

Manter a freguesia no século XVI: os frescos de S. Francisco de Bragança e a Virgem da Misericórdia

Luís U. Afonso

Historiador da Arte (FLUL)

RESUMO: Os frescos da igreja de S. Francisco de Bragança, realizados nos inícios do século XVI, apresentam um programa iconográfico monumental e complexo, onde se exploram as concordâncias tipológicas entre o Antigo e o Novo Testamento e a narratividade da sequência Juízo Final, Virgem da Misericórdia e Jerusalém Celeste. Para lá da coerência interna que se reconhece a este programa, neste estudo defende-se que a preeminência dada à imagem da Virgem da Misericórdia na zona do altar-mor se deveu à instalação da Santa Casa da Misericórdia em Bragança, no ano de 1518. Deste modo, o programa franciscano integra-se numa lógica de propaganda e concorrência religiosa pela imagem, funcionando como uma forma de apropriação dos valores simbólicos da Misericórdia.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura mural. Freguesia. Bragança. Propaganda. Virgem da Misericórdia. Franciscanos. Concorrência religiosa.

ABSTRACT: The murals of the St. Francis Church of Bragança, painted in the early 16th century, present a monumental and complex iconographic program in which the concordance between Old and New Testament is explored as well as the narrativity of the sequence Last Judgment, Virgin of Mercy and Heavenly Jerusalem. Besides the internal coherence that program presents, it is argued in this study that the pre-eminence given to the Virgin of Mercy's image on the main altar area is due to the installation of the House of Mercy in Bragança, in 1518. In fact, the Franciscan's program works on the level of propaganda and religious competition through images, appropriating and absorbing the symbolic values of Mercy

KEYWORDS: Mural painting. Parishioners. Bragança. Propaganda. Virgin of Mercy. Franciscans. Religious competition.

1. Antes de Maquiavel

No capítulo XXVII da *Crónica de D. João I* o maior contador de histórias português de todos os tempos, Fernão Lopes, relata um diálogo curioso havido em 1383 entre Álvaro Pais, antigo chanceler-mor dos reis D. Pedro I e D. Fernando I, e o Mestre de Avis, futuro D. João I. Esse diálogo terá ocorrido depois de o Mestre ter morto o Conde Andeiro no Paço da Rainha e de o bispo de Lisboa, um castelhano de Zamora, ter sido defenestrado da torre sineira da Sé de Lisboa pela população revoltosa a quem «*a sanha trigava os corações*», simplesmente porque não tinha tângido os sinos da catedral quando os revoltosos o exigiram. Na efervescência dos acontecimentos grande parte da população fugia de Lisboa receosa, deixando os seus haveres à guarda de familiares, vizinhos ou amigos que por um ou por outro motivo iam ficando. Naturalmente, muitos dos que permaneciam em Lisboa começavam a cobiçar o espólio que ia sendo deixado para trás.

Nessa altura crítica, em que D. João ainda decidia se havia de embarcar e fugir para Inglaterra ou se havia de permanecer em Lisboa e resistir à mais que certa invasão castelhana, o astuto Álvaro Pais – um homem das chancelarias, tal como Maquiavel, e provável orquestrador de grande parte da rebelião organizada pelos concelhos de Lisboa, Porto, Coimbra e Évora – ofereceu ao Mestre de Avis um lúcido conselho que ficou como uma das máximas mais célebres da história política portuguesa. Com efeito, apesar de idoso e de sofrer de gota, este astuto manobrador dos bastidores do poder e das voláteis sensibilidades das massas populares, ofereceu a D. João uma receita segura para alcançar e manter o poder. Vale a pena a citação em português da época:

«Senhor, creedeme de comsselho, e darvos ha mui grande ajuda pera levar vosso feito adeante.

Que comsselho he esse? disse ho Mestre, *e se for boom prazermehia muito.*

Senhor, disse Alvoroz Paaez, fazee per esta guisa: Daae aquello que vosso nom he, e prometee o que nom teemdes, e perdoaae a quem vos nom errou, e seervos ha mui gramde ajuda pera tall negoçio em quall sooes posto.» (*Crónica de D. João I*, cap. XXVII)

2. Ontem, como hoje

Existem mais semelhanças do que parece entre este longo excursu e o assunto que iremos tratar neste artigo, respeitante às pinturas murais existentes na cabeceira da igreja de S. Francisco de Bragança (**Fig. 1**). Com efeito, neste estudo pretendemos mostrar que a

máxima de Álvaro Pais é tão actual como as marcas de *propaganda imagética* emanadas pelos frescos brigantinos em torno de 1520. Julgamos, de facto, que estas pinturas constituem um sinal das preocupações que os franciscanos de Bragança sentiam com a chegada de uma nova instituição religiosas à vila, a Santa Casa da Misericórdia, e que, no fundo, lutava pelo mesmo «mercado espiritual» dos mendicantes. Até certo ponto, a estratégia revelada pelos frescos que iremos analisar pode ser explicada como uma tentativa de combater (ou de antecipar, pois a sua cronologia não é exacta) a quebra de «quota de mercado» dos franciscanos brigantinos, que até então beneficiavam de uma situação próxima do monopólio em termos religiosos.

