

Speculum Humanae Salvationis:

*Estudo iconográfico e iconológico do
sacrário de prata da Sé do Porto*

FAUSTO S. MARTINS *

Abstract - *The iconographic program of the Porto s See silver Sacrary is distributed in four horizontal registers, superimposed, building a pyramid which is upheld in the Creation theme, and develops, in ascendant form, through concordant scenes of Old and New Testament, which express a theology of the Eucharistic sacrament. We consider that the iconographic message exhibited has in itself an authentic resume of the History o Salvation - Speculum Humanae Salvationis - involving the most important steps, since Creation to Glorification, through the Resurrection of Christ and the sending of the Holy Spirit.*

Num espaço, relativamente curto, tivemos oportunidade de aplicar o método iconográfico na análise do retábulo-sacrário da Igreja Matriz de Caminha (1) e do sacrário de prata da Sé do Porto (2). Dois programas semelhantes, mas com objetivos e tratamentos diferentes. Em Caminha, deparamos com um programa mais

* Professor Auxiliar. Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

(1) MARTINS, Fausto, *Estudo iconográfico do Retábulo-Sacrário da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Caminha*, in "Revista da Faculdade de Letras", II Série, vol. V, Porto, 1988, pp. 337-364. Comunicação apresentada no Seminário Luso-Galaico, realizado em Caminha entre 19 e 21 de Outubro de 1984.

(2) MARTINS, Fausto S., *Speculum Humanae Salvationis — Estudo iconográfico e iconológico do Sacrário de prata da Sé do Porto*, comunicação apresentada, parcialmente, no "Colóquio de Ourivesaria do Norte de Portugal", que decorreu no Porto entre os dias 8 e 10 de Novembro de 1984. Uma vez que a comunicação não foi apresentada na íntegra, reservámos a sua publicação original para o primeiro número da nova "Revista do Departamento de Ciências e Técnicas do Património", com ligeiras alterações e actualização bibliográfica.

simples, direi mesmo, popular. No Porto, dotado de maior complexidade, de sabor elitista. Contudo, num e noutro caso, confrontámo-nos com excelentes expressões da piedade eucarística dos dois povos.

1. Enquadramento Histórico-Artístico

Antes de procedermos à análise iconográfica e iconológica, impõe-se um breve enquadramento histórico-artístico do sacrário da Sé do Porto. O primeiro volume da *Arte Religiosa em Portugal*, publicado por Joaquim de Vasconcelos em 1914-1915 ⁽³⁾ e um artigo, intitulado *O Retábulo de Prata da Sé Portuense*, assinado por Carlos de Passos, em 1953 ⁽⁴⁾, contêm os dados essenciais sobre a génese e feitura da obra, composta por frontal, banqueta, sacrário e emolduramento.

Para o nosso estudo, interessa-nos, apenas, a zona do sacrário, composto por quatro corpos sobrepostos. Ambos historiadores coincidem na cronologia e artistas intervenientes, que apresentamos de seguida: o primeiro corpo, da autoria do ourives Manuel Guedes, foi entregue à confraria do Santíssimo Sacramento da Sé, na qualidade de encomendante, em 28 de Novembro de 1639; o segundo corpo, do mesmo ourives, ficou concluído e entregue em 13 de Maio de 1641; passados seis anos, em 13 de Junho de 1647, o ourives Miguel Pereira concluía o terceiro corpo e, em 4 de Junho de 1651, Bartolomeu Nunes, assistido por Manuel Guedes, entregaram o quarto corpo.

Estes dados históricos poderiam servir de exórdio suficiente para a análise iconográfica. Contudo, julgamos necessário referir, ainda que de forma muito sumária, uma fonte tratadística que, até este momento, não vimos mencionada, mas que, em nossa opinião, influenciou a estrutura turriforme do sacrário da Sé do Porto. Referimo-nos ao tratado *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*, de Juan de Arfe y Villafane ⁽⁵⁾.

No livro quarto, capítulo quinto, Juan de Arfe começa por distinguir *custodias portatiles* y *custodias de assiento*, que descreve, pormenorizadamente, quanto à composição e proporção. Se medirmos o desenho do alçado da custódia "de assiento" do tratadista espanhol e o compararmos com o desenho e as medidas do alçado do sacrário da Sé do Porto, concluiremos que existe uma grande aproximação entre os dois desenhos, fruto de uma influência directa do tratado de Villafane.

2. Análise Iconográfica

O programa iconográfico deste sacrário está distribuído em quatro planos horizontais sobrepostos, constituindo uma pirâmide, cujo vértice é ocupado pela figura

⁽³⁾ VASCONCELOS, Joaquim de, *Arte Religiosa em Portugal*, vol. I, Porto, 1914-1915.

⁽⁴⁾ PASSOS, Carlos de, *O Retábulo de Prata da Sé Portuense*, Porto, 1953.

⁽⁵⁾ ARPHE Y VILLAFANE, Ioan de, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, edição fac-similada, Albatros, Valencia, 1979, p. 38.

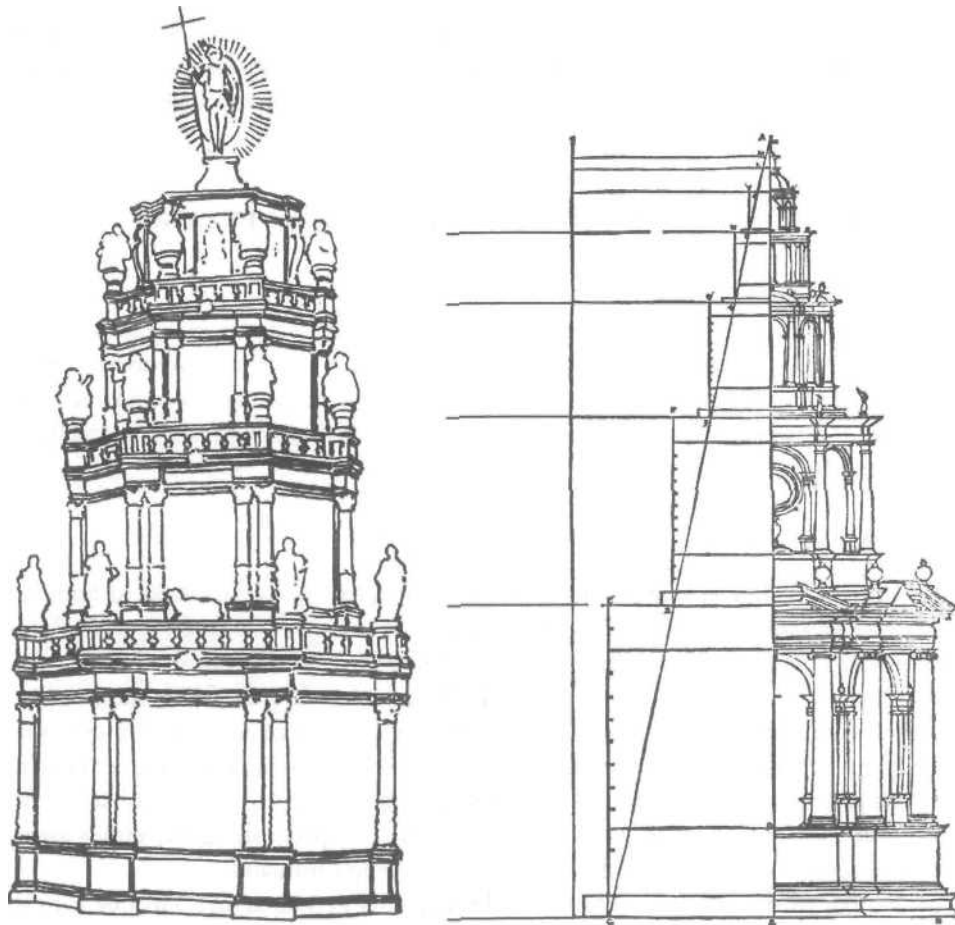


Fig. 1 - Leitura comparativa entre os alçados do Sacrário e do desenho de Juan de Arte y Villafañe

En estas Custodias se adornan los embasamentos con historias de medio relieve, y el cuerpo de la capilla primera se hinche cō historia de todo bulto que aluda con el sancto Sacramento, como no sea de pafsion, por ser piezas que firven en dia reguzijado y de triunfo. En la segunda, capilla se pone el relicario, y en la tercera la historia de la advocacion de la Iglesia, y en la quarta, el sancto que tiene el pueblo por patron, o aquellas cuyas reliquias esien en la Iglesia para do de la custodia se hiziere, y todo esto a confejio de Tbeologos y hombres de letras que lo ordenen.

Juan de Arte¹ y Villafañe

de Cristo Ressuscitado. Uma pirâmide com um programa unitário, em movimento ascendente. Por isso, a nossa análise vai iniciar-se a partir da base, acompanhando o sentido natural de ascensão. Começamos pelas imagens que se encontram nos frios e pedestais das colunas que enquadram os relevos do primeiro plano.

2.1. REGISTO ICONOGRÁFICO DA CRIAÇÃO E DO PECADO

2.1.1. Criação dos Seres Vivos

O primeiro relevo pretende realçar a imagem do Deus de Israel, como Criador do Universo. A figura do Criador, revestido de ampla túnica, envolvido entre nuvens, de braços abertos, domina toda a composição, disposta de forma simétrica, reproduzindo os seres vivos, aos pares, os animais domésticos, répteis e animais ferozes, segundo as espécies ⁽⁶⁾.

