

A MARGINALIA SATÍRICA NOS CADEIRAIS DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA E SÉ DO FUNCHAL

Maria Manuela Braga

Os cadeirais de coro medievais devem ser os locais em que a decoração melhor espelha o cariz estremado e contraditório da realidade religiosa e social da época. Na sua decoração conflui pacificamente o sagrado e o profano, erudito e popular, o quotidiano e a lenda, numa série de referências históricas ancestrais.

Esta tradição desenvolve-se na *marginalia* que decorre nos locais mais escondidos como as misericórdias¹, apoia-mãos e platibandas de apoios dos livros corais, interpenetrando-se com a iconografia de cariz sacro, amplificada em locais mais destacados dos espaldares e coroamento superior.

Estes espaços secundários funcionam como depósito de temas populares, ao sabor da memória dos artífices que livremente os esculpam, transformando o cadeiral num imenso livro sagrado que se faz declinar como uma enciclopédia.

Fechados aos olhares da sociedade, dão livre curso a toda uma tradição satírica e popular em que o *lema ridendo castigat mores* se transforma também numa liberdade ímpar dos artífices deixarem a marca profana e popular tacitamente aceite pelas entidades religiosas.

Nos dois únicos exemplares medievos que chegaram até nós— o cadeiral do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e o exemplar da Sé do Funchal, a gramática das formas e anotações ao tempo e que se vivia convivem com este gosto do riso, na memória de contos, provérbios e tradições orais que com elas se cruzam.

O MUNDO FEMININO ÀS AVESSAS

Tradicionalmente, a castidade feminina era representada pela imagem de uma jovem sentada a fiar com a roca e o fuso pois, como dizia o ditado: “*a fiar e a tecer ganha a mulher de comer*”. No entanto, o casto modelo nem sempre era seguido e a sátira literária e iconográfica encarregou-se de glosar a sua inversão.

O bestiário satírico costumava representar uma javali atarefada na fiação doméstica como sinónimo de prostituição. Encontramo-la numa das misericórdias do cadeiral da Sé do Funchal (fig.1), idêntica a outras “javalis-fiadeiras” como se podem observar nos cadeirais de Kempen na Alemanha; Ciudad Rodrigo; Toledo ou da igreja de S. Nicolau em Amsterdão, bem como em gárgulas (fig.2) e gravuras da época.

¹ As misericórdias consistiam em mísulas adossadas à parte inferior das cadeiras, que serviam de apoio aos religiosos aliviando-lhes o cansaço sem que perdessem a obrigatória postura em pé. O facto de ficarem escondidas, acrescido ao próprio uso a que se destinava, explica em grande parte a aceitação de cariz tão licencioso e profano.



fig.1- Javalí fiadeira, cadeiral da Sé do Funchal



fig.2- Javalí fiadeira, catedral de Plasencia

Neste caso, os atributos luxuriosos da simbologia animal sintonizam-se semanticamente com o verbo fiar, usado como sinónimo de prostituição. Isabel Gomez Mateo², localizou o tema na tragicomédia *La Celestina*, de Fernando Rojas, editada em Burgos no ano de 1499. No terceiro acto da peça, a velha alcoviteira que trata de tecer as tramas dos amores dos jovens, lamenta que “*pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado*”. E mais adiante insiste-se na associação entre o fuso e o falo masculino: “*con mal está el huso cuando la barba no anda de suso*”.

Por cá Gil Vicente faz alusão ao enfado que o casto labor provocava em jovens casadoiras. Na Farsa Quem tem Farelos a jovem casadoira queixa-se que

*"Faz a moça mui mal feita,
corcovada, contrafeita,
de feição de meio anel;
e faz muito mal carão,
e mal costume dolhar."*

E a Inês Pereira que antes quer “*asno que a carregue que cavalo que a derrube*” também estava disposta a tudo para se ver livre dessas canseiras inúteis, renegando

² Isabel, Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerias de coro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velazquez, 1979

“ *deste lavar
E do primeiro que o usou;
Ó diabo que o eu dou,
Que tão mau é d'aturar.*”

Por vezes as aparências iludem — a velha rameira Celestina ou a Brígida Vaz do Auto da Índia quando se lembram da roca e do fuso não parece ser em pudica tarefa caseira que estão a pensar — “*quero fiar e cantar/ segura de o nunca ver*” suspirava a abandonada mulher do mercador embarcado desejando que ele não tornasse vivo a Lisboa.

