



Nádia Raquel Ochoa Castro de Araújo Rodrigues

**ECOS DA CONVERSÃO:
ANÁLISE DA ICONOGRAFIA RELIGIOSA NA ESCULTURA RELEVADA DE TISWADI
(SÉCS. XVII — XVIII)**

Volume I

Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural, orientada pela Doutora Joana Filipa Fonseca Antunes, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Janeiro de 2017



Faculdade de Letras

**ECOS DA CONVERSÃO:
ANÁLISE DA ICONOGRAFIA NA
ESCULTURA RELEVADA DE
TISWADI
(SÉCS. XVII – XVIII)**

Volume I

Ficha Técnica:

| | |
|-------------------------------|--|
| Tipo de trabalho | Dissertação de Mestrado |
| Título | ECOS DA CONVERSÃO: ANÁLISE DA ICONOGRAFIA NA ESCULTURA RELEVADA DE TISWADI – SÉCS. XVII - XVIII |
| Autora | Nádia Raquel Ochoa Castro de Araújo Rodrigues |
| Orientadora | Joana Filipa Fonseca Antunes |
| Coorientador/a | - |
| Identificação do Curso | 2º Ciclo em História da Arte, Património e Turismo Cultural |
| Área científica | História da Arte |
| Especialidade/Ramo | - |
| Data | 2017 |

RESUMO

A actual *taluka* de Tiswadi, em Goa (Índia), foi durante mais de quatrocentos anos, considerada como parte integrante do território português, enquanto *Concelho das Ilhas*. Volvidos mais de cinquenta anos desde a sua integração na actual nação indiana, são ainda visíveis os ecos daquela presença europeia, nomeadamente através do elevado número de igrejas católicas que ainda pontuam o seu território. O título da dissertação *Ecos da conversão: análise da iconografia religiosa na escultura relevada de Tiswadi (sécs. XVII – XVIII)*, procura sugerir a conclusão do estudo: a existência de uma estreita relação entre a escolha dos temas a serem esculpidos e o conteúdo programático que se pretendia difundir, como parte da evangelização e do catecismo. O intuito premente é, portanto, perceber até que ponto o encontro entre a cultura cristã e hindu se terá manifestado formal e/ou simbolicamente nas imagens presentes na escultura relevada (altos-, baixos- e médios-relevos). A escolha dos séculos XVII e XVIII ficou a dever-se ao facto de a maioria dos exemplares analisados terem sido executados durante as centúrias de seiscentos e setecentos. Em termos históricos a Época Moderna está, também em Goa, associada à forte, acção e, presença Jesuíta, não apenas em Salcete (território que lhe foi atribuído desde o séc. XVI) mas também em Tiswadi, onde exerceu o seu poder de forma ubíqua.

Para além da análise dos temas e tipos iconográficos, assim como o seu simbolismo, significação e ancoragem narrativa, serão apresentados, ao longo da dissertação, alguns modelos europeus que poderão ter servido como modelos à execução das peças goesas.

Por fim, é desejado que este estudo possa alertar para a urgência de salvaguarda de um património, que apesar de valioso, é pouco conhecido.

Palavras-chave: Iconografia, Jesuíta, Conversão, Goa, Arte Religiosa, Escultura, sécs. XVII-XVIII.

ABSTRACT

The nowadays district of Tiswadi in Goa (India) was part of the Portuguese overseas territory for more than 400 years. Fifty years after its aggregation to the unified Indian nation there are still some reflexes of that European presence. This statement can be easily confirmed when observing the large amount of catholic churches that still exist in this Indian ground. The title of this dissertation *Echoes of Conversion: Iconographic Analysis of the Goan Carving in Tiswadi churches (17th - 18th centuries)* somehow suggests the conclusion of this study: the existence of a strict connection between the chosen themes (of the carved images) and the doctrinal pursuits, *videlicet* Catechism and Evangelization. Therefore, there is a constant inquiry in finding the connexion between Christian and Hindu cultures, based on the formal, or symbolic, forms of the wood carving images.

Chronologically, the decision of confining the research to the 17th and 18th centuries is related to the fact that the majority of the carvings analysed were executed during that period of time. Historically, the Early Modern Period, was also in Goa associated with the Jesuit presence, in conformity with the political / religious environment lived at the time in the Iberian Peninsula and its colonies. There is a mental agreement, concerning Goa population and some researchers, that consigns Jesuit religious jurisdiction almost limited to the territory of Salcete (area that was given to this religious order during the 16th century). Notwithstanding there is a strong possibility that its influence was also pervasive in Tiswadi.

Lastly this study aims to alert to the urgency of safeguarding this valuable heritage.

Keynotes: Iconography, Jesuit, Conversion, Goa, Religious Art, Carving, 17th-18th centuries.