3. A igreja de S. Francisco de Bragança

A igreja franciscana de Bragança encontra-se localizada no flanco norte da encosta que conduz ao castelo desta cidade. À excepção da zona correspondente à cabeceira, o edifício remanescente é já da Época Moderna, o mesmo sucedendo com as antigas dependências claustrais setecentistas, onde hoje em dia tem sede o Arquivo



Fig. 1

Distrital desta região administrativa. A cabeceira é constituída por uma única capela ampla com formato semi-circular e deve ter sido edificada durante o segundo quartel ou meados do século XIII, quando os franciscanos se instalaram neste núcleo urbano, bem afastado da tutela arquidiocesana bracarense.¹ Outro dos motivos que atraiu os mendicantes foi a proximidade de uma rota de peregrinação neste local, entre o sudoeste de Castela e Santiago de Compostela (Afonso e Trancoso, 1983: 125), bem como, a partir de 1272, a realização de uma importante feira quinzenal no Verão, passando a mensal a partir de 1383 (Coelho, M. H., 1994: 8-9).

O aparelho em xisto, o recurso ao tijolo, a tipologia das janelas primitivas, a tipologia da cornija e a volumetria da capela-mor (**Fig. 2**) denunciam algumas afinidades entre esta zona do templo e a igreja românica do mosteiro de S. Salvador de Castro de

¹ - Infelizmente a data exacta é desconhecida, embora nos pareça irrealista a lenda que aponta para uma fundação em 1214 por intermédio do próprio santo de Assis, no regresso de uma peregrinação a Santiago de Compostela. Sobre esta lenda veja-se (Alves, F. M., 2000/II: 241-243). Belarmino Afonso e Duarte Trancoso (1983: 125) consideram os meados do século XIII como a data mais verosímil para a fundação do convento.

Avelãs, situada nos arredores de Bragança (Lino, A., 1984: 338), e ainda com a cabeceira da igreja de S. Vicente da mesma cidade. Por sua vez, estas construções parecem ser fortemente marcadas pelo românico de tipo mudéjar do planalto leonês, que podemos encontrar no foco de Sahagún (agregado em torno da igreja de Santo Tirso, do



Fig. 2

século XII, e da igreja de S. Lourenço, do século XIII) ou ainda em algumas localidades mais próximas de Valladolid e Zamora, como Fresno el Viejo (igreja de S. João Baptista, séc. XII) ou Villalpando (igreja de S. Pedro, séc. XII, e igreja de Santa Maria, séc. XIII) (López Guzmán, 2000: 190-193 e 207-220). Queremos sublinhar, contudo, que esta tipologia românico-mudéjar não deve resultar de qualquer espécie de reaproveitamento da pequena capela de Santa Catarina existente nesse local, doado pela família dos Morais aos franciscanos (Alves, F. M., 2000/II: 247). Pensamos, sim, que se trata de uma construção de raiz feita no segundo quartel ou nos meados do século XIII, embora segundo modelos e técnicas tradicionais. Ainda assim, estes modelos e técnicas não podem ser considerados arcaicos atendendo à região em que se encontram, pois mesmo na província de Leão se continuaram a seguir estes processos bem avançado o século XIII.

Para todos os efeitos, a primeira referência segura ao convento de S. Francisco de Bragança encontra-se no testamento de D. Afonso III, feito em 1271, onde o monarca deixa cinquenta libras para os frades menores de Bragança (Afonso e Trancoso, 1983: 125). No século seguinte já este convento apresentava alguma grandeza, tanto mais que viveu um momento memorável em 1340, ano da importante Batalha do Salado. Com efeito, nesse ano o convento brigantino foi o local eleito por outros religiosos para receber a reunião do capítulo ibérico da Ordem dos Cónegos Regrantes (Alves, F. M., 2000/II: 246). Nos séculos XVI e XVII foram acrescentadas algumas capelas laterais à nave e à cabeceira, nomeadamente a de Pascoal de Frias (em 1620). Nos séculos XVII e XVIII o convento recebeu obras de beneficiação na fachada (1635) e nas dependências claustrais, estas últimas forçadas por um grande incêndio que em 1728 destruiu grande parte destas últimas (Rodrigues, L. A., 1995: 459), nomeadamente o dormitório, o refeitório e as oficinas. A mesma sorte conheceu a igreja em 1746 quando um incêndio consumiu a capela-mor (Jacob, 1997: 100), embora sem implicar estragos de monta nas estruturas e

nas pinturas murais ainda existentes, seguramente protegidas nessa época por várias camadas de cal.