Um ditado da época lembrava de forma mais explícita este mundo às avessas: “*quando a rameira fia, o letrado reza, e o escrivão pergunta quantos são do mês, mal vai a todos três*”³

Esta relação satírica foi recuperada por Goya que não esquece as fiadeiras nas suas gravuras satíricas. No Álbum B que antecede os *Caprichos* (fig.3) assim representa as raparigas de má vida, tonsuradas e encerradas no reformatório, acrescentando a legenda irónica: *San Fernando como hilan!*. Mais tarde serão representadas a depenar os “frangos” que se deixam apanhar nas suas teias.



Fig.3- Goya, Album B (1796/97)

OS GAITEIROS

Estas sátiras não deixaram de ser vistas com agrado num mundo goliardesco onde a virtude convivia descontraidamente com o pecado. Ao lado da javali gárgula de Plasencia encontra-se um alegre campónio, muito entusiasmado a tocar a gaita-de-foles. “Tocar gaita” é a expressão que em português melhor explicita o sentido de provocação sexual a ela associado.

³ Francisco Roland (F.R.L.I.L.E.L.), *Adágios e provérbios, rifões e anexins da língua portuguesa...* (compilação de 1841)

Nas representações artísticas predominam os porcos e os macacos que se dedicam a este exercício musical. O porco ou javardo, significa literalmente essa gula ou luxúria depravada. Já Santo Isidoro de Sevilha o referia nas *Etimologias*: “os porcos são imundos porque se revolvem e sujam na terra à procura de alimentos”. Na obra *Hortus Sanitatis* (1485), inspirada em Aristóteles, Jehann von Cube desenvolve a ideia da associação do porco à luxúria referindo a precocidade sexual do animal que aos oito meses já está apto a copular. Os exemplários acrescentam os mesmos atributos aos macacos e associam-nos ao gosto pela bebida e a todo o tipo de gula e prazeres carnais. Representam-se com este sentido em cortejos festivos, tocando instrumentos musicais, a par de sátiros, centauros e outras figuras humanas bestializadas ou em duetos e provocações recíprocas com homens selvagens.

Podem observar-se no cadeiral de Santa Cruz de Coimbra (figs4 e 5), em idênticas iconografias por vezes mais explicitamente licenciosas como as de Oviedo (fig.6), mas também no retábulo da Sé Velha de Coimbra numa disputa com selvagem (fig.7), ou no portal da Sé de Lamego (fig.8) em paralelo com representações mais realistas de *felatio* (fig.9).



fig.4- porcos músicos, cadeiral de Santa Cruz de Coimbra.



fig.5- Javali desafiando raposo ao som da gaita-de-foles, cadeiral de Santa Cruz de Coimbra.



fig.6- javardos a copularem ao som da gaita, cadeiral de Oviedo.



fig.7- retábulo da Sé Velha de Coimbra, provocação sexual entre homem selvagem e javardo a tocar gaita.



Fig.8- porco gaiteiro, portal da Sé de Lamego



fig.9- cena de *felatio* entre meninos, portal da Sé de Lamego.

O termo “gaiterice” prende-se com estes costumes e vemo-lo aplicado à luxúria desbocada dos loucos, bem como a outras práticas licenciosas a que muitos religiosos também se entregavam.

A gaita-de-foles parece ter esse específico significado sexual. Arcipreste de Talavera, na recolha de refrões que incluiu no *El Corbacho* (1438), a propósito de frades e seculares dados a assediar a mulher do próximo, utiliza a frase: dignos por “*sus fechos de tañer la cornamusa*”⁴

⁴ Isabel Mateo Gomez, *op. cit.*

Os próprios tocadores de gaita-de-foles estão associados às festas, ao riso saudável e desbragado das patuscadas populares acompanhadas de bebida e muita outra diversão. Gil Vicente e Camões referem-no a propósito dos tempos soturnos trazidos pela Inquisição. A “apagada e vil tristeza” que já aparecera no *Triunfo do Inverno* vicentino: *Em Portugal vi eu já/ Em cada casa pandeiro/E gaita em cada palheiro;/E de vinte anos a cá/Não há hi gaita nem gaiteiro,/A cada porta hum terreiro,/Cada aldeia dez folias,/Cada casa atabaqueiro;/E agora Jeremias/ hé nosso tamborileiro./Só em Barcarena havia/tambor em cada moinho,/E no mais triste ratinho/S'enxergava uma alegria* (Gil Vicente, *Triunfo do Inverno*).