Índice

| | |
|--|-----|
| Agradecimentos | 5 |
| Introdução | 6 |
| Capítulo I – Encontro de culturas: Índia e Portugal | 14 |
| 1. O subcontinente indiano e as suas especificidades: noções base | 14 |
| 2. Goa enquanto território: breve enquadramento..... | 20 |
| Capítulo II - Iconografia e Evangelização..... | 27 |
| 1. «Christãos e especiaria»: a lenda dos Cristãos de São Tomé..... | 27 |
| 2. A Roma do Oriente: a influência das várias ordens religiosas | 31 |
| 3. Manutenção e Alternância: as primeiras igrejas e o intercâmbio artístico. | 37 |
| Capítulo III - Análise iconográfica da escultura relevada nas igrejas de Tiswadi. | 46 |
| 1. O culto no feminino: as devoções a Maria e a Santa Ana | 46 |
| 2. O poder do púlpito: o triunfo do bem sobre o mal..... | 64 |
| 3. Entre o Céu e o Inferno: a punição e a absolvição das almas. | 77 |
| 4. Sob o símbolo da palma: o muçulmano como inimigo | 86 |
| 5. Para lá do Dogma: a <i>Trimúrti</i> Cristã | 97 |
| 6. Cristo, símbolo de abnegação: os momentos da Paixão e os seus intervenientes | 106 |
| Conclusão | 120 |
| Bibliografia | 127 |

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação merece extensos agradecimentos, uma vez que foram vários aqueles que contribuíram para a possibilidade da sua realização. Primeiramente, agradeço à minha família pelo apoio, particularmente os meus pais, à tia Dalila e à avó Antónia. Também aos meus amigos, especialmente ao Pedro e à Sílvia, por me infundirem a confiança necessária para seguir com um projecto tão ambicioso. Este não seria possível sem o financiamento do Programa Sylff – The Ryoichi Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund – e, mormente, da aceitação por parte da Doutora Joana Antunes de ser a orientadora desta dissertação. O seu cuidadoso acompanhamento, aliado à sapiência, rigor e sensatez que lhe são intrínsecos, foram essenciais.

Anterior à partida para Goa, merecem gratulação, devido à colaboração e apoio prestados, Maria Manuela Almeida, Directora da Fundação Cidade de Lisboa, e Teotónio R. de Souza. Logram aqui destaque especial os preciosos conselhos dos Professor Catedrático Pedro Dias, cujas sugestões e observações conduziram à escolha do foco de incidência deste estudo.

Em território goês, agradeço àqueles que amavelmente se prestaram a responder às questões colocadas, acrescentando importantes adendas sobre as especificidades do território e da sua população. Em certos casos, foram também estes que me acompanharam a locais de extremo interesse, aos quais, de outro modo, não teria acesso. Entre estes destacam-se Austin Rodrigues, Eduardo Kol de Carvalho, Natasha Fernandes, Fr. José Cosme Costa, Fr. Visitação Boaventura Monteiro, Fr. Almir de Souza, Fr. António Fernandes, Rafael Viegas e Santosh Zo e os membros do Indo-Portuguese Friendship. Para além destes nomeados, são também merecedores de reverência aqueles que me auxiliaram em circunstâncias verdadeiramente difíceis, senão mesmo perigosas.

Com especial carinho agradeço ao ilustre Percival Noronha, uma vez que sem ele não teria acesso a grande parte do conhecimento necessário à redacção deste estudo. Para além da amabilidade e hospitalidade agradeço, também, a “carta verde” concedida, acção que me possibilitou um total acesso ao seu arquivo e biblioteca, assim como ao registo e reprodução de todo o material de interesse.

Por fim, agradeço ainda, pela hospitalidade e simpatia, a Elvídio Miranda, Herman de Sousa, Paola Ann de Sequeira, Shubodeep Paul, Luís Almeida e Cândido do Carmo Azevedo; assim como a Lisa Monteiro, pela oportunidade concedida, de divulgação do trabalho de campo, então em curso, através da entrevista para o jornal *Times of India* («Altar Girl», 26.04.2016).

Dedico esta dissertação à minha avó, Antónia.

INTRODUÇÃO¹

Mais do que um interesse prévio pelas questões relacionadas com a influência portuguesa na Índia, a realização deste estudo ficou a dever-se à atribuição de uma bolsa de estudo pela Tokyo Foundation, através do programa Programa Sylff (The Ryoichi Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund), divulgada pelo Departamento de Relações Internacionais da Universidade de Coimbra em Julho de 2013. A bolsa tinha como destinatários estudantes do 2º ciclo do Ensino Superior que pretendessem realizar uma investigação, em qualquer área científica, que contemplasse um país, ou região, do Sudeste Asiático. Apesar de a Índia, geograficamente, pertencer à Ásia do Sul, o plano de estudo desenvolvido foi aprovado por esta Fundação, que financiou o projecto.

O título escolhido para esta dissertação, *Ecos da conversão: análise da iconografia religiosa na escultura relevada de Tiswadi (sécs. XVII – XVIII)*, procura sugerir a conclusão do próprio estudo: a existência de uma estreita relação entre a escolha dos temas a serem esculpidos e o conteúdo programático que se pretendia difundir, como parte da evangelização e do catecismo. O intuito premente é, portanto, perceber até que ponto o encontro entre a cultura cristã e hindu se terá, ou não, manifestado formal e/ou simbolicamente nestas obras. A análise, recairá apenas sobre a escultura integrada, uma vez que os exemplares desta subcategoria se apresentaram como uma amostra significativa. A exclusão de outras categorias, nomeadamente a escultura de vulto, a tumulária e a pintura atesta como as potencialidades deste campo de estudo estão muito longe de estar esgotadas, merecendo, indubitavelmente, a realização de investigações futuras que a possam completar e acrescentar. Também foram excluídos desta análise, devido à sua complexidade, outros elementos, mais concretamente os anjos e os elementos vegetalistas e zoomórficos. A baliza temporal, indispensável a este tipo de estudo, foi determinada tendo por base a maioria dos exemplares encontrados, uma vez que raramente nos arriscamos a datar alguma escultura relevada como tendo sido executada no século XVI e aquelas que identificamos como pertencentes aos séculos XIX, XX e XXI foram tidas como menos interessantes do ponto de vista técnico e simbólico, tendo inclusivamente grande parte daquelas elaboradas no século actual e no seu antecessor sido gravadas em máquinas e não entalhadas, como era habitual nas centúrias precedentes.