2.1.2. A Criação de Adão

No jardim de Deus faltava alguém que o cultivasse. Criou-se, então, o homem para essa missão. Acompanhando, rigorosamente, a narração bíblica do Génesis ⁽⁷⁾, o segundo painel mostra-nos a figura de Deus Pai, entre nuvens, com o olhar fixo em Adão, segurando-o pela mão, transmitindo-lhe o sopro da vida, formando-o à Sua imagem e semelhança, bem vincadas, em ambos os rostos. A cena desenvolve-se numa paisagem idílica a que não é estranha a presença de fauna e flora abundante e variada.

Enquanto no primeiro painel se representa, simplesmente, a cena global da criação que inclui os astros, as águas, plantas e animais, a partir de agora, vamos assistir à associação simbólica de plantas e animais à figura humana.

No painel da criação do homem, sobressai uma grande árvore, em que o próprio Adão parece encostar-se. Árvore viçosa, com ramos frondosos e belos frutos, cobrindo o corpo de Adão. Como contraponto e associada, igualmente, à figura de Adão, observa-se uma árvore seca e cortada a meio. Duas imagens que expressam o tema dual da árvore, com grande tradição na iconografia cristã, descrito, por exemplo, no *Liber Floridus* de Saint-Omer Ademar e que aparece, com frequência, nos tímpanos e capitéis românicos. A árvore viçosa simboliza o homem bom, aquele que observa a lei de Deus: *É como a árvore plantada junto a um rio de água abundante ou plantada na casa do Senhor* ⁽⁸⁾. A árvore seca quer representar o homem perverso, sem frutos, *a cujos pés está colocado o machado e que já está pronta para o fogo*, no dizer de Lucas 3, 9.

No canto direito, do lado de Adão, distinguimos alguns animais, associados à sua figura: um *coelho* e uma *lebre*. Animais lunares; amigos, portanto, das trevas, que evocam a fecundidade, a sexualidade mecânica e repetida, destituída de toda a par-

⁽⁶⁾ *Génesis*, 1,24-25.

⁽⁷⁾ *Génesis*, 2,7.

⁽⁸⁾ *Salmo* 91, 13-16.



Fig. 2 – A Criação dos Setes Vivos



Fig. 3 - A Criação de Adão



Fig. 4 - Criação de Eva

Fig. 5 - Pecado Original

tipicação intelectual, sendo, por isso, considerados como símbolo da concupiscência. Perto de Adão, percebe-se a presença de um *sapo*. O *sapo* é, sem dúvida, o pior de todos os animais dos Bestiários. Símbolo absoluto do mal, serve de suporte aos vícios mais aberrantes e é conotado, com frequência com a luxúria.

2.1.3. Criação de Eva

Sendo Adão criado à imagem e semelhança de Deus, era necessário não deixá-lo sozinho e encontrar "um auxiliar semelhante", Eva, que constitui a figura central do terceiro relevo ⁽⁹⁾. Ao contrário do texto bíblico do Génesis, que evoca a figura de Adão profundamente dormido, aqui é representado em torção violenta da cabeça e com os olhos fixos no Criador, juntamente com Eva, que emerge da costela de Adão ⁽¹⁰⁾.

Os Santos Padres consideram *Eva*, tal como a Igreja, *mãe dos vivos*. Santo Agostinho explica o processo e simbolismo da cena nestes termos: *Adormece-se Adão, para que nasça Eva. Cristo morre para que surja a Igreja. Eva nasce do lado de Adão adormecido. O lado de Cristo morto é atravessado pela lança, para que dele jorrem os Sacramentos —figurados na água e no sangue* ⁽¹¹⁾.

Na cena, deparamos com alguns animais que podem associar-se às figuras centrais. No canto direito, dois elefantes, *macho e fêmea*. Ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, a julgar pelo elemento fálico da sua tromba, os Bestiários louvam o elefante pela sua virtude da castidade, de tal maneira que enquanto o elefante fêmea permanece prenhe, durante dois anos, o elefante macho não se aproxima de qualquer outra fêmea. Por isso, a iconografia do século XVII representa-o, por vezes, a lutar com o javali, isto é, o pudor e castidade contra a luxúria. Os elefantes, macho e fêmea, juntos, no contexto desta cena, simbolizam, certamente, as figuras de Adão e Eva, no Paraíso terrestre.

Próximo dos protoparentes, notamos a presença de dois *macacos* no chão e outro em cima de uma árvore. Desde a Idade Média, o macaco foi utilizado para simbolizar os instintos primários, sobretudo, da concupiscência e da luxúria. Panofsky sublinha que, na arte medieval, o macaco encadeado simboliza a condição do mundo antes da Revelação. Numa perspectiva cristã, o diabo é considerado como o macaco de Deus e aparece representado, algumas vezes, com aspecto símio, na parte superior da cruz do mau ladrão. Ao relacionar-se com as figuras de Adão e Eva, assume uma clara conotação com os vícios da carne e do espírito; subido aos ramos das árvores, origina um paralelismo com o demónio, em forma de serpente, enroscada na árvore do Paraíso, na cena da tentação.

⁽⁹⁾ *Génesis*, 2, 18.

⁽¹⁰⁾ *Génesis*, 2, 22.

⁽¹¹⁾ Para o estudo e citações das fontes patrísticas sobre a Eucaristia, servimo-nos, essencialmente, da colectânea de SOLANA, Jesus, *Textos Eucarísticos Primitivos*, 2 vols, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1952-1954.

2.1.4. Pecado Original

Para as cenas da tentação e do pecado o artista mantém idêntico pano de fundo, utilizado nas representações da Criação: paisagem edílica com grandes árvores, pequenas plantas, pássaros, animais. Continuam presentes Adão e Eva, sendo a figura do Criador substituída pela serpente, em forma humana, enroscada numa árvore frondosa. *Adão*, sentado, em atitude de descanso e levando à boca um fruto que Eva lhe acaba de oferecer. *Eva*, de pé, em comunhão e sincronismo de movimentos com Adão, com a perna esquerda, alinhada pela perna de Adão; mão esquerda unida ao braço de Adão, enquanto com a mão direita aponta a serpente como fonte e origem do acto pecaminoso. Do conjunto dos elementos intervenientes na cena, é a *serpente* que suscita, imediatamente, a nossa atenção. Na escala simbólica do Bestiário, a serpente ocupa o lugar de inimigo primário do homem. Costuma representar-se sob a forma reptilícia, dotada de cabeça humana e, na maior parte dos casos, como o presente, com cabeça de mulher. Contudo, o aspecto arborícola mantém-se em todas as representações, apoiando-se ou enroscando-se ao tronco de uma árvore. O tema da serpente arborícola é muito frequente na Antiguidade e, por isso mesmo, nunca se poderá afirmar que a imagem da árvore central, portadora do conhecimento da imortalidade, constitui uma invenção bíblica. No contexto bíblico, a serpente desempenha vários papéis que lhe conferem significados bem diferentes, que não é possível desenvolver neste momento.

No caso presente, apreende-se o claro símbolo do demónio, que introduz o pecado em Eva. No conjunto da composição, destaca-se uma árvore que marca o eixo geométrico do painel, dividindo-o, claramente, em duas partes. Já aludimos, anteriormente, ao tema das duas árvores, símbolo do homem perverso e bondoso. Esta é a árvore do conhecimento do bem e do mal, cuja dualidade, é traduzida, iconograficamente, neste relevo, numa árvore bifurcada em forma de Y.

Nas cenas em que aparece esta árvore, nota-se o cuidado de representá-la com alguns frutos, que, tradicionalmente, se identificam com a maçã. Os Latinos chamavam à fruta das duas árvores do jardim das Hespérides, as *maçãs de ouro*. *Maçã*, que, em latim, se diz *malum*, uma palavra homógrafa do substantivo *malum=mal*. Esta coincidência entre o mal e o fruto do pecado original esteve na origem de os autores legendarem a cena pecaminosa com o dístico sugestivo: *E malo nascitur omne malum* (Da maçã nasceram todos os males).

Destacada do conjunto de animais que povoam a cena, surge, uma vez mais, uma parilha de *coelhos*, com o simbolismo anteriormente referido.

2.1.5. Depois da queda

Dentro do contexto da cena do pecado, decorre uma nova sequência que o Livro do Génesis descreve minuciosamente: *Mas o Senhor chamou o homem e disse-lhe: onde estás? Ele respondeu: Ouvi o ruído dos Teus passos no jardim e fiquei cheio de medo, porque estou nu, escondi-me. O Senhor Deus perguntou: Quem te disse que*

estás nu? Comeste porventura algum dos frutos da árvore da qual te proibi comer? O homem responde: A mulher que trouxeste para junto de mim, ofereceu-me o fruto e eu comi-o ⁽¹²⁾. A narração bíblica conclui com a aplicação do castigo de Deus aos prevaricadores.