Gaiteirices significam também amores fora de época. Gil Vicente não os poupou nas suas sátiras:

Moça — *Já perto sois de morrer. Donde nasce esta sandice que, quanto mais na velhice, amais os velhos viver? E mais querida, quando estais mais de partida, é a vida que deixais?*

Velho — *Tanto sois mais homicida, que, quando amo mais a vida, ma tirais. Porque meu tempo d'agora vai vinte anos dos passados; pois os moços namorados a mocidade os escora. Mas um velho, em idade de conselho, de menina namorado... Oh minha alma e meu espelho!*

Moça — *Oh miolo de coelho mal assado! (...)*

...e nem a velha mulher ciumenta escapa à troça:

Velho — *Estas velhas são pecados, Santa Maria vai com a praga! Quanto mais homem as afaga, tanto mais são endiabradas!*

Gil Vicente, *O Velho da Horta*.



fig.10- Pieter Brueghel o Jovem, velho gaiteiro.

A gaita de foles, símbolo da escatologia sexual da sociedade é também o instrumento do louco, das festas carnavalescas, dos bufões chocarreiros de cuja boca saem os disparates certos na crítica da loucura da sociedade de pela veia de Sebastian Brant e mais tarde de Erasmo.

Algumas representações do toque da gaita-de-foles aproximam-se de figuras metamorfoseadas (especialmente monges) cujos narizes se prolongam nos tubos da gaita ou nas flautas imprimindo-lhes um nítido carácter fálico. Noutros casos a associação sexual é mais explícita, mostrando claramente cenas de sexo contra natura ao lado dos porcos, macacos e coelhos gaiteiros.



fig. 11-louco gaiteiro aliviando o ventre, cadeiral de Toledo.



fig. 12-Hieronymus Bosh, *Jardim das Delícias*(det.),

A luta dos sexos

As referências a castigos domésticos, e guerras de sexos, parodiados nas festas carnavalescas também são comuns na *marginalia* dos cadeirais e em gravuras da época. Uma das variantes consistia na chamada “briga pelas calças”, em que a mulher as disputa ao marido, assim como noutras afirmações do sexo fraco capaz punir a vanglória masculina.

Nas misericórdias dos cadeirais era muito comum o exemplo da dona-de-casa dona-de-casa que castiga o esposo por chegar tarde para a ceia já foi identificada em algumas misericórdias por Isabel Mateo⁵. A iconografia completa faz figurar a mulher a castigar o marido com um pau enquanto o animal doméstico aproveita a briga e come o repasto do pote (fig.14).

Uma das misericórdias do exemplar coimbrão assinala este tema, ainda que o artífice apenas o esboce, representando um cão enfiado num caldeirão (fig.13). No cadeiral de Léon, ou o de Kleve na Alemanha, a memória perdida reflecte-se em idêntica simplificação, mas podem encontrar-se ilustrações mais completas em vários exemplares ingleses.

⁵ Isabel Mateo Gómez, *op. cit.* ...Lám. XXXVII, fig. 161

“O caldo entornado” parece ser o dito que ainda hoje melhor se aplica a esta bulha entre esponsais. Louis Maeterlink e Francis Bond associaram a figuração a provérbios flamengos e ingleses coevos: “o pote está vazio e já foi dado a lamber ao cão” ou “Dog and Pot e Dog and Crock”. Bond recorda que no seu tempo ainda era comum verem-se letreiros de aviso com estes ditos à porta das tabernas da província⁶.



fig.13- Caldo Entornado, misericórdia do cadeiral de Santa Cruz de Coimbra



fig.14-Cadeiral de Beverley em Inglaterra (sec. XIV).

Noutros casos o poder feminino serve para caricaturar os homens que se entregam em excesso a prazeres espirituais, esquecendo-se dos terrenos. Alexandre o Grande, Virgílio e Aristóteles não escaparam às troças— muito sábios em teoria mas muito fáceis de se deixarem levar pelas manhas femininas.