Ao longo do texto far-se-ão várias alusões a baixos, médios e altos-relevos, merecendo cada um deles uma definição, ainda que a determinação volumétrica das obras em análise nem sempre seja fácil de estabelecer. Entender-se-ão, neste estudo, como baixos-relevos as

¹ Esta dissertação não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

esculturas cujas diferentes formas, em saliência, representem menos de metade do volume real de um corpo; médios-relevos aquelas que representam entre metade e três quartos da volumetria; e altos-relevos aqueles que apresentam pouco contacto com o plano de fundo, com mais de três quartos do volume total destacado, aproximando-se da escultura de vulto.

Também serão realizadas, ao longo do texto, as devidas referências bibliográficas, em nota de rodapé. A informação oral recolhida será também mencionada, assim como a fonte, mas não irá constar na lista bibliográfica final. Este último formato será também aplicado aos *websites* mais consultados, os quais irão merecer referência nesta introdução.

O processo que levou à escolha da divisão administrativa de Tiswadi como delimitação geográfica do campo de estudo foi difícil e demorado, chegando, inclusivamente, a sofrer reformulações no local, devido às limitações encontradas. Assim, inicialmente, o estudo foi estruturado de forma a considerar as esculturas integradas nas igrejas e capelas do território de Goa, compreendendo os distritos das Velhas Conquistas (Tiswadi, Bardez, Salcete e Mormugão) e das Novas Conquistas (Perném, Bicholim, Satari, Pondá, Sanguém, Quepém e Canácona), num total de 3702 km². Foi ainda considerada a hipótese de visitar a região de Kerala, com o objectivo de fotografar algumas igrejas de influência portuguesa aí existentes, de forma a poder apontar, sucintamente, diferenças e similaridades comparativamente àquelas goesas.

Uma vez em Pangim, capital do estado goês, compreendemos que a área geográfica que se pretendia abranger era demasiado ambiciosa, tendo em conta os noventa dias disponíveis para realizar a investigação *in loco*, e as condicionantes que não tinham sido equacionadas, nomeadamente o facto da maioria das igrejas paroquiais estarem abertas ao culto apenas uma vez por dia, para a celebração da missa matinal, ou ter-nos sido impossibilitada uma reunião com o arcebispo de Goa, Filipe Neri Ferrão. Por sua vez, também a idealizada visita às capelas locais provou ser impraticável, especialmente pelas limitações da nossa estadia em território indiano².

Deste modo, o nosso campo de estudo incidiu apenas sobre as igrejas do Concelho das Ilhas, ou segundo a nomenclatura nativa, Tiswadi, por considerar que, devido à sua história, à abundância de igrejas de influência portuguesa e à sua diversidade constituíam uma amostra, certamente não ideal, mas relevante para considerar algumas hipóteses, com potencial para serem desenvolvidas de forma aprofundada em estudos futuros. Em termos concretos, e apesar

² Uma vez que o campo de estudo foi limitado apenas às igrejas ficaram excluídas algumas capelas de valor patrimonial relevante, nomeadamente a capela Real de Santo António e aquela inserida no Convento de Santa Mónica, ambas em Velha Goa.

de nem todas serem aqui analisadas, as igrejas visitadas no local perfazem um total de trinta e cinco, como pode ser verificado na tabela que lhes é dedicada nos anexos [tabela 1]³.

Com vista a uma melhor compreensão da cultura e religião indianas foram também visitados os espaços museológicos, nomeadamente The Archeological Museum, em Velha Goa e o Goa Museum, em Pangim, assim como os templos de Sri Mangesh, em Pondá, Sri Saptakoteshwar, em Bicholim, e um pequeno templo dedicado a Sri Ganesh, na ilha de Divar, Tiswadi.

Após o levantamento fotográfico realizado no interior das igrejas e, em alguns casos, apontamentos das conversas informais⁴ tidas com padres, sacristãos e paroquianos sobre os cultos locais, foi criada uma base de dados, utilizando o programa MSAccess, com base na qual se obtiveram as informações necessárias para a redacção do último capítulo deste estudo. Para sistematizar o registo das imagens, visando o rigor da sua análise, foram utilizadas as *Normas de Inventário: Escultura*, publicação da Direcção Geral do Património Cultural (DGPC), coordenada pelo Instituto Português dos Museus, que permitiu organizar e preencher os diferentes campos criados: número de registo, imagem, categoria / sub-categoria, denominação, elementos do grupo escultórico (apenas nos casos em que seria aplicado), o tipo de relevo (apenas aplicável à escultura integrada), posicionamento no interior da igreja, nome da igreja e localidade. As imagens foram, num primeiro passo, organizadas por grandes grupos temáticos, como são, a título de exemplo, os temas Marianos ou os temas Cristológicos, sendo os detalhes de cada um inserido nos campos acima mencionados. Apesar do nosso campo de estudo ser exclusivamente a escultura relevada, particularmente aquela esculpida em madeira, foram integradas outras (sub-)categorias, nomeadamente a pintura sobre madeira, frescos e a escultura de vulto. Devido à natureza desta dissertação, que pretende acima de tudo realizar uma síntese dos elementos iconográficos encontrados, destacando alguns casos para uma análise mais profunda e não se tratando, portanto, de um inventário, a base de dados não será aqui anexada, por se considerar que esta adicionaria apenas informação acessória, uma vez que conta com mais de 2500 entradas, as quais não são, na sua maioria, referidas com detalhe ao longo do desenvolvimento.