O Criador, configurado por linhas diagonais, bem vincadas, que imprimem grande movimento, manifesta uma atitude decisiva de castigo. Castigo expresso, nos gestos das mãos: enquanto com a mão esquerda assinala a árvore do fruto proibido, origem de todo o mal, com dois dedos da mão direita, em posição solene, determina a expulsão e indica o caminho penoso das consequências do pecado e da morte.

Adão, a quem Deus interpelou, olha-O pesaroso, enquanto, com a mão esquerda, segura a grinalda de folhas de figueira que oculta as partes imodestas, mantendo o braço direito cruzado à altura do abdómen, em nítida relação com o acto de comer o fruto proibido, ao mesmo tempo que, com o dedo indicador aponta para *Eva*, origem e causa do pecado.

Eva, com a cabeça apoiada na mão e ar compungente, repete o gesto de Adão ao cruzar o braço esquerdo sobre o abdómen, com idêntico significado, enquanto sustenta a grinalda com a ponta dos dedos ⁽¹³⁾.

A nudez de Adão e Eva constitui um dos aspectos sublinhados, de forma repetida, pela narração bíblica. Efectivamente, depois da queda, Adão e Eva cobrem a sua nudez com folhas de figueira. Isto é, sonhavam chegar e transformar-se em "sábios", mas acabaram por sentir-se, vergonhosamente, nus. A nudez aos olhos de um israelita tinha um sentido de humilhação e miséria. Recorde-se a nudez de Noé ⁽¹⁴⁾. Ezequiel ao referir-se ao castigo da mulher adúltera diz: *vou descobrir a tua nudez diante deles para que vejam a tua nudez* ⁽¹⁵⁾. Para Ezequiel, a mulher nua era símbolo de Israel pervertido. Os Santos Padres costumavam relacionar o primeiro Adão nu com o Cristo despojado dos vestidos no Calvário. S. Gregório Nisseno, num comentário com claro sentido eucarístico e escatológico, refere-se à veste das folhas de figueira como a veste da vergonha, em oposição à necessidade que o cristão tem de revestir-se da veste da honra, a veste branca da graça, através da qual poderá participar no banquete das núpcias.

No momento da aplicação do castigo, a *árvore*, carregada dos frutos, comidos por Adão e Eva, origem e símbolo do pecado, continua em primeiro plano, como testemunha qualificada, envolvendo e cobrindo as figuras de Adão e Eva, enquanto que a serpente humanizada, a rastejar no pó, evidencia as consequências da tentação e do castigo.

No campo da simbologia animal, impõe-se chamar a atenção para a presença de um *veado*, junto de Adão e Eva. Este animal, dotado de um simbolismo poliva-

⁽¹²⁾ *Génesis*, 3, 8-13.

⁽¹³⁾ SANZ SERRANO, María Jesús, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla, 1978, p. 70.

⁽¹⁴⁾ *Génesis*, 9, 21-24.

⁽¹⁵⁾ *Ezequiel*, 16, 37.



Fig. 6 - Depois da Queda: Aplicação do Castigo

O Senhor Deus expulsou-o do jardim do Éden a fim de cultivar a terra da qual fora tirado. Depois de ter expulsado o homem, colocou, a oriente do jardim do Éden, querubins armados de espada flamejante para guardar o caminho d' árvore da vida.

Gênesis, 3, 23-24



Fig. 7 - Expulsão do Paraíso

lente, aparece em várias cenas da criação, destituído de qualquer carga simbólica. Neste caso, ao estar isolado e associado à figura humana, pode ser considerado símbolo do acto pecaminoso. O *veado* é um animal erótico. Sabe-se que, todos os anos, muda de cornadura. Na Idade Média, ligava-se este facto a fenómenos de carácter sexual. Para Jung a caça ao veado é a imagem clássica do acto sexual. É com este sentido, de tentação sexual, que aparece, por exemplo, numa pintura de Lucas Cranach.

2.1.6. Expulsão do Paraíso

A série de imagens, do primeiro registo iconográfico, inspiradas no Livro do Génesis, conclui com a cena da expulsão do Paraíso, concebida num processo dinâmico da direita para a esquerda, em que o Anjo, com a espada flamejante, guarda o jardim do Éden, enquanto Adão e Eva, com os braços levantados e mãos postas, empreendem o caminho do desterro.

Acompanham-nos, na caminhada, os animais e a própria natureza, caracterizada em dois ambientes bem diferenciados. Enquanto a paisagem do lado direito, correspondente ao lado do Paraíso, apresenta um aspecto viçoso, com árvores frondosas e cheias de vida, no lado oposto, sobressai a aridez das árvores secas, aludindo, de forma clara, à zona do pecado e da morte. Esta concepção paisagística, com a respectiva carga simbólica, não constitui uma novidade. Aparece, com frequência, no período medieval, e, particularmente, na arte do pleno Renascimento. Melhor que ninguém, Piero della Francesca evidenciou a força deste simbolismo nas pinturas do "Baptismo de Cristo" e da "Ressurreição" usando o contraposto das árvores como símbolos da vida e da morte.

No meio de tanta desolação, surge, contudo, uma esperança, corporizada na figura de um *Cordeiro* situado entre as pernas de Adão. *Adão* incarnando a imagem do pecado e da morte; o *Cordeiro*, imagem de Cristo, realça a nota positiva e de esperança. O castigo não revestia um carácter definitivo, porque foi acompanhado de uma promessa de vitória sobre o princípio do mal. Por isso, no momento da queda e do pecado, Deus prometeu a salvação, que se concretizou pela vinda do *Cordeiro que tira os pecados do mundo*.

Todas estas cenas, que acabámos de descrever e analisar iconograficamente, encerram um forte simbolismo eucarístico: estão relacionadas com acções que envolvem a comida. Deduz-se um estreito paralelismo entre o alimento de morte, o fruto proibido e o alimento de vida, a Eucaristia. Do mesmo modo que Adão e Eva comeram a maçã e pecaram, os cristãos ao comerem e beberem o Corpo e Sangue de Cristo encontram o alimento e a bebida de Salvação. Assim como a mulher que surge do costado de Adão é origem do pecado, do costado de Cristo irradiam os sacramentos que salvam e redimem.

2.2. PREFIGURAÇÕES EUCARÍSTICAS VETERO-TESTAMENTÁRIAS

2.2.1. Abraão - Sacrifício de Isaac

Acompanhando a cronologia bíblica, a nossa análise iconográfica centra-se, agora, no primeiro relevo, de grande tamanho, do canto direito do primeiro plano.

A cena recolhe o momento em que o Anjo detém o braço de Abraão que se dispõe a dar morte ao seu filho Isaac, a fim de poder oferecê-lo em sacrifício, conforme o desejo divino. Ao fundo, no lado esquerdo, entre o arvoredor, reconhece-se um cordeiro. Uma representação usual entre as variantes iconográficas deste tema ⁽¹⁶⁾. Quanto ao simbolismo, o sacrifício de Isaac, filho de Abraão, foi considerado, unanimemente, pelos Santos Padres e autores cristãos como uma prefiguração do sacrifício do filho de Deus, do qual a Eucaristia é memorial. A sequência da Festa do Corpo de Deus estabelece um paralelismo claro entre o sacrifício incruento da Eucaristia e o sacrifício de Isaac. Santo Agostinho relaciona o lugar do sacrifício de Isaac — o Monte Mória — com o monte do Calvário. Conforme relata o texto bíblico, quando Abraão, juntamente com o filho e criados, chegam à base do monte, mandou ali ficar os criados com o jumento, enquanto ele, com o cutelo e o fogo nas mãos, juntamente com o seu filho Isaac, carregando com o fardo da lenha, subiam ao cimo do monte. Daqui conclui o bispo de Hipona que Isaac é uma figura viva de Jesus Cristo, pois os dois subiram a montanha a fim de serem sacrificados. Enquanto Isaac leva a lenha para o fogo do sacrifício, Cristo carrega com a cruz para ser crucificado. Apoiando-se na narração bíblica, o Santo doutor descobre novo significado eucarístico: chegados ao lugar assinalado, Abraão edificou um altar, colocando umas pedras sobre as outras e pôs lenha sobre ele. Ora, este altar do Antigo Testamento prefigura o altar onde se celebra continuamente o sacrifício incruento da Eucaristia.

Para além das figuras centrais que compõem a cena, outros elementos despertam a nossa atenção. Já aludimos à presença de um cordeiro, entre duas árvores que, segundo relato bíblico, foi sacrificado em substituição de Isaac ⁽¹⁷⁾. É, ainda, Santo Agostinho que nos explica o simbolismo desta cena: *Isaac, símbolo da divindade de Cristo ficou com vida e o Carneiro que representa a humanidade foi morto. Sendo verdade católica que Jesus Cristo morreu, não enquanto Deus, mas enquanto homem. O sacrifício oferecido por Abraão foi incluído no Canon da Missa Romana, implorando-se a Deus que receba aquele sacrifício como recebeu e aceitou os sacrifícios de Abel e Melquisedec.*

No canto superior direito, observa-se uma construção que se assemelha a um moinho, edifício que os autores relacionam com a Eucaristia. Nas cenas iconográficas medievais e da primeira Renascença, era frequente representar-se o moinho místico, em que os Profetas e Evangelistas depunham os sacos de grão na máquina

⁽¹⁶⁾ *Génesis*, 22, 1-19.