O exemplar ilhéu inclui o *lai de Virgílio* (fig.15), vendo-se o sábio pendurado no cesto que a amada lhe lançaram da janela do castelo, em falsa promessa de amores nocturnos. O canto tradicional do lai de Virgílio é citado no *Libro de Buen Amor* de Harcipreste de Hita: “*Al sabidro Virgílio, como dize en el testo, /enganolo la duena, quando l’colgó en el cesto, / Coyando que l’sofia à su torre por esto.*”

Sentido idêntico e com maior divulgação possui o Lai de Aristóteles, satirizando o velho filósofo, humilhado e cavalgado pela astuta *Phyllis* que assim decidira provar a Alexandre que os sábios também caem.

⁶ Louis Maeterlink na obra: *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les miséricordes de stalles (Art et folklore)*, Paris, 1910.; Francis Bond, *Woodcarvings in English churches, I: stalls and tabernacle work.*, vol. I, London, Oxford University Press, 1910, figura da página 89.



Fig.15- Lai de Virgílio, cadeiral da Sé do Funchal (c.1514/15)

A SÁTIRA RELIGIOSA

A sátira religiosa é abundante na *marginalia* das cadeiras corais, mostrando uma enorme capacidade de autocrítica por parte do clero. como o próprio clero. Várias personalidades religiosas redigiram textos jocosos a este propósito. O Papa Leão XIII defendia que a Igreja também devia cuidar dos aspectos humanos e estes são revelados com a maior franqueza e honestidade. Apoiava-se numa passagem do Livro de Jehovah “*Deus não precisa para nada da vossa hipocrisia*”. Os próprios religiosos redigiam e divulgavam estas facécias. *Johannes Pauli*, monge alemão, recolheu uma série de farsas carnavalescas destinadas aos próprios monges. A colectânea foi publicada em 1522 com o título “Riso e Seriedade” (*Schmpof und Ernst*). No seu prefácio o autor explica que o livro se destina “aos cenobitas reclusos nos mosteiros para que tenham com que se rir e distrair, de modo a descansar o espírito, pois não podem viver da ascese”⁷.

Nos cadeirais, os artífices davam forma a estas brincadeiras recorrendo geralmente ao tradicional bestiário, ainda que muitas vezes fossem mais directos, não deixando margens para dúvidas acerca da identidade dos visados.

O tema do raposo a pregar às galinhas que se encontra no cadeiral do Funchal (fig.16) incide sobre a desconfiança que o próprio clero nutria pelas ordens mendicantes, responsáveis por percas de privilégios antigos.

O matreiro personagem do romance de crítica feudal⁸ aparece vestido de frade, a pregar do alto do púlpito para uma assistência de galináceos. Encantadas com os dotes de oratória, as galinhas nem se dão conta do destino que as espera no final do sermão. A brincadeira era glosada na literatura popular, fazendo-se trocadilhos com a passagem da Epístola de S. Paulo aos Filipenses (1,8): “*Testis est mihi Deus, quam cupium vos*

⁷ ver: Mickail Bakhtine, *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970; Giordano Ortonzo, *Religiosidad Popular en la Alta Edad Media*, versão espanhola de Pilar Garcia Monton y Valentín Garcia Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1983).

⁸ Redigido no ano de 1176 pelo francês Pierre de Saint Clou, à custa da congregação de um vasto repertório fabulado de origens antigas que remontam ao *Physiologus*, conheceu uma série de adaptações e versões que fizeram dele um dos romances mais populares do final da Idade Média.

visceribus meis”- “*Deus é testemunha de quanto vos quero nas minhas entranhas*” –, em lugar de “no mais profundo do meu ser”. O refrão lá dizia que “*frayle franciscano, el papo abierto, y el saco cerrado*” e “*o abade donde cana dali janta*”. Gil Vicente no Clérigo da Beira também recorda a ladainha do frade mundano enquanto caminha com o filho em busca de boa caça: “*Lauda Dominum die coelis Pois os coelhos são seus*”⁹.