Deste modo, dedicar-nos-emos à análise iconográfica de imagens que devido às suas particularidades, estéticas, formais, temáticas e/ou simbólicas, nos suscitaram um interesse particular, e tentaremos descodificar os seus sentidos e mensagens, apresentar paralelos iconográficos e questionar o seu simbolismo, procurando, sempre que possível, estabelecer uma ligação entre o culto cristão e o local. Não é, portanto, nosso objectivo tentar encontrar os

³ Cf. Anexos, p. xii.

⁴ As informações obtidas através deste meio irão ser referidas em nota de rodapé, sem, no entanto, serem incluídas na bibliografia.

artistas ou artífices, desenhadores ou entalhadores responsáveis por determinada obra, como não é compulsória a necessidade de datar com exactidão o momento do seu entalhe. No entanto, sempre que possível, irá ser proposto um período provável para a sua execução, tendo como base obras esteticamente similares, já datadas. Sumulamente, pretendemos apontar as preferências temáticas dos encomendante das peças que integraram as primeiras igrejas da Goa Portuguesa, e se possível estabelecer a sua relação com os cultos locais.

Em termos bibliográficos foram consultados vários autores e correspondentes obras, merecendo, para nós, um particular destaque os acervos da biblioteca privada de Percival de Noronha e a Biblioteca da Fundação Oriente em Goa, ambas em Pangim; assim como a colecção da Biblioteca das Artes da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) e as bibliotecas Geral, e do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Em Goa, foram também consultados alguns manuscritos pertencentes às extintas ordens religiosas, no edifício do Directorate of Archives and Archeology, apesar da informação neles contida ter sido considerada de pouca relevância para a análise de caso de estudo.

Ainda do ponto de vista metodológico, e no que respeita os instrumentos de pesquisa, também as plataformas digitais foram relevantes para este estudo, nomeadamente os catálogos do portal *Memórias de África e do Oriente*, aquele dos Museus portugueses, *MatrizNet* e *MatrizPix*, e o pertencente ao *The British Museum*, bem como o arquivo fotográfico de Mário e Alice Chicó acessível através do *website* da Fundação Mário Soares, ainda que para uma simples busca de imagens tenham sido utilizados os motores de busca *online* convencionais.

Os primeiros estudos que procuraram aprofundar a influência portuguesa na arte indiana, visavam a análise técnica nas artes decorativas, mormente no mobiliário, ourivesaria e têxteis, como são exemplo os trabalhos de João Couto (*Alguns subsídios para o estudo técnico das peças de ourivesaria no estilo denominado indo-português*, 1938), Luís Keil (*Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do século XVI*, 1938) e Maria Madalena Cagigal e Silva (*Arte Indo-Portuguesa*, 1966). A investigação realizada por esta última autora destaca-se dos seus precedentes por considerar a iconografia, aproximando-se sobretudo dos patamares simbólicos de interpretação da imagem. Na década de '60 do século XX, a par da obra de Cagigal e Silva, surge aquela de Bernardo Ferrão Tavares e Távora (*Imaginária Luso-Oriental*, 1983), que para além de ter estudado com profundidade a imaginária e o mobiliário de influência portuguesa na Ásia, propõem uma segmentação da denominação «arte indo-portuguesa» enquanto, também, sino-, cingalo- ou nipo-portuguesa. Nas décadas seguintes, apesar de prolíferas neste campo de investigação até, sensivelmente, à primeira década do século XXI e considerando a bibliografia consultada, à excepção dos estudos de Teotónio de Souza (destaque para *O Património Artístico Cristão de Goa*, 1994), parece haver pouca

problematização de termos e conceitos respeitantes à denominada «arte indo-portuguesa». Esta volta a surgir, já no presente, a partir do questionamento de Paulo Varela Gomes (*Whitewash, Red Stone: A History of Church Architecture in Goa*, 2011), sendo provável, ao ter em conta a não utilização deste tema por outros investigadores – como é exemplo Mónica Reis (destaque para *A Talha goesa: inovação artística nos séculos XVII e XVIII*, 2012) - que a designação venha a ser substituída por outra, em breve. Por sua vez, Vítor Serrão tem vindo a desenvolver um trabalho relevante no que diz respeito à autoria de pinturas existentes em Goa (*Pintura e Devoção em Goa no Tempo dos Filipenses: Mónica no 'Monte Santo' (c. 1606-1639) e os seus artistas*, 2011).