4. Os frescos e a propaganda: escatologia e misericórdia

Curiosamente, a historiografia franciscana aponta para a presença de pinturas murais neste cenóbio desde época muito recuada. Com efeito, a tradição contada por Frei Manuel da Esperança (1656: 50) refere a existência de dois retratos régios figurando D. Dinis e a Rainha Santa no forro da capela-mor «antes de uma ruína com que ficaram enterrados». Naturalmente, estas informações têm um valor histórico muito reduzido, sendo mais provável que tais pinturas nunca tenham existido fora da imaginação dos frades que assim desejavam dourar a efémera passagem da rainha Isabel pelo seu convento em 1282, a caminho dos braços do seu régio esposo português.

Bastante mais concretas, apesar de se encontrarem muito danificadas e truncadas, são as pinturas murais que se conservam numa capela da nave e, sobretudo, na capela-mor desta igreja (Fig. 3). Estas últimas foram descobertas apenas em meados dos anos oitenta, por detrás do arruinado retábulo-mor oitocentista desta igreja e a sua realização

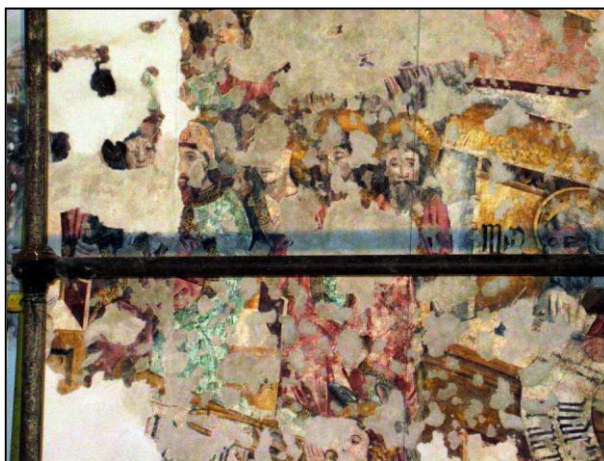


Fig. 3

implicou o entaipamento das antigas janelas românico-mudéjares. Estamos convencidos, sem exageros, que as pinturas dessa zona da igreja constituem um dos mais fascinantes conjuntos de frescos de estilo tardo-medieval que existem no nosso país.

Os vestígios de pintura mural remanescentes permitem-nos ter uma ideia bastante fidedigna da complexidade, grandiosidade e qualidade plástica do programa fresquista primitivo. Esse programa estendia-se por toda a largura da capela-mor ao longo dos nove metros de altura das paredes, dividindo-as em três registos horizontais e em três faixas verticais. A área assim coberta com pintura mural era uma das mais vastas do panorama artístico português da época, comparável com o que ainda existe na nave da igreja franciscana de Leiria (Afonso, L., 2003). Sobre estes frescos foi feita uma nova camada de pintura mural de pendor decorativista, talvez já no século XVIII, da qual se conservam ainda alguns fragmentos. Em todo o caso, os trabalhos de restauro desenvolvidos sob a orientação de Ewa Świąćka (1998) privilegiaram a camada sotoposta, bastante mais

interessante do ponto de vista artístico e iconográfico. Apesar das grandes lacunas existentes ao nível da camada cromática, derivadas da destruição sucessiva dos rebocos e também das próprias características da superfície murária (feita em placas de xisto extremamente irregulares, favorecendo a existência de múltiplos espaços ociosos entre as várias camadas do aparelho pétreo), a verdade é que o resultado final dos trabalhos de restauro nos permitiu aceder a um dos mais impressionantes conjuntos murais portugueses dos finais da Idade Média.

Assim, a julgar pelos elementos remanescentes pensamos que o programa iconográfico da camada primitiva era formado por três registos distintos, conforme o diagrama que aqui apresentamos (Fig. 4). No registo inferior, hoje em dia praticamente desprovido de qualquer pintura, parece ter existido algo mais do que um simples soco decorativo. Com efeito, em algumas zonas deste registo inferior é possível identificar



Fig. 4

elementos pictóricos estranhos a essa função, como é o caso, por exemplo, dos vestígios esvanecidos de uma inscrição. Desta forma, embora o primeiro registo começasse como um soco de conteúdo meramente decorativo, pensamos que daria lugar, logo de seguida, a um registo figurativo. Assim, qualquer leitura do programa iconográfico proposto para a capela-mor ficará sempre refém da ausência de um dos seus componentes, correspondente a cerca de um terço do discurso inicial. Em todo o caso, os registos intermédio e superior apresentam uma área mais alargada de pintura mural, o que nos permite identificar a maior parte do discurso iconográfico desta capela-mor.