fig.16- Raposo a pregar às galinhas, cadeiral da Sé do Funchal

O clero estava mais próximo do povo mas também era muito ignorante. Muitos jovens ingressavam nas ordens sacras praticamente analfabetos e destituídos qualquer formação espiritual. Em 1467 o arcebispo de Lisboa depara com confessores que nem a fórmula da absolvição sabiam, o que não admira pois também era comum não se confessarem, e obriga-os a escrevê-la e a decora-la. No entanto, parece que estas fraquezas eram bem suportadas pelas entidades superiores, contando que materialmente não fossem esquecidos. A um clérigo que tinha por hábito frequentar as tabernas e aparecer em estado impróprio na igreja, o arcebispo castiga-o com a uma pequena multa de 50 reais com a particularidade desta se repetir sempre que reincidisse no pecado etílico...¹⁰

O canto do Ofício Divino era tido por enfado a que muitos religiosos se furtavam. Quando apareciam no coro, “palravam, faziam “jeitos de esgares” uns para os outros; não estavam quietos, trocavam palavrões, chegando mesmo a haver desacatos mais gravosos. Certo é que estes desmandos não eram exclusivos do baixo clero, pois também havia sacerdotes que nem se falavam e cujas brigas ficaram memoráveis. No cadeiral madeirense a sátira é implacável: à semelhança de iconografias congéneres, vê-se um porco a tentar acompanhar o ofício pelo missal (fig.17), enquanto que noutra misericórdia é o asno que passa com a língua os cânticos religiosos suspensos no facistol (fig.18).

⁹ Ver: Pinciano, Hernãdo Nunez, *Refranes o proverbios en romance que nuevamente coligio y glosyo el comendador Herãnado Nunez Pinciano*, Valladolid, 1602.

¹⁰ vide Isaías da Rosa Pereira, "Visitações da Igreja de S. Miguel de Torres Vedras" (1462-1524), *Lusitana Sacra*, 2ª série, 7, 1995.



Fig. 17-Porco a ler missal, cadeiral da Sé do Funchal



fig. 18- Burro a ler salmos, cadeiral da Sé do Funchal

O comportamento sexual dos religiosos sempre foi motivo de inquietação para as entidades superiores ainda que estas não estivessem isentas do mesmo pecado. No relato de visitação à igreja de S. Miguel de Torres Vedras (1462)¹¹ ordena-se aos os vigários, capelães, priores que estejam a par de clérigos publicamente barregueiros que os proibam de dizer missa, No caso do amancebado serem os próprios vigários e piores que assim vivam publicamente, ficavam encarregados os raçoeiros de não os consentirem, bem como de os obrigar a pagar multa ao aljube eclesiástico. O tema fazia as delícias da literatura satírica. No referido *El Corbacho*, publicado em 1483 os “frades e seculares que não respeitavam as mulheres e eram conhecidos pelos seus feitos de “tocar gaita”. Por cá, Gil Vicente, na sequência da *Nave dos Loucos* de Sebastian Brant, faz aparecer o frade amantizado no auto da Barca do Inferno de Gil Vicente, vestido como um fidalgo e de mão dada com a moça cantando prazenteiro:

¹¹ Isáfas da Rosa Pereira, *op. cit.*

*FRADE- Corpo de Deus consagrado!
Pela fé de Jesu Cristo,
que eu nom posso entender isto!
Eu hei-de ser condenado?!...
Um padre tão namorado
e tanto dado à virtude?
Assi Deus me dê saúde,
que eu estou maravilhado!
(E continua a desembainhar
o espanto por o esperarem as chamas do Inferno)
Como? Por ser namorado
e folgar com iia mulher
se há um frade de perder,
com tanto salmo rezado?!...*

Duas misericórdias do cadeiral coimbrão ilustram estes prazeres luxuriosos. Numa delas, um figura monstruosa, com hábito monacal deixando ver as cochas, devora um ser humano enrolado no seu corpo (fig.19). Confrontada com representações paralelas tudo aponta para uma alusão ao pecado da sodomia figurado pela “garganta do demónio”. Noutro local assiste-se a uma cavalgada pecaminosa, em que frade se deixa levar pelo pecado da luxúria, em vez de a dominar, como sintomaticamente se depreende pela nudez da parte traseira do corpo (fig.20)¹².