Não obstante, foi indubitavelmente entre os anos 1980-2010 que importantes estudos sobre a arte no território de Goa, foram realizados, nomeadamente as obras de síntese, das quais destacamos aquelas realizadas por Pedro Dias (*História da arte portuguesa no mundo: 1415-1822* e *Arte de Portugal no mundo*, ambos em 2008), que apesar de não terem podido aprofundar certos detalhes – neste caso, iconográficos – alertam para a sua existência. É, também, inegável a importância da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses durante as décadas de 1980 e 1990 (criada, por Decreto-Lei, em 1986 e extinta em 2002), que patrocinou, divulgou e editou vários trabalhos dedicados à temática goesa, nas suas mais diversas esferas. De extremo valor são também os artigos contidos nos três volumes de *Vasco da Gama e a Índia*, 1999, que correspondem às actas da Conferência Internacional de Paris, realizada entre 11 e 13 Maio de 1998 pela Fundação Gulbenkian. Merece também referência os estudos desenvolvidos pelo goês José Pereira, extremamente importantes para a compreensão da evolução da arte religiosa, de influência portuguesa, não apenas em Goa, mas também na Índia (*Baroque Goa: the architecture of Portuguese India*, 1995; *Baroque India: the neo-roman religious architecture of South Asia*, 2000; e *Churches of Goa*, 2005).

O sentido de oportunidade do estudo que se segue prende-se, portanto, com o objectivo fundamental de colmatar os escassos investimentos na análise iconográfica das obras conservadas dentro das igrejas existentes no território de Goa, uma vez que a maioria dos estudos de iconografia tem sido realizado tendo por base peças já musealizadas. Nesta medida, assume particular importância a tentativa de detecção dos possíveis modelos utilizados para a realização das imagens em análise. Ocasionalmente, e sempre que a interrogação iconográfica o tornar oportuno, procuraremos saber se as esculturas terão sido executadas por artífices indianos ou europeus e se há, nas peças, uma predominância de atributos indianos ou se existem apenas ligeiras modificações naquilo que é notoriamente um modelo europeu. Neste último caso, importa atentar sobre as ordens religiosas que realizam a encomenda, assim como

a época em que foram executadas. Por fim, será realizado um paralelismo, nos casos em que seja possível, entre a iconografia cristã e indiana, propondo-se também uma justificação para a popularidade de determinados cultos cristãos em locais específicos.

De modo a melhor organizar a nossa abordagem a este tema, a dissertação será dividida em três grandes capítulos, que necessariamente se articulam entre si, preparando, progressivamente o contacto com os estudos de caso.

O primeiro capítulo, intitulado *Encontro de culturas: Índia e Portugal* pretende funcionar como introdução às referências sobre a Índia e Goa, nomeadamente na sua geografia e história, que serão proporcionadas pelo contacto com o seu universo artístico, ao longo desta dissertação. Por esta mesma razão, serão condensados neste ponto temas tão diversos como a geografia, os impérios ou as religiões. Se, por um lado, a topografia e a geografia são necessárias para entender de que forma se processaram certos movimentos e fixações populacionais, como é o caso da existência de elevados aglomerados humanos junto às bacias dos grandes rios e na costa marítima, também é necessário entender as conquistas, reinos e invasões que fizeram com que certos povos viessem a exercer determinadas influências sobre outros, com reflexos inevitáveis na arte.

O segundo capítulo, intitulado *Iconografia e Evangelização*, está sub-dividido em três pontos que visam, num primeiro momento («*Christãos e especiaria*»: a lenda dos Cristãos de São Tomé») fazer uma breve contextualização histórica sobre os primeiros contactos entre as duas culturas, passando pela visão “do outro”, e pela assumida missão religiosa dos portugueses durante o período dos Descobrimentos; num segundo ponto (*A Roma do Oriente: a influência das várias ordens religiosas*) explicar, de forma breve, a divisão do território conquistado levada a cabo pelas ordens religiosas; e num último sub-capítulo (*Manutenção e Alternância: as primeiras igrejas e intercâmbio artístico*) abordar a forma como foram erguidas as primeiras igrejas e quais os artistas e artífices envolvidos durante os primeiros anos da cristianização.

Por fim, no último capítulo, concretiza-se a *Análise iconográfica da escultura relevada nas igrejas de Tiswadi*, dividida em seis sub-capítulos dedicados a distintas leituras iconológicas, a partir de temas e figuras iconográficas específicas. Em *O culto no feminino: as devoções a Maria e a Santa Ana*, o protagonismo recai sobre duas das figuras maternas da iconografia cristã, mãe e avó, respectivamente, de Jesus. Já em *O poder do púlpito: o triunfo do bem sobre o mal* são feitas alusões aos *nāgas* e *nāginīs*, assim como aos Evangelistas e aos Quatro Doutores da Igreja. *Entre o Céu e o Inferno: a punição e a absolvição das almas*, dedica-se à representação do Juízo Final e, também, de S. Miguel Arcanjo, na sua função de psicopompo. Em *Sob o símbolo da palma: a transfiguração do inimigo* desenvolve-se a partir de dois santos mártires, Santa Catarina e São Sebastião. O quarto sub-capítulo, *Para lá do Dogma: a Trimúrta Cristã*, foca, com

necessária brevidade, a sua análise sobre as figuras de Deus-Pai, Cristo e Espírito Santo. O último ponto deste capítulo, *Cristo, símbolo de abnegação: os momentos da Paixão e os seus intervenientes* é dedicado, mormente, aos temas da Última Ceia e Paixão de Cristo, havendo também referência aos Apóstolos, à Virgem e a Maria Madalena, entre outros.