⁽¹⁷⁾ *Génesis*, 22, 13.



Fig. 8 - Sonho de Jacob



Fig. 9 - Abraão - Melquisedec



Fig. 10 - Abraão - Isaac

de moer, accionada pelo Papa e pelos Bispos donde saíam as hóstias que, caindo num grande cálice, se serviam a todos os fiéis (¹⁸).

Finalmente, cabe referir que este episódio chegou a ser relacionado com as cenas do pecado do Paraíso. Tal como Jacob, foi considerado modelo de humildade em contração à soberba dos primeiros pais, Abraão era reconhecido como modelo de obediência, em contraste com a desobediência de Adão e Eva.

2.2.2. Abraão e Melquisedec

No espaço central do primeiro plano, coincidindo, precisamente com a porta deste sacrário, encontra-se o relevo que representa o encontro de Abraão com Melquisedec. Uma das representações mais antigas de Melquisedec aparece nos mosaicos de S. Vital de Ravena, séc. VI: O Rei-Sacerdote com dois pães e um cálice diante do altar, tendo ao seu lado Abel com o cordeiro, numa relação directa à Eucaristia.

A forma mais usual de associar a figura de Melquisedec ao sacramento da Eucaristia manifesta-se através do episódio do encontro de Abraão com Melquisedec. Enquanto Abraão, o pai dos crentes, regressa vitorioso da guerra contra o rei do Oriente, Melquisedec sai-lhe ao encontro abençoando-o e apresentando-lhe pão e vinho, as ofertas sacrificiais. Por sua vez, Abraão, figura do sacerdócio familiar, oferece ao Rei-Sacerdote a décima parte do espólio. (¹⁹)

(¹⁸) Conhecem-se numerosas representações plásticas desta cena, merecendo particular relevo os episódios do retábulo de Tribsee, na Alemanha. Ver TRENS, Manuel, *La Eucaristia en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 195.

(¹⁹) *Hebreus*, 7, 1-2.

S. Paulo exalta a sua figura como "Rei de justiça" e ainda "Rei de Salém", isto é, Rei de Paz. Não tendo nem pai, nem mãe, nem genealogia, sem princípio e fim da vida, assemelha-se ao Filho de Deus e permanece Sacerdote eternamente ⁽²⁰⁾.

O Canon da Missa Romana recorda o seu sacrifício santo, hóstia imaculada, ao lado dos sacrifícios de Abel e Abraão, convertendo-se, assim, numa das prefigurações mais representativas da Eucaristia como sacrifício.

2.2.3. Sonho de Jacob

O primeiro plano conclui, no lado esquerdo, com uma outra cena bíblica do Antigo Testamento, que identificamos como o Sonho de Jacob. A presença deste episódio bíblico, neste espaço, resulta, de certo modo, surpreendente, porque, em programas iconográficos similares, o ciclo dos sacrifícios de Melquisedec e de Abraão é completado, habitualmente, com o sacrifício de Abel. Neste caso, o tema de Abel é preterido em favor do Sonho de Jacob, uma vez que se pretende acentuar a ideia de que Deus privilegia os mansos e humildes, contrapondo-se a figura de Jacob, modelo de humildade e mansidão, à soberba dos primeiros Pais e de seu irmão Esaú. Apesar de tudo, enquadra-se, perfeitamente, no contexto sacrificial em que está inserido. Jacob, depois do sonho, levantou-se e pegou na pedra - "Massebah" - que lhe serviu de cabeceira, derramando sobre ela o óleo que levava consigo, dando-lhe o nome de Bêthel, isto é, Casa do Senhor, conferindo à cena um carácter sacrificial ⁽²¹⁾.

Em todas as cenas do Sonho de Jacob deparamo-nos com um elemento de grande simbolismo: a escada por onde sobem e descem os anjos. Ao longo dos séculos, deram-se as interpretações mais variadas à escada de Jacob. Uma delas, porém, impôs-se pela autoridade, universalmente reconhecida do seu autor, Santo Antonino de Florença, que recolhemos do livro, "Flos Sanctorum" de Alonso de Villegas ⁽²²⁾. Diz Santo Antonino: *A escada representa a humanidade de Jesus Cristo, unida à divindade; os dois lados são o corpo e a alma; os degraus significam as obras de Jesus Cristo, a sua doutrina, milagres e morte, que através da sua imitação nos permite subir até Deus. Os Anjos que sobem e descem são os custódios que sobem levando os nossos bons desejos e obras para apresentá-los a Deus e descem a trazer-nos os favores, dons e benesses de Deus.* ⁽²³⁾E. Mâle, num contexto barroco, prefere identificar as figuras dos anjos com os Sacerdotes que exercem o ofício de intermediários entre Deus e os homens ⁽²⁴⁾.

⁽²⁰⁾ *Hebreus*, 7, 3.

⁽²¹⁾ *Génesis*, 14, 17-20.

⁽²²⁾ VILLEGAS, Alonso de, *Flos Sanctorum y Historia General en que se escribe la vida de la Virgen Santísima Madre de Diosy Senora Nuestray las de los Santos Antiguos que vivieron antes de la venida de Nuestro Salvador al Mundo*, Barcelona, 1691, p. 259.

⁽²³⁾ *Idem, Ibidem*.

⁽²⁴⁾ MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, Paris, 1972, pp. 301-309.



Fig. 11 - Profeta Elias



Fig. 12 - Moisés e o Maná



Fig. 13-Páscoa Judaica

2.2.4. Profeta Elias

Atingimos o segundo plano e a primeira cena que nos aparece, no lado esquerdo, relaciona-se com o Profeta Elias. Elias, depois de ter caminhado pelo deserto, sentiu-se cansado e deitou-se à sombra de uma árvore. Surge, depois, um Anjo que o desperta e lhe oferece um pão e um jarro de água. Reconfortado com o alimento, fez-se novamente ao caminho e andou quarenta dias e quarenta noites, até chegar ao monte Horeb. Eis o resumo do relato bíblico ⁽²⁵⁾. É curioso constatar uma certa contradição entre a narração bíblica que situa a cena num deserto e a imagem do sacrário no meio de grande vegetação.

Esta cena de Elias presta-se a várias interpretações consoante os diversos contextos em que for inserida. Interpretou-se como a figura cristológica de Jesus no Jardim das Oliveiras. Chegou, mesmo, a associar-se à própria Virgem Maria. Na maior parte dos casos, utiliza-se em programas iconográficos, relacionados com a Eucaristia. São Tomás de Aquino consagrou a conotação eucarística ao introduzir, no ofício da Festa do Corpo de Deus, a refeição do profeta Elias, como prefiguração da ceia de Cristo: *Respexit Elias ad caput suum subcinerium panem: Qui surgens comedit et bibit. Et ambulavit in fortitudine cibi illius usque ad mortem Dei*⁽²⁶⁾. Efectivamente a caminhada de Elias, durante quarenta dias e quarenta noites, com a força da comida e bebida, constitui um símbolo evidente da atitude peregrina do cristão que vai à Eucaristia à busca do alimento e da força para caminhar até Deus.

⁽²⁵⁾ *I Reis*, 19,3-8.

⁽²⁶⁾ BREVIARIUM ROMANUM - *In Festo Corporis Christi*, Responsório da terceira lição do I Nocturno.

2.2.5. Moisés — Maná

No painel central do segundo plano, observa-se outra cena do Antigo Testamento. A figura de Moisés, de pé e de braços erguidos, marca o eixo da composição; no plano inferior, os israelitas recolhem, do chão, o maná, representado sob a forma de pequenos círculos. Com este manjar, sustentou Deus o Seu Povo durante o tempo que andou pelo deserto, desde a saída do Egipto, até entrar na terra da Promissão. O *Maná* é representado, habitualmente, como uma chuva de hóstias que Deus fez cair do céu para alimentar os israelitas. Por isso, este milagre, que terá a sua correspondência no Novo Testamento com a multiplicação dos pães e dos peixes, foi unanimemente interpretado como prefiguração da Eucaristia. Os Santos Padres não se contentaram em afirmar esta correlação, mas explicaram o seu sentido. Tal como o maná no deserto serviu para saciar a fome do Povo de Deus, também o Pão da Vida, distribuído na Eucaristia é capaz de saciar a fome do povo crente. Pois a Eucaristia é o Pão que Deus oferece para poder caminhar pelo deserto da vida sem morrer de fome. Santo Agostinho remata o seu comentário com um pensamento de carácter escatológico: somente comendo deste pão se pode alcançar a meta; somente comendo do novo maná, o pão da vida, se pode alcançar a vida eterna.

2.2.6. Páscoa Judaica

O ciclo das cenas do Antigo Testamento, prefigurativas da Eucaristia, conclui com a Páscoa Judaica. À volta de uma mesa, agrupam-se sete personagens, todos de pé e com uma vara na mão. Sobre a mesa, está colocado o prato com o cordeiro, pães ázimos e leitugas silvestres, que nos transmitem a imagem inequívoca da *Páscoa Judaica*. A Páscoa era uma festa de nómadas, cujos ritos fundamentais manifestam o carácter familiar: celebrava-se à noite, quando tinham acabado as lides com os rebanhos, em plena lua do equinócio da primavera, fora do santuário, sem sacerdote, nem altar. A vítima, escolhida do rebanho, era cozida e não assada, consumida, acompanhada com pão sem levedura e ervas do deserto; os comensais vestiam o uniforme próprio dos pastores.