Assim, no registo intermédio, dividido em três zonas, desenvolveu-se um esquema com arcadas fingidas onde se encontravam figuras de Profetas em posição frontal enquadrados por arcos em querena cogulhados. Infelizmente, também este registo se encontra muito truncado, mantendo-se uma ínfima parte dos rebocos pintados originais. Em todo o caso, dado que o «mapa» da destruição das pinturas não corresponde a zonas integrais, é possível identificar ao longo de toda a largura deste registo, aqui e além, alguns fragmentos de pintura mural que parecem repetir partes da edícula cogulhada que podemos encontrar na parede sul da capela-mor. As figuras remanescentes, ou o que delas resta,

apresentam-se de pé, com barbas compridas, envergam vestes de aparato e seguram longas filacteras (**Fig. 5**). O seu figurino lembra, com alguma fidelidade, o tipo de imagens produzidas em madeira por Olivier de Gand e Fernão Muñuz para a Charola do Convento de Cristo por volta de 1511-1514 ou as imagens pétreas do portal sul da igreja do mesmo convento (Grilo, F., 1997).

No prolongamento dos contrafortes de cada edícula fingida encontramos ainda o busto de outras figuras, talvez Profetas Menores, que emergem da pedra e dos enrolamentos vegetalistas, segurando também uma filactera com enrolamentos fantasiosos. Infelizmente, o grau de fragmentação da pintura impede-nos de ler o texto destas

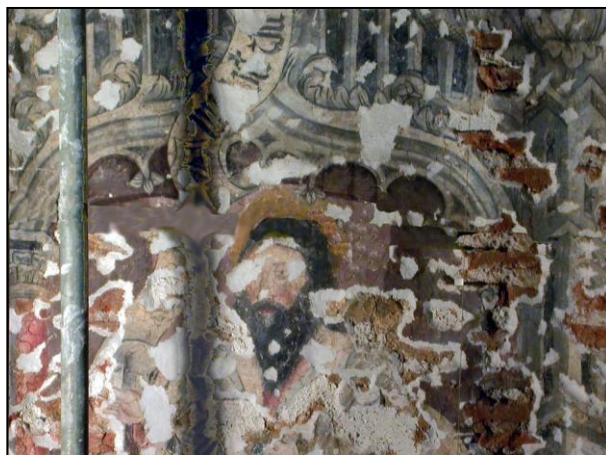


Fig. 5

inscrições latinas. Em todo o caso, julgamos que se trata de frases retiradas dos livros atribuídos aos Profetas. Pelas mesmas razões, há igualmente a lamentar a perda quase integral dos elementos pintados na parede norte e na parede nascente, onde se destaca a presença de um brasão com as cinco chagas de Cristo encimado por uma tiara papal de três coroas sob duas chaves em aspa.

Os vestígios existentes na parede norte permitem-nos verificar que todo este registo era ocupado com figuras inseridas em edículas semelhantes às remanescentes na parede sul, devendo representar apenas figuras vétero-testamentárias, nomeadamente Profetas (**Fig. 6**), Patriarcas e, eventualmente (por contaminação com a cultura clássica), algumas Sibilas – como sucede, por exemplo, nos magníficos portais manuelinos virados a sul nas igrejas do mosteiro dos Jerónimos e do Convento de Cristo de Tomar. Dito de outro modo, este primeiro registo figurativo era inteiramente dedicado ao Antigo Testamento, como prefiguração do Novo Testamento representado no registo cimeiro.

O registo superior, também dividido em três partes, é aquele que se encontra mais completo, apesar de mais de metade da pintura mural desta zona ter sido destruída. Em todo o caso, as pinturas remanescentes permitem-nos



Fig. 6

verificar que na zona central está representada a *Virgem do Manto* (ou *Virgem da Misericórdia*), seguindo-se na parede norte uma representação do *Juízo Final*, com dezenas de figuras e tendo os quatro Evangelistas nos ângulos da composição. Por sua vez, a parede sul representava a *Jerusalém Celeste*, cujas muralhas eram guardadas pelas Sete Virtudes, cada uma colocada dentro de uma torre circular.

Na parede norte deste registo, portanto, encontramos a figuração do *Juízo Final* recorrendo a dezenas de figuras. O centro da composição é ocupado pela figura de Cristo-Juiz entronizado na mandorla de luz (**Fig. 7**).² Cristo tem o braço direito levantado para o Céu e o esquerdo descaído na direcção do chão, sendo particularmente visível o sangue que corre abundantemente pelas chagas, sobretudo aquela que está aberta no peito. Infelizmente, o rosto de Cristo já não se conserva, sendo visíveis apenas uma parte do tronco, os dois braços e um pé. Entre as várias figuras existentes