Para compreender este último capítulo é indispensável a consulta dos anexos (volume 2), uma vez que as imagens são o ponto de partida para a redacção do texto, contrariamente ao que acontece nos capítulos iniciais. Estas são, na sua maioria, fotografias tiradas no decorrer do trabalho de campo e, são apresentadas, comumente, ao longo dos anexos referentes ao terceiro capítulo, lado a lado com obras de origem europeia, ou indostânica, tentando, desde logo, sugerir possíveis modelos ou paralelos iconográficos. Também os capítulos um e dois requerem o apoio dos anexos, no entanto, neste caso, as imagens, mapas e planta, servem para ilustrar o texto e não o contrário.

Para além da dificuldade em discernir e filtrar as potenciais informações facciosas presentes nas fontes consultadas, também a grafia dos termos utilizados, nomeadamente aqueles que têm a sua raiz no sânscrito, no concani, ou no hindi, obrigaram a alguma ponderação. Isto porque, nem sempre a forma como esta é apresentada nos primeiros textos portugueses, nomeadamente nas cartas enviadas ao rei, ou inclusivamente nas crónicas, é hoje considerada correcta. Mas as dificuldades surgem também porque os estudos portugueses actuais optam, por vezes, pela grafia anglo-saxónica, o que, na nossa consideração, também deve ser evitado sempre que exista uma alternativa na língua portuguesa. Além de tudo, as línguas indostânicas apresentam um alfabeto diferente do latino, sendo que a possibilidade de transcrever as palavras de acordo com a sua fonética, apesar de rigorosa, iria, certamente, dificultar a leitura.

Foi ponderada, ainda, a possibilidade da criação de um glossário, ideia que foi posteriormente abandonada, uma vez que os termos mais específicos, ou designações locais, vão sendo definidos ao longo do texto, nomeadamente nas notas de rodapé. Desta forma, o critério para a escolha da grafia a utilizar não segue uma ordem rígida, sendo, sempre que possível, utilizada a portuguesa, desde que não se afaste demasiado do étimo original, assegurando-se informações adicionais sobre o termo, sempre que se considerar necessário, em notas de rodapé. A título de exemplo, no que respeita a esta questão, referimos o nome da região indiana de Maarastra (em português actual), Madrasta (segundo os primeiros relatos), Maharastra (em inglês) e *Maharáshttra* (correspondência fonética da palavra na língua marata).

Todavia, por vezes, serão utilizados termos adaptados do sânscrito para o alfabeto latino nomeadamente: um traço sobre uma letra que distingue uma vogal breve de uma longa (*a – ā*),

o 's' retroflexo (ʂ) e o palatal (ʃ), o 'r' vocalizado (ɹ) ou o 'h' para marcar a presença de uma consoante aspirada, como em Delhi.

Por fim, esperamos que este estudo possa trazer novas informações sobre um património de influência portuguesa que, além de conhecido, estudado e divulgado necessita de salvaguarda urgente, para que não seja, a breve prazo, património perdido.

CAPÍTULO I – ENCONTRO DE CULTURAS: ÍNDIA E PORTUGAL

1. O subcontinente indiano e as suas especificidades: noções base

A Índia está situada na Ásia do Sul (divisão administrativa), o que em termos geográficos se traduz em subcontinente Indiano, anteriormente conhecido como Indostão, ou Península Hindustânica. Em termos topográficos a Índia é composta por três grandes cordilheiras que, formando um triângulo, acompanham a sua morfologia peninsular [mapa 1]: a norte os Himalaias, perto da costa os Gates Ocidentais e Orientais, a oeste e a leste respectivamente, ficando no centro uma vasta extensão de território pouco acidentado, o planalto do Decão⁵.

Entre os Himalaias e o Decão, existe a Planície Indo-Gangética [mapa 2], onde estão localizadas as bacias do rio Ganges, a este, e a do Indos, a oeste⁶, sendo precisamente o vale deste último rio que deu origem à civilização do Indus-Sarasvati, uma das mais avançadas durante a Idade do Bronze⁷. Por seu lado, a bacia gangética é, a par das áreas costeiras, a parte da Índia que possui maior densidade populacional⁸. No que diz respeito ao populoso litoral-oeste da península, caracterizado por um clima tropical moderado devido à presença dos Gates Ocidentais, foi palco da emergência de grandes cidades mercantis⁹.

Ao longo desta dissertação irão ser referidas cidades indianas que vieram a tornar-se possessões portuguesas, as quais devido à extensão do país em que estão inseridas, merecem um enquadramento geográfico. Assim, como já foi referido, estas localidades situavam-se maioritariamente ao longo da costa peninsular, e entre elas existiam divisões, apesar de nem sempre ser possível balizar as suas fronteiras de uma forma peremptória, tendo em conta que estas foram mudando ao longo do tempo e de acordo com as concepções dos seus intervenientes¹⁰.

⁵ Cf. KOSAMBI, Damodar D., *An Introduction to the Study of Indian History*. Mumbai, Popular Prakashan, 1975, p. 20.

⁶ Cf. ÁLVARES, Claude, *Fish, Curry and Rice: a sourcebook on Goa, its ecology and life-style*. Mapusa, Goa Foundation, p. 6.

⁷ Cf. COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art*. New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1975, p. 5.

⁸ Cf. KOSAMBI, Damodar D., *An Introduction to the Study of Indian History...*, p. 20.

⁹ Para mais detalhes destas cidades consultar o *Livro de Duarte Barbosa* - BARBOSA, Duarte, *Livro em que dá relação do que viu e ouviu no Oriente*. Lisboa, Instituto de Investigação Tropical – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1956. Disponível em <http://purl.pt/435> (04.05.2016).