fig.19- “Não há capuz por mais santo em que o diabo não possa meter a cabeça» misericórdia do cadeiral de Santa Cruz de Coimbra



fig.20- Cavalgada pecaminosa, cadeiral de Santa Cruz de Coimbra

¹² Podem traçar-se paralelos com figurações dos frisos das cadeiras baixas do cadeiral da cathedral de Sevilha assim como numa gravação em pedra de um tímpano da cathedral de Notre-Dame de Paris (reproduzida por Maeterlinck, *op. cit*)

A palavras loucas orelhas moucas

As críticas ao mau comportamento no interior do templo não se dirigiam apenas aos religiosos, nelas se incluíam os próprios crentes que preferiam distrair-se em conversas de “má-língua”. Como bem reparou Luíza Clode¹³, uma figurinha do cadeiral da Sé do Funchal, representando um homem nu que caminha enquanto tapa os ouvidos (fig.21), deve ser uma alusão a estes “pecados de orelhas”. O penitencial medievo de Martim Perez menciona-os como pequenos pecados que devem ser confessados à entrada da missa ou no fim da pregação. «...Das orelhas digo: se ouvyo com ellas murmurar e dos seus christãos mal dizer. Se ouvyo doestar, Se ouvyo cantar cantares vaãos. Se ouvyo palavras torpes ou mentiras ou palavras ouçiosas e vaãos dizer. Se ouvyo novas do mundo recontar (...)se com ellas nom ouvyo e entendeu as palavras da pregaçom. Se com ellas nom ouvyo as horas de Deus, com toda a devoçom...»¹⁴.

Como dizia o ditado: “quem bem vai cantando não pode ir orando”, o que pode explicar o facto da admoestação emparelhar com uma série de figurinhas que se entregam às folias das gaitas de foles, representadas no mesmo cadeiral, ou às reacções satíricas dos cães que tapam as orelhas perante bicharocos que os desafiam ao som de liras, como se pode ver no exemplar coimbrão (fig.22).



fig.21- Pecados de orelhas, cadeiral da Sé do Funchal



fig.22- “a palavras loucas orelhas moucas”, cadeiral de Santa Cruz de Coimbra.

¹³ Luíza Clode, “O cadeirado da sé do Funchal”, *Das Artes e da História da Madeira*, n.º 30, 1960, p. 36.

¹⁴ Consultar o penitencial medievo de Martim Perez, publicado por Mário Martins, em separata da revista *Lusitana Sacra*, t.II, Lisboa, 1957.

A sátira incluía uma série de variantes, apoiando-se nos ditos populares e textos moralizadores de que a referida *Stultifera Navis* é um dos melhores exemplos. Sebastian Brant compara os religiosos pouco atentos aos ofícios corais com a multidão que também se entretinha com as momices do famoso *Roraffe*— boneco em forma de camponês barbudo, colocado junto ao órgão da catedral de Estrasburgo¹⁵.

Como se diz num outro verso, louco é também o guardador de ruídos, o crédulo de ouvido fino e orelha larga que enche a cabeça de balelas (fig.23)¹⁶.

Quanto aos linguarudos, dava-se-lhes o conselho de enfiarem uma meia na boca, antes que se lhes fritassem as línguas na grelha¹⁷.



fig.23- Soprar nos ouvidos, Sebastian Brant, A Nave dos Loucos.

O COMBATE DO ARTÍFICE COM O DEMÓNIO

A marca do anátema do visível sempre esteve presente em toda a Idade Média. De um lado a imagem como testemunho do mistério divino, do outro o desafio e fascínio pelo ídolo, associado ao maravilhoso que investe de poder a matéria terrena trabalhada pelo artífice.

O operário vive este dilema constante: engrandecer a igreja pela arte e desafiar o poder da criação pelo dom que só a Deus deveria pertencer. Os cultos heréticos de pedreiros livres e confrarias de trabalhadores artesanais sempre estiveram associados a esta dicotomia que os dividia entre a mão de Deus e a necessidade de homenagear o diabo. Deus é ente supremo, o seu plano não se aprende nem se decifra, só o príncipe das trevas usa a matéria terrena para Lhe disputar a obra.

Ainda que se dedique a Deus, o talento do artista criador aproxima-o do idólatra, investindo de carácter físico o desejo que nutre pela imagem a que dá forma.

¹⁵ Sebastian Brant, *La Nef des Fous*, Librairie José Corti, Paris, 1997 (segundo edição original de 1494), pp.286-287.

¹⁶ Idem, p. 317.