Fig. 7

destacam-se alguns anjos que sustentam os instrumentos da Paixão e também duas figuras entronizadas ladeando Cristo, sinal da sua importância hierárquica. No entanto a maioria das figuras diz respeito aos apóstolos (por exemplo, identifica-se S. Tiago com chapéu de peregrino e vieira), aos santos (por exemplo, Santo Elói) e às santas que formam a Corte Celestial, sendo de sublinhar que todas estas figuras envergam trajes áulicos ou trajes cuidados. Apesar de nos parecer que nesta cena apenas são representados os eleitos, a verdade é que sob os pés de Cristo pensamos poder identificar um conjunto de vários túmulos com a tampa aberta, o que alude, sem qualquer margem para dúvidas, para o contexto do Juízo Final, dando assim crédito ao despertar dos mortos lançado pelos anjos trompeteiros que se encontram no registo superior da composição. Refira-se ainda que nos quatro ângulos desta pintura de formato rectangular se encontram pintados os Quatro Evangelistas, cada um deles sentado numa cátedra dourada, com espaldar, mesa e baldaquino, escrevendo diligentemente os Evangelhos. Aparentemente, a representação da Corte Celeste obedece a convenções iconográficas hierarquizadas, na medida em que encontramos duas figuras entronizadas de cada lado de Cristo.

² - Cujos contornos denunciam o recurso a incisões directas.

Como referimos antes, na zona central encontra-se uma representação da *Virgem do Manto*, ou *Virgem da Misericórdia*, verdadeira *Mater Omnium* (i.e., «mãe de toda a gente»). De facto, como uma mãe que protege a sua prole, Maria oferece protecção a todos aqueles que se albergam sob o seu manto, sejam eles reis, papas, bispos ou pessoas comuns.³ Ao mesmo tempo que dá guarida a uma amostra dos tipos sociológicos da sociedade da época, a Virgem encontra-se a ser coroada por dois anjos, de óbvia matriz flamenga (**Fig. 8**), vendo-se ainda dois braços que saem do céu segurando uma inscrição



Fig. 8

onde se lê: «*MATER MISERICORDIE MISERE NOBIS*». Nesta zona da pintura, os rostos de diversas figuras que se encontram sob o manto da Virgem parecem demasiado esquemáticos, dando a entender que os acabamentos feitos a seco desapareceram. Esta situação talvez se explique pelo facto de ter sido esta a primeira zona onde foi descoberta pintura mural, o que eventualmente terá levado indivíduos não habilitados a levantar, por curiosidade, a cobertura formada pelas sucessivas caiações das paredes. Deste modo, julgamos que estas figuras foram feitas pela mesma mão (ou mãos) que laborou no restante espaço da capela-mor. Esta situação, no entanto, tem o aliciente de nos permitir estudar os modos de execução das carnações desta oficina, percebendo-se claramente o modo como as modelações são trabalhadas por sobreposição de pinceladas de cores diferentes.

Por fim, na parede sul, encontramos a representação da *Jerusalém Celeste*. O primeiro aspecto a destacar é o facto de se encontrar muralhada, com a sua porta principal a ser guardada por um anjo e por um arcanjo (talvez S. Miguel). Entre o anjo e o arcanjo parece vislumbrar-se uma figurinha nua, que representa, neste contexto, a entrada de uma alminha no paraíso celeste. Quanto às muralhas que surgem na zona inferior da pintura e na zona superior, deve-se destacar o facto de possuírem diversas torres circulares, muito semelhantes às do próprio castelo de Bragança, onde se encontram várias damas representadas a meio corpo personificando as Virtudes (**Fig. 9**). Estas figuras seguram uma série de cartelas com a respectiva identificação, lendo-se em algumas delas «*Necessitas*»,

³ - Um jesuíta do século XVI relata uma visão curiosa onde Maria é descrita segundo este modelo iconográfico. Nessa visão a Virgem surge como uma rainha ricamente adornada abraçando todos os filhos da Companhia de Jesus, como se fosse mãe deles, protegendo-os sob o seu manto, «*como uma galinha faz com os seus pintainhos*» (Réau, L., 1957: 114).

«*Caritas*», etc.⁴ No centro desta urbe celeste encontramos uma fonte hexagonal rematada por uma coluna com uma pinha dourada, donde brota a Água da Vida a partir de duas bicas. Ao lado desta Fonte da Vida encontramos duas plantas que também devem aludir à Árvore da Vida.

5. Cronologia e contexto

Numa altura em que pouco mais se via desta pintura do que parte do painel da *Virgem do Manto*, Joaquim Oliveira Caetano (1995: 33) arriscou escrever que esta pintura deveria ser anterior à instituição da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, em 1498, datando-a da segunda metade do século XV (idem: 34). Esta cronologia parece-nos pouco viável, pelas razões que exporemos de seguida. Mas além disso, este investigador considerou ainda que as figuras que se encontram sob o manto da Virgem «*poderão eventualmente ser retratos*» (ibidem). O que também nos parece pouco provável. De facto, se



Fig. 9

o carácter arcaizante e estereotipado das figuras que se abrigam sob o manto é por demais evidente, tornando pouco viável ver aí qualquer espécie de retrato fisionómico, também é bastante claro que o flamenguismo do rosto da Virgem e dos anjos não permite uma cronologia anterior a c.1500. Naturalmente, estas afirmações foram proferidas muito antes de se proceder ao restauro das pinturas, pelo que ainda não eram visíveis todos os elementos que permitem operar uma datação melhor alicerçada (por exemplo, a modelação do rosto dos Evangelistas, claramente quinhentista).