¹⁰ Apenas algumas das possessões portuguesas serão nomeadas, tendo o critério da sua enunciação sido estabelecida tendo em conta a relevância para o desenvolver do tema da dissertação.

A pré-história indiana pode parecer aos olhos europeus de difícil compreensão, uma vez que não lhe pode ser aplicada a mesma escala temporal utilizada para a pré-história Ocidental. A Idade do Cobre, por exemplo, ocupa na escala um curto período, tendo as comunidades desta época optado por construir as suas ferramentas em pedra, uma vez que as cordilheiras indianas são prolíficas em rochas duras, nomeadamente em granito¹¹. Outro aspecto que dificulta a segmentação dos vários períodos da presença humana na Índia está relacionado com a ausência de escavações arqueológicas sistemáticas e intensivas¹², o que faz com que os trabalhos, quando realizados, apresentem elementos contraditórios, para os quais é difícil obter uma conclusão; como é o caso de comunidades menos avançadas que parecem suceder a outras mais desenvolvidas¹³.

Por esta razão, nesta dissertação termos como Idades, ou Eras, aplicadas ao contexto indiano tendem a ser evitadas, uma vez que cada região é regida por uma cronologia de acontecimentos particular, a qual também não pode ser facilmente resolvida através de uma datação dinástica, uma vez que estas ocuparam territórios distintos ao longo dos tempos. Aliás, estas chegam, inclusivamente, a criar impérios, que desde a vastidão geográfica, até às sucessivas expansões e retracções dos seus domínios impossibilita uma delimitação deste tipo. Isto é, não é possível, com a excepção do império Máuria, atribuir uma época histórica a apenas uma das dinastias, uma vez que coexistiram várias. Tal não significa, contudo, que outros autores não o façam, como é exemplo Niharranjan Ray na monografia *A Sourcebook of Indian Civilization*, que se refere a uma Idade do Bronze e a uma Época Clássica indiana¹⁴.

Todavia, os autores que se dedicam à história da civilização, cultura e religião indianas tentam, da sua forma, sistematizar a histórica, como é exemplo a organização de Coomaraswamy na sua obra *History of Indian and Indonesian Art*, em que divide os períodos artísticos indianos, de acordo com as influências que foram recebendo, e que irá ser resumido nos parágrafos seguintes. Considerando que não é possível dissociar a Índia, em termos históricos e artísticos da sua religião, Michaels, na sua obra sobre o hinduísmo, apresenta a seguinte delimitação temporal: Religiões Pré-Védicas, até 1750 a.C., Religiões Védicas, 1750-500 a.C., Reformismo asceta, 500-200 a.C. – onde se incluem o Budismo e o Jainismo –, o Hinduísmo Clássico, 200 a.C.-1100 d.C., Seitas Hindus e Sincronismo Islâmico-Hindu, 1100-1850¹⁵ d.C. e

¹¹ Cf. KOSAMBI, Damodar D., *An Introduction to the Study of Indian History...*, p. 19.

¹² Cf. TRAUTMANN, R. Thomas e SINOPOLI, Carla M., "In the beginning was the word: excavating the relations between history and archaeology in South Asia" in *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, vol. 45, no 4. Leiden, Brill, 2002, p. 492. Também disponível em <http://www.jstor.org/stable/3632874> (11.06.2016).

¹³ Cf. KOSAMBI, Damodar D., *An Introduction to the Study of Indian History...*, p. 19.

¹⁴ Cf. RAY, Niharranjan, *A Sourcebook of Indian Civilization*. Kolkata, Orient Longman, 2000.

¹⁵ Aqui deveriam, também, figurar as interferências das religiões cristãs, trazidas pelos colonizadores.

Hinduísmo Moderno, a partir de 1850 d.C. o que, vai ao encontro da divisão realizada por Coomaraswamy, uma vez que o culto religioso e consequente manifestação física do mesmo, materializada na construção de templos e decoração dos locais de devoção, foi manifestada e impulsionada pelos soberanos, cujas obras foram influenciadas artisticamente pela região de que eram originários e o tempo em que reinaram.

Aquela que é hoje reconhecida como a nação indiana é resultado de uma confluência de povos e civilizações que ora se seguiram de forma cronológica, ora coexistiram no mesmo território, dando origem a uma cultura *sui generis*, representativa das mais variadas influências. Devido ao seu extenso território, também as diferentes regiões e por vezes as próprias localidades que as integram têm cultos próprios, cuja origem é tão remota que se torna difícil situá-la num tempo específico.

Exemplo desta diversidade é a civilização do Indo-Sarasvati, com as suas cidades de Harappa e Mohenjo-Daro, que o noroeste da península Indostânica viu nascer, sensivelmente durante a Idade do Cobre europeia, ao longo da bacia do rio Indus e Sarasvati (já extinto), na actual região do Gujarat e Sind, uma das regiões do actual Paquistão¹⁶. Devido ao seu nível de desenvolvimento cultural e organizacional, e por ser contemporânea das civilizações Mesopotâmica e Egípcia, existem divergências de opinião sobre qual das civilizações teria exercido maior influência sobre a outra. Independentemente da preferência por uma das teorias é, todavia, evidente a noção de que à medida que se recua na história, mais estreita parece ser a relação entre os povos, sendo-lhes induzida uma raiz comum, neste caso Indo-Suméria, que outrora ligou o Mediterrâneo à bacia do Ganges¹⁷. A ideia de um substrato cultural comum às duas civilizações é, aliás, estimulada pelas descobertas arqueológicas de motivos glípticos e selos em Harappa, cuja iconografia sugere estarmos perante as personagens da mitologia suméria Gilgamesh e Enkidu¹⁸.