¹⁷ O primeiro exemplo, datado do século XV, encontra-se no cadeiral da igreja da Sagrada Trindade de Stratford-upon-Avon (Warwickshire) em Inglaterra e o segundo, com datação idêntica, no da igreja de Saint-Seurin em França. Já se pretendeu ver este tema numa misericórdia do cadeiral de Santa Cruz de Coimbra em que se um gato a passar por cima das brasas, onde está a ser frito um pedaço de carne. No entanto julgamos que o ditado “como gato pelas brasas” se lhe aplica melhor.

O perigo das imagens resulta desse excesso de sensação e desejo, transformando-as em ídolos capazes de controlar as mentes dos seus autores. O fascínio da estatueta assemelha-se ao amor cortês, aprisionando numa devoção que nunca será retribuída¹⁸. Este é o drama de Pigmaleão e síntese do pecado da idolatria— dentro de cada imagem espreita o demónio; toda a arte é vaidade e falsa cópia da realidade.

O tema encontra-se esboçado, de forma pouco usual, numa misericórdia do cadeiral de Santa Cruz de Coimbra. Um entalhador bate com o maço do ofício num monstro, adossado à própria mísula (fig.24), como se o fruto do seu trabalho tivesse invocado o maligno. “*O combate do artista com o demónio*”, como já foi apelidado, numa variação de Pigamaleão a insuflar vida à estátua (fig.25) ou a luta do escultor contra o demónio que ensombra a criação artística.



fig.24- Cadeiral Santa Cruz de Coimbra, o combate do artista com o demónio.



fig.25-“para fazer uma mulher é necessária a ajuda do diabo”, cadeiral de Saint-Martin-au-Bois, França

18 Consular Michael Camille, *The Gothic Idol, Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge New Art History and Criticism. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1989. *Encyclopaedia Universalis- Corpus*, Paris,EUA, 1989, III, p. 65-73 (Art et théologie)

O ESPÍRITO ENCICLOPÉDICO E ACLIMATAÇÕES LOCAIS

O facto destas obras serem produto de migrações de artífices explica, em grande parte, a universalização temática, devendo-se as variações e simplificações formais à maior ou menor riqueza da encomenda. No entanto, existem sempre aclimações locais detectáveis na estilística do ornamento da estrutura decorativa e arquitectónica do cadeiral, bem como na capacidade de se homenagear figurativamente o momento histórico.

Nos dois exemplares manuelinos em que apenas estão identificados os mestres Machim e João Alemão que trabalharam em Coimbra entre meados de 1513-18¹⁹, é notória a simbólica de engrandecimento da saga da Expansão.

No cadeiral coimbrão a gramática ornamental apresenta tipologias tardogóticas muito próximas de exemplares do Norte da Europa, a que se acrescenta a habitual simbólica manuelina. Seguindo o exemplo do cadeiral de Toledo, inclui uma apologética de viagem e combates contra hereges. No coroamento superior, com o périplo da viagem pelo mundo dos soldados de Cristo; nos espaldares das cadeiras baixas na magnífica parada de rendição de mouros e judeus, numa mutação de memórias bíblicas aplicadas à principal tarefa do poder temporal e espiritual— o combate ao herege e a realização do sonho Imperial da Cristandade.

O exemplar madeirense, executado por volta de 1516-17, cuja autoria ainda está por comprovar²⁰, possui inúmeras semelhanças com o cadeiral de Yuste. A decoração da talha em ramos podados e formas gordas dos dosséis está mais próxima dos paralelos ornamentais em pedra e inclui já detalhes de cariz renascentista. Simultaneamente, introduzem-se uma série de apontamentos locais (trabalho da lavoura e actividade vinícola) e outros particularmente exóticos que evocam paragens africanas e orientais. O negro a tocar tambor, outro a apanhar cocos; o encantador de serpentes; fauna e flora exótica, num conjunto significativo que supera o que os exemplos do país vizinho.

A curiosidade do olhar aproxima-se cada vez mais da realidade descoberta que ainda não teve tempo de se transformar em lenda. A *marginalia* assimila-a, de forma aditiva, enquanto o legado do passado resiste. Em breve nova querela iconoclasta ecoará numa Igreja dividida, pondo termo a esta babélica tradição de raiz tão profana e popular.