Se a proposta de Joaquim Caetano é perfeitamente legítima atendendo à fraca visibilidade das pinturas e à sua área reduzida na altura, não encontramos qualquer justificação de carácter estilístico na leitura realizada por João Jacob (1997: 102). Este autor, de facto, refere que a camada sotoposta da pintura da capela-mor dataria de « *finais de Quinhentos ou inícios do seguinte*», acrescentando ainda que é uma obra «*de autoria*

⁴ - Não sabemos se a associação entre estas Virtudes e a *Virgem da Misericórdia* alcança as dimensões que surgem enunciadas no tratado tardo-quatrocentista intitulado *Explicação das Obras de Misericórdia*, escrito por Frei Luís de Melgaço, monge alcobacense. Em todo o caso, parece-nos interessante a associação que Joaquim O. Caetano (1995: 45-46) estabeleceu entre este manuscrito e a *Virgem da Misericórdia* pintada por Gregório Lopes para a Santa Casa da Misericórdia de Sesimbra em 1535. Nessa pintura a Virgem surge sobre uma peanha onde estão representadas cinco Virtudes, a Fé, a Esperança, a Caridade, a Força e a Justiça.

provável de António Leitão, formado em Roma e Antuérpia e radicado em Bragança», enquanto que a camada sobreposta, de carácter decorativo, seria de um período «*mais tardio*». Nem a análise da estratigrafia das camadas de pintura mural sugeridas por este autor nos parece correcta, como a sugestão da autoria e cronologia destas pinturas figurativas nos merece crédito, dadas as características plásticas das mesmas, ainda de óbvio sabor tardo-gótico.

Com efeito, o tipo de programa iconográfico assente em concordâncias tipológicas entre o Antigo e o Novo Testamento, o tipo de indumentária representada e o tipo de arquitecturas fingidas lembram muito as obras de pintura e escultura arquitectónica do período manuelino, do mesmo modo que as características plásticas desta composição, em termos de desenho e de modelação, parecem apontar para um período situado no primeiro terço do século XVI, havendo alguns sinais da presença de uma estética hispano-flamenga (sobretudo nos rostos dos anjos e das santas mártires). Por outro lado, mesmo no caso das figuras que apresentam melhor tratamento plástico, como sucede com os Quatro Evangelistas – por exemplo, *S. Marcos (Fig. 10)* –, são notórias as relações de filiação nos valores tardo-góticos (nimbo, expressividade, mobiliário, etc.), estando completamente fora de causa a sua possível ligação a uma linguagem tardo-classicista marcada pelo maneirismo de Antuérpia. Por último, embora nada se conheça da obra de António Leitão (Serrão, V., 2000: 77), importa sublinhar que este artista está documentado apenas durante a segunda metade do século XVI e em locais tão diversos como Castelo Bom, de onde era natural, Lamego, Pinhel, Miranda do Douro, etc. Ainda que sob muitas reservas, Joaquim Oliveira Caetano atribuiu a este artista o antigo retábulo-mor da igreja matriz de Vila Nova de Foz Côa, datável de c.1575-1580, opinião que não é totalmente descartada por Vítor Serrão (2000: 79). Deste modo, existem três razões que nos levam a considerar infundada a hipótese levantada por João Jacob (1997: 102). Em primeiro lugar, a formação romana e antuérpiana de António Leitão parecem-nos incompatíveis com o estilo das pinturas de Bragança. Em segundo lugar, o período de actividade deste pintor é bastante posterior à provável data de realização das pinturas brigantinas. Por último, se o retábulo-mor da igreja matriz de Foz Côa for da autoria do referido pintor, então as pinturas de Bragança nunca poderiam ser da sua mão devido às enormes diferenças estilísticas entre estes dois núcleos pictóricos.

Dado não conhecermos nenhuma outra obra na região transmontana que apresente características semelhantes às dos murais de Bragança, também não se afigura praticável o exercício de cotejo com pinturas que pudessem ser datadas de forma mais segura. A única exceção, ainda assim limitada aos aspectos iconográficos, diz respeito às magníficas



Fig. 10

pinturas da igreja de Malhada Sorda, na Beira Alta, mas cujo estilo é demasiado diferente para falarmos da mesma mão. Devido a esta situação de isolamento, julgamos que a hipótese que nos pode trazer dados mais credíveis radica na análise do programa iconográfico desta igreja dentro do contexto local, nomeadamente no que diz respeito à competição pelo mercado espiritual desta cidade. Com efeito, verificámos antes que o painel central deste magnífico conjunto de pinturas murais se refere à *Virgem do Manto*, ícone por excelência da acção das misericórdias. Pensamos que o facto desta cena se encontrar no centro do programa iconográfico manifesta uma intenção clara de associar os valores intercessores e apotropaicos desta imagem à igreja franciscana de Bragança, só assim se explicando que a figura e corte apocalíptica de Cristo-Juiz seja remetida para a parede lateral da capela-mor e que não haja referências visuais aos santos franciscanos fundadores.