Ora, todos os elementos constituintes da cena, desde a vestimenta ao cordeiro, passando pelas ervas amargas, incluindo o pormenor do candeeiro suspenso, para indicar a hora nocturna, foram observados, com rigor, na representação deste relevo.

A Páscoa Judaica era o centro de toda a vida litúrgica vetero-testamentária. A volta dela gravitavam todas as festas. Desde sempre, e em todos os contextos, é considerada como a prefiguração mais evidente da Última Ceia, em que se instituiu a Eucaristia⁽²⁷⁾.

BOROBIO, Dionísio, *Eucaristia para el pueblo*, Bilbao, 1981, p. 109.

2.3. IMAGENS EUCARÍSTICAS NEO-TESTAMENTÁRIAS

2.3.1. Cristo servido pelos Anjos

Avançamos, com a análise das cenas do Novo Testamento que formam o terceiro plano do sacrário. Iniciando a leitura da direita para a esquerda, descobre-se, em primeiro lugar, o episódio que poderíamos intitular: "Jesus servido pelos Anjos". *Cristo* está sentado sobre uma pedra, enquanto dois Anjos, do lado esquerdo, se aproximam e servem o Senhor. Episódio que na narração evangélica, se situa logo após as tentações do demónio ⁽²⁸⁾.

À primeira vista, parece estranha a inserção deste episódio da vida de Cristo num programa iconográfico eucarístico. Que relação poderá estabelecer-se entre Cristo servido pelos Anjos e a Eucaristia? A cena das tentações de Cristo no deserto em que este episódio se insere, remonta-nos a outras cenas do Antigo Testamento, com as quais mantém perfeita concordância: Moisés no monte Sinai, em oração durante quarenta noites e quarenta dias ⁽²⁹⁾; A experiência de Elias em viagem para a montanha de Deus durante quarenta dias e quarenta noites, depois de ter sido servido por um Anjo ⁽³⁰⁾; alude, de igual modo, ao Povo de Israel que, libertado da escravidão do Egipto, viveu atormentado no deserto durante quarenta anos; finalmente, simboliza a Igreja peregrina constantemente assolada e perseguida pelas forças adversárias.

Debruçando-nos, directamente, sobre a representação do sacrário, diremos que a assistência dos Anjos se relaciona perfeitamente com a atitude de serviço própria dos catecúmenos. Não é por acaso que a Liturgia apresenta o Evangelho das Tentações no primeiro Domingo da Quaresma, quando os catecúmenos se preparavam para a Páscoa. O serviço dos Anjos a Cristo surge como um apelo a ver nos irmãos necessitados a figura de Cristo e assumir um comportamento que ultrapasse o mero cumprimento humano de simples mercenários.

Além disso, este episódio suscita uma associação natural com o jejum, relacionado com as tentações de Cristo, dotado de uma conotação eucarística evidente. O jejum que, à imitação de Cristo, a Igreja impõe como prática obrigatória, no período quaresmal, como preparação para a Páscoa. Jejum que era necessário guardar antes da Comunhão. A este respeito, as Constituições Sinodais do Bispado do Porto de D. João de Sousa recomendavam: *Além desta disposição - estado de graça - quanto à alma, devem também, os que se chegam a comungar, ir em jejum natural, sem terem tomado coisa alguma de sustento ou bebida, por mínimo que seja, desde a meia-noite antecedente do dia, em que hão-de comungar; salvo, quando por doença, não puderem guardar este jejum e houverem de receber o sacramento por vidtico* ⁽³¹⁾.

⁽²⁸⁾ Mateus, 4, 1-11; Marcos, 1, 12-13.

⁽²⁹⁾ Êxodo, 24,18.

⁽³⁰⁾ I Reis, 19, 8.

⁽³¹⁾ D. JOÃO DE SOUSA, *Constituições Sinodais*, Porto, 1735, pp. 57-58.



Fig. 14 - Ceia de Emaús



Fig. 15- Última Ceia



Fig. 16 - Cristo servido pelos Anjos

Orígenes equaciona o rema do jejum numa perspectiva verdadeiramente original: *Queres saber qual o jejum que tu deves praticar? Sim, jejuar, isto é, abstém-te de todo o pecado; não tomes nenhum alimento de malícia, não te inebries com o vinho da luxúria; não desejes os falsos alimentos ideológicos.* Acaba a sua dissertação aconselhando transformar o **jejum** num serviço em prol dos irmãos. Ora, esta concepção do jejum como serviço, conduz-nos, naturalmente, à cena do "Mandato", o símbolo, por excelência, do serviço aos irmãos, que o Senhor realizou, precisamente, momentos antes de instituir a Eucaristia.

2.3.2. Ceia de Emaús

Na sequência da cena descrita, observa-se, no flanco esquerdo, o episódio da *Ceia de Emaús* numa localidade a onze quilómetros de Jerusalém, em que intervêm Jesus Ressuscitado e dois discípulos ⁽³²⁾. A acção decorre num local dotado de uma arquitectura curiosa a lembrar-nos a forma circular do Templo de Jerusalém. A tradição cristã, pelo testemunho dos Santos Padres, sempre considerou este episódio da ceia ou rito fraterno do pão, em Emaús, como um acontecimento eucarístico. A fracção do pão equiparou-se à Eucaristia, como comprovam as frequentes reproduções deste tema na arte cristã. No início do século IV, aparecem os discípulos de Emaús num mosaico da Igreja de Santo Apolinário Novo, de Ravena, um tema que mais tarde, seria imortalizado pelos pincéis de Caravaggio.

⁽³²⁾ Lucas, 24, 13-33.

Na Idade Média, esta cena adquiriu grande popularidade através da representação teatral do *Officium Peregrinorum*, protagonizado por dois cónegos que desempenhavam o papel de peregrinos e que, a caminho de Santiago de Compostela, encontraram outro peregrino, vestido com a túnica, bernal, bordão e cabaça, incarnando o papel de Jesus Cristo. Com a decadência da representação destes dramas medievais, a cena de Emaús limitou-se aos três comensais à volta de uma mesa, no acto da fracção do pão. Na época barroca, assumiu grande relevo, enriquecendo-se com muitos personagens e elementos acessórios, mantendo-se, contudo, a conotação eucarística.

2.3.3. Última Ceia

Atingimos, por fim, a representação da *Ultima Ceia* que tem lugar numa sala ricamente decorada com cortinados e um candeeiro de metal. Cristo está sentado com doze Apóstolos à volta de uma mesa, mais ou menos quadrangular. A iconografia da Última Ceia gravita à volta de quatro temas fundamentais: lavatório dos pés; traição de Judas; instituição da Eucaristia; comunhão dos Apóstolos. Ao longo da história, os artistas escolheram o momento que melhor se adaptava à mentalidade da época e melhor servia para expressar o tema eucarístico. Como é sabido, Leonardo da Vinci, por exemplo, optou pelo momento do anúncio da traição de Judas. Na época barroca, tendo como pano de fundo as doutrinas da Reforma, a Igreja deu preferência ao momento da instituição eucarística, ressaltando os valores de sacrifício e sacramento. Por outro lado, o desenvolvimento espectacular da devoção da sagrada hóstia, levou os artistas a representarem a figura de Cristo com a Hóstia na mão, da mesma maneira que o celebrante a mantinha bem elevada, durante alguns minutos, depois da Consagração. As ceias de Juan de Juanes e dos artistas da escola de Valencia testemunham a expressão desta mentalidade.

No caso do sacrário da Sé do Porto, o artista elegeu o momento solene, em que Cristo, com a mão direita levantada e o pão na mão esquerda, pronuncia as palavras de benção. Cristo, situado no eixo geométrico da composição, ocupa o lugar de maior destaque e preferência. A ladeá-lo, doze Apóstolos, entre os quais, se destacam, no lado direito, S. João, de aspecto imberbe, e S. Pedro, calvo, do lado oposto, ocupando sempre lugares de destaque em relação aos outros Apóstolos. No canto direito da mesa, sobressai a figura de Judas, bem assinalada com a bolsa na mão, um de tantos atributos que o identificam como traidor, tais como: meter a mão no prato, tomar o pão que Cristo lhe entrega, roubar o peixe da mesa. A forma da mesa, de acordo com as representações do primeiro milénio e confirmadas mais tarde com a descrição do Pseudo-Bonaventura no livro *Meditationes de Vita Christi*, é mais ou menos de forma quadrangular⁽³³⁾. Cumpre-nos, ainda, referir a preocu-

⁽³³⁾ CAULIBUS, Ihoannis de, *Meditationes Vite Christi-olim S. Bonaventuro attributae*, Turnholtii, 1997, p. 44

pação de enquadrar, plasticamente, esta cena na hora nocturna, através da introdução do candeeiro. Até ao Renascimento, a Última Ceia é apresentada à luz do pleno dia. Só, mais tarde, na época barroca, se escolhe a hora nocturna a fim de acentuar os contrastes de claro escuro, como uma das suas notas características.