19 Estes artífices são chamados a Portugal no seguimento das encomendas manuelinas, para suprir a falta de mão-de-obra, sendo notória a aprendizagem no país vizinho que no caso de João Alemão está documentada- José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla...*, 1899, artigo “Juan Alemán- entallador”;(ver também: Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para a biografia dos artistas de Coimbra*, pp.158-159; Reinaldo dos Santos, *A escultura em Portugal*, vol. II); Sousa Viterbo, *Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.*; Rafael Moreira, “dois escultores alemães em Alcobaça: Machim Fernandes e João Alemão”, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses dos séculos XVI, XVII e XVIII*, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 93-120, Actas do Colóquio, 23-27 Novembro, 1994, Mosteiro de Alcobaça, org. Instituto Português do Património Arquitectónico; Rafael Moreira, “Os autores do retábulo e cadeiral (1515-1516), *Monumentos*, DGEMN, Lisboa, Setembro 2003, pp.65-67.

²⁰ Rafael Moreira (*op.cit.*) avança a hipótese de ser da autoria do mesmo Machim que trabalhou executou o exemplar Coimbrão. Ver Rafael Moreira, e Maria Manuela Correia Braga, “Apontamentos acerca do cadeiral”, *ibidem*, pp.57-63.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, Mickail, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970; Giordano Oronzo, *Religiosidad Popular en la Alta Edad Media*, versão espanhola de Pilar Garcia Monton y Valentín Garcia Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1983).
- BOND, Francis, *Woodcarvings in English churches, I: stalls and tabernacle work.*, vol. I, London, Oxford University Press, 1910
- BRAGA, Maria Manuela Correia, *Os cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1997.
- BRAGA, Maria Manuela Correia, “Apontamentos acerca do cadeiral”, *Monumentos*, DGEMN, Lisboa, Setembro 2003, pp.57-63.
- BRANT, Sebastian, *La Nef des Fous*, Librairie José Corti, Paris, 1997 (segundo edição original de 1494).
- CAMILLE, Michael, *The Gothic Idol, Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge New Art History and Criticism. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1989.
- CLODE, Luíza “O cadeirado da sé do Funchal”, *Das Artes e da História da Madeira*, n.º 30, 1960.
- Encyclopaedia Universalis- Corpus*, Paris, EUA, 1989, III, p. 65-73 (Art et théologie)
- GAIGNEBET, Claude; LAJOUX, Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen âge*, P.U.F, Vendôme, France, 1985
- MARTINS, Mário, *O penitencial de Martim Pérez em medievo-português*, Separata de *Lusitana Sacra*, t. II, Lisboa, 1957, p. 30, de acordo com Códice Ale. CCLXXIV a/ 213, da B. N. L , fol. 128r.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, “El roman de renard y outros temas literarios tallados en las sillerias de coro góticas españolas”, *Archivo Español de Arte*, 15 (180), Out.-Dez., Madrid, 1972.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerias de coro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velazquez, 1979.

MOREIRA, Rafael, “Dois escultores alemães em Alcobaça: Machim Fernandes e João Alemão”, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses dos séculos XVI, XVII e XVIII*, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 93-120, Actas do Colóquio, 23-27 Novembro, 1994, Mosteiro de Alcobaça, org. Instituto Português do Património Arquitectónico

MOREIRA, Rafael, “Os autores do retábulo e cadeiral (1515-1516), *Monumentos*, DGEMN, Lisboa, Setembro 2003, pp.65-67.

PEREIRA, Augusto Nunes, *Do cadeiral de Santa Cruz*, Edição da paróquia de Santa Cruz, Coimbra, 1984.

PEREIRA, Isaiás da Rosa, "Visitações da Igreja de S. Miguel de Torres Vedras" (1462-1524), *Lusitana Sacra*, 2ª série, 7, 1995.

PINCIANO, Hernão Nunez, *Refranes o Proverbios en Romance que Nuevamente Coligioy Glosyo el Comendador Herãnado Nunez Pinciano*, Valladolid:s.n., 1602.

ROLAND, Fancisco (F.R.I.L.E.L.), *Adágios e provérbios, rifãos e anexins da língua portuguesa, tirados dos melhores autores nacionais e recompilados por ordem alfabética*, Lisboa, Thytophographia Rollandiana, 1841