6. O pintor contrabandista

Embora nos pareça totalmente infundada a hipótese António Leitão, confessamos, desde já, que não sabemos quem pintou estes frescos e pensamos que será muito difícil que algum dia se venha a obter esta informação. Em todo o caso, é interessante verificar que em 1531 se encontrava na prisão brigantina o pintor Francisco de Santa Cruz, acusado de passar clandestinamente para Castela vinte e oito reais de prata. Apesar de estar preso, como supostamente não havia outro oficial de pintura à disposição em Bragança – «*por nã aver quem o soubese fazer senã huu pintor per nome Francisco de Samta Cruz*» (Viterbo, S., 1903: 136) –, foi pedido a esse artista que pintasse uma «*gayola rrica que avia na cydade em que leuauã o corpo do Senhor Dia de corpo cryste*» (ibidem). Naturalmente, o trabalho teria que ser feito fora da prisão, na casa da Câmara, onde se encontrava a dita gaiola. Precisamente na véspera da festa do *Corpo de Cristo*, talvez com o trabalho já

concluído, o pintor aproveita a distração (ou a conivência) de quem o escoltava no caminho da prisão para a câmara para se pôr em fuga – talvez como compensação pelo trabalho despendido na pintura da dita gaiola.

Estas informações merecem-nos alguns comentários. Em primeiro lugar, parecem-nos muito exagerada a suposta inexistência de outros oficiais de pintura em Bragança nessa altura. Julgamos que esta indicação deve ser interpretada como um argumento destinado a atenuar a falha do vereador responsável pelos detidos, uma vez que os presos não deveriam passear-se fora da prisão (independentemente da justeza das razões invocadas) – aliás, estes argumentos atenuantes são típicos das cartas de suplicação que são dirigidas aos monarcas por outros responsáveis de prisões de onde se evadem presos (Duarte, L., 1999). Em todo o caso, como este pintor (e contrabandista de prata) está documentado num período que coincide, em parte, com aquele em que as pinturas murais terão sido realizadas julgamos que o seu nome deverá ser tomado em consideração como uma das várias hipóteses autorais.

7. Concorrência e propaganda

Podemos dizer que até 1518 os franciscanos não enfrentavam grande concorrência por parte de outras instituições religiosas em Bragança: o arcebispado de Braga, que tutelava estes territórios, encontrava-se demasiado longínquo para se notar o peso da sua presença; as ordens militares com presença no terreno (Ordem do Hospital e Ordem de Cristo) detinham em conjunto apenas 8% do total de casais identificados nas inquirições de 1320-21 (Rodrigues, N., 1993: 8); enquanto que os «latifundiários» beneditinos de Castro de Avelãs se dedicavam à vida rural e à administração das suas terras, cujos rendimentos e número de propriedades (20% dos casais inquiridos) eram muito superiores aos de qualquer outro mosteiro transmontano (idem: 5-7). No entanto, à semelhança do que vinha sucedendo desde 1498 um pouco por todo o país, em 1518 a Santa Casa da Misericórdia instala-se na cidade de Bragança, numa igreja que até aí estava dedicada ao Espírito Santo e que receberia importantes obras de beneficiação nos anos trinta e quarenta (Jacob, 1997: 103).

Ora, o carácter assistencial da Santa Casa da Misericórdia e a vocação para os problemas materiais e espirituais da população urbana mais desfavorecida coincidem, quase na íntegra, com os princípios fundamentais da pastoral dos franciscanos. Daí que os mendicantes tenham procurado associar-se, ou mesmo apropriar-se, dos valores simbólicos atribuídos à imagem da *Virgem do Manto*, tratando de encomendar uma obra faustosa que