2.4. ALEGORISMO DA CIÊNCIA E DA VIRTUDE

O Sacrário, como referimos, apresenta-se em quatro planos, compostos de três faces, enquadrados por colunas coríntias, de fuste decorado com desenhos geométricos, cujo primeiro terço evidencia uma rica decoração floral. O artista escolheu o espaço das colunas do segundo plano para representar algumas figuras alegóricas que poderemos designar, de forma global, com os nomes de *Ciência e Virtude*. Em geral, para alegorizar as ciências e as virtudes utilizam-se representações de mulheres nobres com os respectivos atributos indicando que não pertencem a este mundo, mas ao mundo das ideias.

2.4.1. Retórica

Na primeira coluna da esquerda, a legenda indica o nome da *Retórica*: uma mulher, ricamente vestida, tendo na mão direita, uma palma, símbolo da vitória, do combate travado pelo soldado de Cristo: *Miles Christi*. Com a mão esquerda, apoia-se num grande livro para demonstrar que esta virtude se aprende com o estudo, porque ninguém alcança a perfeição como um dom da própria natureza. Com frequência, ostenta, igualmente, um ceptro e, aos pés, uma quimera. Na iconografia da época medieval, concretamente no *Hortus Deliciarum*, inclui-se uma gravura em que representa a Filosofia, entronizada, de cujo lado jorram as sete Ciências do *Trivium e Quatrivium*: *Gramática, Dialética, Retórica - Aritmética, Música, Astronomia e Geometria*, representadas nos vãos de uma rosácea lobulada⁽³⁴⁾.

2.4.2. Teologia

No canto oposto, situa-se a figura nobre da *Teologia*: uma mulher com uma espada flamejante, na mão direita, símbolo do combate travado contra as forças do mal; na outra mão, segura uma roda, com raios, emblema da ciência teológica, porque tal como a roda toca a terra num só ponto, assim o teólogo não deve firmar-se na terra, mas elevar-se para as coisas do alto. Pois, como diz Santo Agostinho, a Teologia aspira contemplar Deus sem cessar e amá-IO com perseverança⁽³⁵⁾.

A *Retórica* e a *Teologia* simbolizavam as ciências materiais, acompanhadas das ciências superiores; a união da razão e da fé; a ciência humana e a ciência divina

⁽³⁴⁾ LOPEZ, Santiago Sebastián, *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, 1978, p. 108. ⁽³⁵⁾ RIPA, Cesare, *Iconologie CLX*, edição fac-similada, Paris, 1543, p. 18.

como os dois caminhos aptos para a ascensão até Deus. Por vezes, chegava-se ao ponto de nimbar as figuras do Trivium: *Gramática, Dialética e Retórica*. Esta sacralização queria a significar a crença de que o conhecimento da verdade, a sua defesa e a posta em prática pertenciam ao domínio do sagrado ⁽³⁶⁾.

2.4.3. Virtudes Cardeais

No terço inferior do fuste das colunas que enquadram o relevo central, que coincide com a porta do sacrário, estão representadas as quatro virtudes cardeais: *Justiça, Temperança, Fortaleza, Prudência*.

Justiça

Sendo a *rainha das virtudes*, representa-se com frequência, com os atributos reais da coroa e ceptro, ostentando os símbolos apropriados: a balança e a espada. A balança, para significar que a justiça divina regula todas as acções. A espada, para significar o castigo dos delinquentes.

Temperança

Uma figura feminina que encarna a virtude *que modera as inclinações* dos prazeres sensíveis. Por isso é sempre representada por meio de atributos relacionados com a moderação, apaziguamento, etc. Com frequência une-se aos símbolos da frugalidade: a ânfora de água e o pão.

Neste caso, aparece misturando a água de uma ânfora num recipiente onde se encontra o vinho, querendo significar a moderação e o domínio sobre a violência e as paixões, incarnadas no vinho e moderadas pela água, numa conotação evidente com a Eucaristia.

Fortaleza

Conhecida como a virtude reguladora das paixões que se opõem à recta razão, é figurada, habitualmente, como uma mulher, protegida com a couraça e o elmo, no movimento de domesticar um leão, para indicar que a verdadeira fortaleza não é aquela que oprime e sufoca, mas a que sabe amansar.

Mostra-se apoiada e segurando uma grossa coluna, porque, das diversas partes que mantêm um edifício, ela é a mais forte e mantêm todo o conjunto.

A minha rocha e a minha fortaleza, constitui uma expressão comum na linguagem bíblica, referida ao próprio Deus. Na liturgia, canta-se: *Vós sois, ó Deus, a minha rocha e a minha fortaleza* ⁽³⁷⁾.

⁽³⁶⁾ GARNIER, Francois, *Thesaurus Iconographique, Système Descriptif des Représentations*, Paris, 1984, p. 105.

⁽³⁷⁾ Salmo 30, 4.



Justiça



Fortaleza



Prudência



Temperança

Fig. 17- Virtudes Cardeais

Prudência

A *Prudência* encerra o ciclo das virtudes cardeais. Aristóteles definiu a Prudência como o *recto governo das nossas acções*. E a mais perfeita das virtudes morais, enquanto exerce o controlo sobre as próprias virtudes teologais. Representa o justo meio: *in medio stat virtus*. Como figuração, é costume apresentar-se com duas cabeças, ou uma cabeça com duas caras — a Jano Bifronte — simbolizando a memória do passado e a inteligência do presente.

No sacrário recorre-se à representação habitual de uma mulher com um espelho na mão direita e uma serpente enroscada no braço esquerdo. Olhar-se ao espelho pretende significar o conhecimento de si mesmo, pois, ninguém poderá regular os seus actos, se não conhecer e corrigir os seus defeitos. A serpente, que fora o atributo da sabedoria antiga, da deusa Minerva, porque quando é atacada protege a cabeça enroscando-se sobre ela, ensina-nos, também, a defender-nos do mal, com todas as nossas forças. Por isso, diz a Escritura: *Sede prudentes como a serpente e simples como as pombas* ⁽³⁸⁾.

Estas são as quatro virtudes, conhecidas na antiguidade Greco-Latina, como as virtudes morais e que Santo Ambrósio chamou *Cardeais*, porque como os gonzos de uma porta — *Cardini* — governam e dirigem o conjunto dos actos que integram a vida moral e humana.

2.4.4. Virtudes Teologais - Esperança

A figuração das virtudes teologais, situadas no topo da estrutura do sacrário, inicia-se com a virtude da *Esperança*: uma mulher moça e bela, porque, no dizer dos autores do século XVII e XVIII, *não se pode esperar o que não se ama, nem amar o que não agrada, e sendo a Esperança espectação de cousa desejada só do que é belo ou bom, se deixa levar o desejo*.

A âncora é o atributo mais comum unido a esta virtude. Já dizia Santo Agostinho: *A âncora é o símbolo da Esperança, para que firmados em Deus nunca flutuemos entre as procelas do mundo*. Por sua vez, S. Lourenço Justiniano acrescenta uma nota de carácter escatológico: *A Esperança é a âncora da alma, guardando-a para que as procelas das tentações não a possam atingir. Portanto, se te encontrares a flutuar no alto mar, não te esqueças da âncora até entrares no porto*.

Com a mão esquerda, segura um pássaro que identificamos como a ave fénix, associada a esta virtude. Diz-nos a lenda, corroborada por palavras de Santo Isidoro de Sevilha, que esta ave, ao ver aproximar-se o seu fim, fazia um ninho de madeiras e resinas aromáticas que expunha ao sol a fim de arderem e ela poder consumir-se nas chamas. Da medula dos ossos, depois de três dias, renascia outra ave fénix ⁽³⁹⁾.

⁽³⁸⁾ Mateus, 10, 16.

⁽³⁹⁾ ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologias*, II, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1983, p. 109.



Fig. 18 - Virtude da Caridade



Fig. 19 - Virtude da Fé



Fig. 20 - Virtude da Esperança

Constituindo, no mundo antigo, um símbolo de eternidade e ressurreição, o cristianismo assumiu a ave fénix como símbolo da Ressurreição. E com este significado que figura no mosaico da ábside da igreja de S. Cosme e S. Damião de Roma. No enquadramento deste programa iconográfico, a virtude da Esperança, evoca, igualmente, o carácter escatológico ⁽⁴⁰⁾.

Caridade

Do lado oposto à Esperança, surge a *Caridade*. Habitualmente, corresponde a uma mulher, representada com um coração ardente nas mãos e uma criança nos braços para indicar que a Caridade é um movimento ardente e puro da alma em relação a Deus e aos homens.

Na imagem, em vez de uma criança, aparecem três crianças que, no dizer de Cesare Ripa, pretendem demonstrar que embora a Caridade seja uma só virtude **tem** um tríplice poder que não tem a Fé e a Esperança. No contexto eucarístico, o coração, com a chama ardente, que segura uma das crianças, significa o fogo do amor que se acende no coração humano com a recepção do alimento da Eucaristia. Por isso, chamou S. Tomás de Aquino à Eucaristia: *Sacramentum Charitatis*. Essa imagem do incêndio divino, aplicado à Eucaristia, aparece, com frequência, nos autores cristãos. S. Bernardo, por exemplo, chamou à Eucaristia: *Amor Amorum*, Amor dos Amores, porque, diz o Santo, *a Eucaristia é um incêndio em que o amor de Deus para com o homem e o amor do homem para com Deus se comunica através de mútuas e recíprocas labaredas*.