pudesse cativar a atenção e assegurar a fidelização dos seus fregueses tradicionais. Isto, numa altura em que a concorrência pelo mercado espiritual estava ao rubro na cidade de Bragança. O facto de se relegar o *Juízo Final* para a parede norte da cabeceira e o facto de se apostar na *Virgem da Misericórdia* como a imagem mais importante desta igreja, em detrimento, também, da própria propaganda institucional franciscana (que ao contrário do normal, como nas igrejas franciscanas de Leiria e de Guimarães, está quase ausente deste discurso), apenas pode ser explicado pela crescente importância da veneração à *Virgem da Misericórdia* e, de forma mais prosaica, como uma resposta à instalação de uma Santa Casa nesta vila. É certo que a partir dos finais da Idade Média, sobretudo em Itália, a *Virgem do Manto* começou a ser tão invocada contra a peste como S. Sebastião ou S. Roque, podendo encontrar-se aqui também uma boa razão para o destaque dado a esta imagem no programa iconográfico da cabeceira. No entanto, existem alguns óbices a esta hipótese. Em primeiro lugar, nessa iconografia específica o manto da Virgem funciona como um escudo, servindo de protecção contra as flechas pestíferas e garantindo, desse modo, a salvação de todos os que nele se abrigam (Réau, 1957: 116). Como não se vislumbram quaisquer sinais dessas flechas aqui, esta hipótese perde crédito. Em segundo lugar, é preciso sublinhar que nos finais da Idade Média se começou a utilizar a imagem da *Virgem da Misericórdia* em conexão com o *Juízo Final* (ibidem; Caetano), pelo que a sequência *Juízo Final* – *Virgem da Misericórdia* – *Jerusalém Celeste* possui uma óbvia assertividade narrativa pelo papel intercessor e protector que a Virgem podia oferecer aos fiéis. Em todo o caso, julgamos que essa assertividade, por si só, não explica o destaque dado à figura de Maria. É por isso que nos inclinamos a ver aqui uma tentativa de apropriação dos valores apotropaicos e simbólicos desta imagem por parte dos franciscanos, «roubando» à Santa Casa da Misericórdia de Bragança a principal bandeira das Misericórdias.

Apesar de o século XVI português não ter assistido a nenhum confronto minimamente relevante entre protestantes e católicos, a heterogeneidade e a independência das várias instituições religiosas que actuavam no país e no império, particularmente no Norte de África e na Ásia, originou diversos conflitos que muitas vezes mais parecem disputas empresariais entre organizações que lutam pelo mesmo mercado. A este respeito, a modernidade e o pragmatismo do pensamento político de Álvaro Pais – «*Daae aquello que vosso nom he, e prometee o que nom teemdes*» – encontra um termo de comparação nada desprezível nos frescos brigantinos. Com efeito, guardadas as devidas distâncias, pensamos que estes frescos se encontram ao nível das modernas estratégias de propaganda

e da feroz concorrência entre organizações corporativas que lutam pelos mesmos mercados com unhas e dentes através da imagem.

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Belarmino e Duarte TRANCOSO, 1983. «Vestígios românicos na igreja do convento de S. Francisco (Bragança)», in *Brigantia*, vol. III, nº 1, pp. 121-136.
- AFONSO, Luís Urbano, 2003. *Convento de S. Francisco de Leiria. Estudo monográfico*, Lisboa, Livros Horizonte.
- ALVES, Francisco Manuel [Abade de Baçal], 2000. *Bragança. Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*, XII tomos, Bragança, Câmara Municipal de Bragança / IPM.
- CAETANO, Joaquim Oliveira, 1995. «Sob o manto protector. Para uma iconografia da Virgem da Misericórdia», in Nuno V. Silva (cord.), *Mater Misericordiae. Simbolismo e Representação da Virgem da Misericórdia*, Lisboa, Museu de S. Roque / Livros Horizonte, pp. 14-51.
- COELHO, Maria Helena, 1994. «Bragança medieval em tempos de feira e festa», in *Brigantia*, vol. XIV, ns. 3/4, pp. 3-14.
- DUARTE, Luís M., 1999. *Justiça e Criminalidade no Portugal Medieval (1459-1481)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- FREI MANUEL da ESPERANÇA, 1656. *História Serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Provincia de Portugal*, t. I, Lisboa, Of. Craesbeeckiana.
- GRILLO, Fernando, 1997. «A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e obras», in Pedro Dias (cord.), *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa, CNCDP, pp. 75-115.
- JACOB, João, 1997. *Bragança*, Lisboa, Presença.
- LINO, António, 1984. «O convento de S. Francisco de Guimarães. O Convento de S. Francisco de Bragança», in *Brigantia*, vol. 4, nº 3, pp. 335-338.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, 2000. *Arquitectura Mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra.
- RÉAU, Louis, 1957. *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. II, vol. 2, Paris, PUF, pp. 112-120.
- RODRIGUES, Nuno, 1993. «Propriedade, poder e domínio senhorial no julgado de Bragança em finais do século XIII», in *Brigantia*, vol. XIII, ns. 1/2 pp. 3-15.
- SERRÃO, Vítor, 2000. «O núcleo de pintura religiosa do Arciprestado de Vila Nova de Foz Côa (séculos XVI-XVII)», in João Soalheiro (coord.), *Foz Côa. Inventário e Memória*, Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, pp. 68-82.

ŚWIĘCKA, Ewa, 1998. «Murals in Bragança: discovery and responsibility», in *Biuletyn*, vol. 9, n° 3 (34), pp. 16-29.

VITERBO, F. Sousa, 1903. *Notícia de Alguns Pintores Portugueses e de Outros que Sendo Estrangeiros Exerceram a sua Arte em Portugal*, vol. 1, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.