⁽⁴⁰⁾ VOLGINE., A. *Le Symbolisme de l'aigle*, Ed. Des Cahiers Astrologiques, Nice, 1960, p. 92.

Fé

A primeira das virtudes teológicas costuma, habitualmente, ocupar um lugar honorífico. A *Fé* mantém a primazia sobre as outras duas, Esperança e Caridade, porque nenhuma delas poderia existir sem a Fé. Por isso, dela dependem, necessariamente, nesta vida.

Num contexto eucarístico, como o que analisamos, ocupa o lugar central que, noutras ocasiões, se destina à Caridade, porque a Eucaristia é chamada *Mysterium Fidei*. Entre as várias hipóteses para representar a *Fé Católica* e a *Fé Cristã* ⁽⁴¹⁾, optou-se por escolher atributos de ambas figuras, um livro e um cálice, numa concepção contra-reformista. O livro aberto relaciona-se com o Novo Testamento, a Nova Lei que compendia todas as verdades que o crente deve acreditar. Mas a *fé na verdade revelada*, devia necessariamente ser *acompanhada pelas obras*. Por isso, o cálice da mão esquerda associa-se às obras boas, fruto da verdade acreditada. Cesare Ripa faz a aplicação do texto da Carta de Santiago: *De que aproveita, irmãos, alguém dizer que tem fé se não tiver obras? Assim a fé sem obras é morta* ⁽⁴²⁾. A Fé está colocada sobre uma base quadrada para demonstrar, como diz Santo Ambrósio, que a Fé é a base e rainha de todas as outras virtudes e como dirá S. Paulo, sem ela é impossível agradar a Deus. Além disso, esta pedra fundamental, em que a Fé se apoia, é o próprio Cristo: *Petra autem erat Christus* ⁽⁴³⁾.

O papel primordial da fé, como fundamento e princípio de toda a vida cristã e como virtude directamente ligada à Eucaristia, está bem patente no Hino de Vésperas da Festa do Corpo de Deus que a tradição atribui a Santo Tomás de Aquino:

<i>Et si sensus deficit</i>	Já que falta o sentido
<i>ad firmandum cor sincerum</i>	Para crer um bom cristão
<i>sola fides sufficit.</i>	A fé somente é bastante

Ou ainda:

<i>Praestet fides supplementum</i>	A fé supra totalmente
<i>Sensuum defectui</i>	A falta de sentido

Estes textos e muitos outros que poderíamos aduzir são, claramente, reveladores da íntima relação da fé com a Eucaristia.

⁽⁴¹⁾ CESARE RIPPA, na sua obra *Iconologia* distingue as representações de "Fé Católica" e "Fé Cristã". ⁽⁴²⁾ S. Tiago, 2, 14. 17. ⁽⁴³⁾ *Hebreus*, 13.8.

2.5. EUCARISTIA: *SACRAMENTUM PRINCEPS*

Nos dados dos pedestais das colunas e embasamento do segundo plano, situam-se sete cenas alusivas aos sete Sacramentos: Baptismo, Confirmação, Penitência, Eucaristia, Extrema-Unção, Ordem, Matrimónio. Ao longo do primeiro milénio da era cristã, não se falava dos sete sacramentos, prevalecendo uma concepção unitária sacramental. O próprio termo "Sacramentum" aparece só com Tertuliano, preferindo-se a palavra "Mysterium", numa perspectiva unitária. A pluralidade sacramental data da época medieval. Nos finais do primeiro milénio, começam a aparecer a multiplicidade dos sinais salvíficos, até que, no século XII, Pedro Lombardo fixa o Septenário Sacramental que será aceite nos Concílios de Lyon (1274); Ferrara — Florença (1439) e, obviamente, no concílio de Trento (⁴⁴) (1547).

Por uma questão de brevidade, vamos analisar, apenas, o relevo que representa o Sacramento da Eucaristia. Num ciclo normal de sacramentos, costuma ocupar o terceiro lugar. Num programa iconográfico eucarístico, competia-lhe, obrigatoriamente o lugar central, bem destacado e com espaço duplicado, relativamente aos outros sacramentos.

O Sacramento está concebido em duas cenas, enquadradas no mesmo contexto local. Na primeira cena, um conjunto de elementos indispensáveis para a celebração da Missa: altar, cruz, castiçal, cálice. Enquanto um sacerdote eleva a hóstia, um acólito levanta a casula e toca a campainha, um crente faz as suas orações por um livro de devoção. Na cena do lado, em perfeita harmonia, um sacerdote dá a comunhão a três pessoas, enquanto outro, mais atrás, reza com devoção. Duas cenas, à primeira vista insignificantes, mas que reputamos de grande valor iconográfico.

Esta representação traduz o que já afirmámos noutra contexto (⁴⁵): Ver o corpo de Cristo, contemplar a hóstia, duas fórmulas que traduzem, perfeitamente, a mentalidade e tendência espiritual de uma época. Ainda que este rito da elevação da hóstia se remonte ao século XII, sabemos, com certeza, como o demonstra esta imagem, que se prolonga para além do próprio Concílio de Trento. O momento da elevação da hóstia, depois da Consagração, era acompanhado por gestos e acções que visavam criar, nos crentes, uma profunda impressão. A elevação era anunciada pelo toque da campainha. Todos ajoelhavam, respeitosamente, e olhando a Hóstia, tomavam consciência do dom de Deus. Pessoas havia que, estando longe da igreja, ao ouvirem o toque da campainha, se prostravam em oração; se morassem perto, deixavam os seus afazeres e dirigiam-se rapidamente à igreja para assistir ao momento da elevação. O Sacerdote, para agradar às pessoas e alimentar esta devoção, mantinha a hóstia levantada vários minutos ou voltava-se para todos os lados da assembleia a fim de melhor ser contemplada e adorada. Este rito chegou a dege-

(⁴⁴) GESTEIRA GARZA, M, *La Eucaristia, misterio de comunión*, Madrid, 1983, pp. 623 e ss. (⁴⁵) MARTINS, Fausto, *Estudo iconográfico do Retábulo-Sacrário da capela do Santíssimo Sacramento da igreja matriz de Caminha*, Porto, 1988, p. 342.

nerar em verdadeiros abusos, a tal ponto que muitos crentes vinham à igreja só para o momento da elevação e, depois de vista a hóstia, abandonavam a igreja. A elevação do cálice é posterior e generaliza-se só a partir do século XV. A razão de aparecer mais tarde e não suscitar tanto interesse, corrobora a prática anterior. Neste caso, o crente não tinha a possibilidade de "ver" o Precioso Sangue, mas apenas o continente, o cálice. Ao lado do sacerdote e do acólito, um fiel acompanha, devotamente, a cerimónia com o seu livro de orações. Isto explica-se, facilmente, porque os Bispos que apoiavam esta prática devocional chegaram a compor orações que se podiam recitar neste momento.

Na cena do lado, está representada a comunhão dada a três personagens, talvez para acentuar a necessidade da comunhão sacramental que, entre leigos, constituía uma prática cada vez mais rara. A comunhão espiritual, relacionada com o simples olhar da hóstia, tinha, em muitos casos, substituído a comunhão sacramental. Uma situação que levou o Concílio de Trento a dar normas que aconselhavam a comunhão frequente, corroboradas, mais tarde, nas Constituições Sinodais dos Bispos do Porto: *Os fiéis christãos seculares devem ser muito frequentes em receber o Santíssimo Sacramento da Eucaristia, antídoto de todos os males, para que curem com esta saudavel mesinha as infirmitades da alma. E os Parochos os devão exortar a esta frequênciã* ⁽⁴⁶⁾. A comunhão dos clérigos e seculares estava perfeitamente regulamentada. As normas, emanadas, igualmente, das Constituições Sinodais, explicam a posição dos três comungantes: *Os leigos comungarão junto às grades do cruzeiro da igreja e podendo ser comungarão as mulheres separadas dos homens, os quais chegarão à mesa sem armas, compostos no traje e pessoa e se porão todos os que houverem de comungar em ordem, com os joelhos em terra e o ministro lhe chegará a toalha que será limpa e de bom pano, que tome de huma parte à outra a capela ou o cruzeiro, ou outra mais pequena, segundo o número dos que houverem de comungar, a qual terão diante dos peitos, de modo que, se por desastre cair alguma partícula ou relíquia, cairá na dita toalha; o Parocho, sob pena de se lhe dar em culpa, não consentirá que pessoa alguma comungue com toalha que trazer de casa* ⁽⁴⁷⁾.

3. Síntese Iconológica: *Speculum Humanae Salvationis*

Depois da análise iconográfica, resta-nos concluir com a interpretação iconológica que nos dará a síntese e a explicação intrínseca do conjunto.

Não foi por acaso que no sacrário da Sé do Porto se adoptou a configuração tur-riforme. A própria forma encerra um simbolismo de elevação e os seus planos ascendentes evocam, efectivamente, a montanha, essa forma enigmática, iniciada nos zigurates da Mesopotâmia e que alcança o máximo esplendor nas montanhas sagradas,

⁽⁴⁶⁾ D. JOÃO DE SOUSA, *Constituições Sinodais*, Porto, 1735, pp. 57-58. ⁽⁴⁷⁾ *Idem, Ibidem*.



Fig. 21 - Sacriário de Prata da Sé do Porto
Frontal, banqueta, sacrário e emoldramento

nos tronos eucarísticos dos nossos retábulos barrocos, indicando-nos a relação entre dois mundos diferentes, bem separados, mas correlativos: o humano e o divino ⁽⁴⁸⁾.

Se a forma turriforme do sacrário constitui por si mesma *um símbolo*, a mensagem iconográfica, que entranha, reproduz um autêntico compêndio da História da Salvação — *Speculum Humanae Salvationis* — envolvendo as etapas decisivas, desde a *Criação do Homem* até à sua glorificação, através da *Ressurreição de Cristo* e o envio do *Espírito Santo*.

Deus, num gesto de amor e benevolência, cria o homem à Sua imagem e semelhança. O homem, contudo, não corresponde ao gesto de amor de Deus e comete o pecado que o arrasta para o caminho do mal, da prevaricação, dos sete pecados capitais, personificados nos animais dos primeiros relevos. Apesar de tudo, Deus, no momento da queda, continua a apostar no homem e promete-lhe a salvação. Promessa que é anunciada já no Antigo Testamento pelos Profetas com o nascimento do *Cordeiro que tira os pecados do mundo*, presente na cena da expulsão.

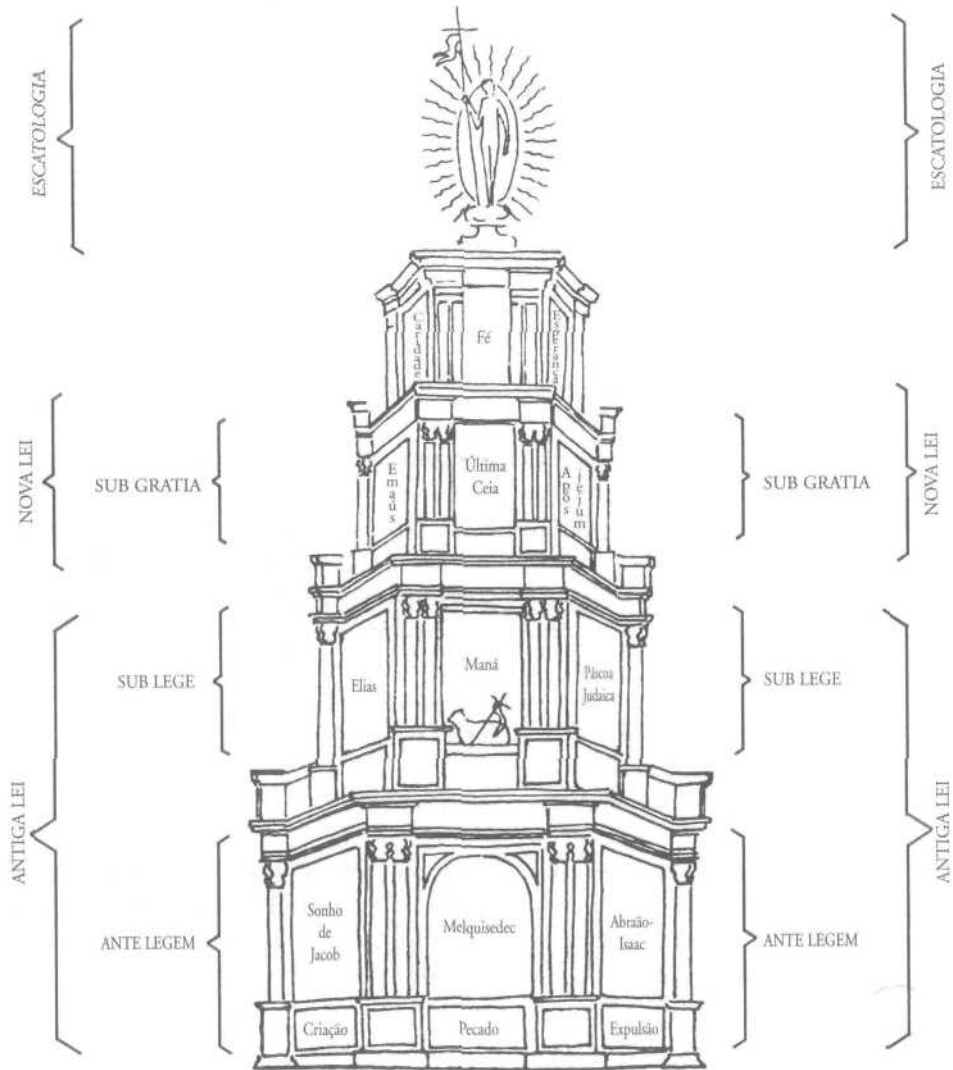
A partir da queda, o homem empreende a caminhada penosa, cheia de perigos e tribulações. Como auxílio privilegiado, o ser humano dispõe da força e vitalidade dos Sacramentos. O conjunto Sacramental eleva-se como uma pirâmide jerarquizada, em cujo vértice se coloca a *Eucaristia*, como sacramento principal. *Sacramentum Princeps*, como lhe chamará Sto. Tomás, donde brotam e onde retornam os restantes sacramentos. Os outros sacramentos existem na medida em que participam desse Centro de Salvação que é o "Corpo entregue e o Sangue derramado para a Salvação dos Homens". Por isso, no conjunto da representação dos sacramentos, a *Eucaristia* ocupa o lugar principal.

A relevância deste sacramento não podia limitar-se ao espaço de um simples painel ainda que destacado, sendo, por isso, necessário desenvolvê-lo ao longo de vários planos: *Prefigurado* nos Sacrifícios de Jacob, de Abraão e Melquisedec, aludindo à *Eucaristia Sacrifício*. *Prefigurado* no Profeta Elias, no Maná do Deserto e Páscoa Judaica, símbolos evidentes e anúncio da *Eucaristia Sacramento*. *Como realidade eucarística*, nas cenas de Emaús, Cristo depois das tentações e no momento da própria instituição deste Sacramento.

Para além dos sacramentos, o homem dispõe da *ciência* e *virtude* como auxiliares da caminhada. A *ciência* tem a missão de elevar o homem depois da queda, indicando-lhe os *sete caminhos da actividade intelectual*, nos quais o homem poderá adquirir toda a classe de conhecimentos, fora da Revelação, através das ciências do *Trivium* - Gramática, Dialética, Retórica e do *Quadrivium* - Aritmética, Música, Astronomia, Geometria —, aqui representadas através da *Retórica* e da *Teologia*.

Na ascensão do homem para Deus, não basta a ciência, nem é o mais importante. É necessário, sobretudo, trilhar o caminho da *virtude*. Por isso as sete virtudes *Cardeais* e *Teologais* que, na sequência da filosofia alquimista, suportam todo o

⁽⁴⁸⁾ MARTINS, Fausto Sanches, *Trono Eucarístico do retábulo barroco português: origem, função forma e simbolismo*, in "Actas do I Congresso Internacional do Barroco", II vol., Porto, 1991.



Specium Humanae Salvationis Fig. 22 - Esquema

iconográfico e iconológico do sacrário da Sê do Porto

peso do edifício espiritual do homem, são as únicas capazes de libertar o homem do pecado e conduzi-lo até Deus.

Ciência e virtude desempenham o papel de simples auxiliares, porque a força verdadeira vem-lhe do Sacramento que lhe dá a vida, não uma vida temporária como o maná, mas a *vida eterna*, simbolizada no *Cristo Ressuscitado*, que coroa toda a estrutura, indicando ao homem, que se alimenta deste sacramento, que Ele é penhor e garantia da ressurreição dos crentes, *a medicina de imortalidade, antídoto para não morrer, mas viver em Jesus Cristo para sempre*, como diz Santo Inácio de Antioquia.

No âmbito da interpretação iconológica, pensamos que se deve sublinhar a permanência e a constância do número *sete* que acompanha todo o programa iconográfico:

Sete pecados capitais.

Sete virtudes.

Sete sacramentos.

Sete caminhos da Ciência.

Sete dons do Espírito Santo.

Numa síntese mais concentrada, conseguimos descobrir outra das constantes em programas iconográficos semelhantes e que constitui uma forma usual da exposição da doutrina cristã: a concordância entre cenas do Antigo e Novo Testamento. Ao mesmo tempo, pudemos constatar um esquema, característico das grandes composições, disposto de forma acessível, que origina a pirâmide mais completa da História da Salvação — *Speculum Humanae Salvationis*:

Cenas *Ante Legem*: Criação, Jacob, Melquisedec, Abraão.

Cenas *Sub Lege*: Moisés, Páscoa Judaica.

Cenas *Sub Gratia*: Eucaristia, Emaús.

Cenas do *Escatos*: Ressurreição e Espírito Santo.

Com este estudo, quisemos corresponder ao apelo de Joaquim de Vasconcelos acerca da necessidade de uma monografia sobre o Sacrário de Prata da Sé do Porto, apresentando um modesto trabalho iconográfico sobre o maior expoente artístico da alta religiosidade eucarística que viveu o Porto seiscentista.