Uma das divisões mais comuns na Índia, em termos de separação étnico-cultural, opõe os indianos do Norte, considerados descendentes dos Arianos, e aqueles do Sul, tidos como descendentes dos povos dravidianos, conceitos que foram introduzidos através dos Vedas¹⁹. Nestes textos são feitas referências aos *Dassas*, ou *Dasyus*, povo que habitava o subcontinente, contra o qual os Arianos combateram e aos quais chamavam de negros – em oposição à sua compleição, auto-denominada de branca - e “sem nariz”, o que pode ser explicado se se

¹⁶ Cf. COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art...*, p.3.

¹⁷ Cf. COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art...*, p.3.

¹⁸ Cf. KOSAMBI, Damodar D., *An Introduction to the Study of Indian History...*, p. 58.

¹⁹ Compilação de textos sagrados redigidos em sânscrito antigo entre o segundo e o primeiro milénio antes de Cristo. Devido à sua importância, os historiadores designam a época em que foram escritos como Período Védico.

considerar que os dravidianos eram descendentes directos do Homem do Neolítico²⁰. Segundo algumas interpretações, o poema épico Ramaiana, redigido numa época correspondente à Alta Idade Média na Europa, refere a batalha tida entre os Arianos, vindos do Norte, e os dravidianos, povo autóctone do sul da Índia, saindo os primeiros vitoriosos, o que obrigou os derrotados a exilarem-se na ilha de Lanka, actual Sri Lanka. As dúvidas sobre se os arianos eram também um povo autóctone ou invasor, ou ainda descendentes da civilização de Harappa, permanecem por responder. Em Goa, a herança dos dravidianos vai englobar ainda a arquitectura, o comércio marítimo e a língua²¹. Ou seja, uma das línguas que teve origem nesta civilização foi o idioma canarês, falado no estado de Karnataka, o qual durante o período de fixação dos Kadambas em Goa (sécs. X-XIV), foi a língua oficial deste território, acabando por deixar a sua marca na língua actual, o concani²².

Importa referir que os Vedas, enquanto textos sagrados do hinduísmo, foram amplamente difundidos pelos Arianos e que foi este grupo étnico o responsável pela estruturação da sociedade em castas, tema incontornável para qualquer investigação realizada sobre a Índia, mas que não será abordado aqui de forma aprofundada devido à sua complexidade. Por razões de hegemonia e dominação é possível que esta civilização tenha distribuído entre si um sistema de classes com brâmanes, nobres e religiosos, xátrias, guerreiros e vaixás, que em Goa adquirem o nome de chardôs, comerciantes e artesãos, relegando os conquistados para a posição de *sudras*, servos ou “sem casta”.

A nível artístico, a Índia vai provar ser um local de confluência de povos e de influências, a nível global, merecendo destaque os monumentos Budistas. Estes tiveram como impulsionador o príncipe Ashoka (c. 274 – 237 a.C.) que instituiu, de modo informal, o budismo como religião indiana e favoreceu a sua disseminação ao enviar missionários para vários pontos da Índia, para o sudeste asiático, a Síria e o Egipto, ao mesmo tempo que divulgou o sânscrito enquanto língua²³.

A dinastia Máuria (c. 320-185 a.C.), à qual pertence este príncipe, está associada à união da Índia setentrional e meridional, que culminou num vasto império. Para este acontecimento foram necessárias duas grandes vitórias, uma sobre a casa dinástica de Nanda, que a precedeu, e outra sobre o exército de Alexandre Magno²⁴.

²⁰ Cf. COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art...*, p. 5

²¹ Cf. COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art...*, p. 6.

²² Cf. PEREIRA, José, *Barroque Goa: the architecture of Portuguese India*. Delhi, Books & Books, 1995, p. 6.

²³ Cf. SOUZA, Teotónio R. de, “A Índia, o Estado da Índia e a Ásia do Sudeste”, *A Ásia do Sudeste: História, Cultura e Desenvolvimento*. Lisboa, Vega, 1998, p. 57.

²⁴ Cf. PEREIRA, José, *Barroque Goa...*, p. 7.

A nível religioso, esta dinastia foi também marcante, uma vez que está associada a um momento de gradual abandono do Zoroastrismo e emergência de um Budismo, que estava ainda ligado ao culto de Mitra, o que se vai espelhar nas representações do Sol e do Fogo, encontradas na arte budista inicial. Esta constatação não é, contudo, surpreendente, se se considerar que também as concepções mágicas tiveram um papel substancial na criação da sagrada lenda budista e na iconografia de Bodisatva²⁵. Apesar do período Máuria ter durado até cerca de 184 a.C., o seu poder e influência foram-se deteriorando pouco tempo após a morte de Ashoka, em 232 a.C.²⁶, sendo que em alguns reinos, como o dos Kalingas, o Jainismo ganhou uma maior deferência²⁷.

Após a queda do Império Persa, começaram a surgir, no norte da Índia, principados sob dominação grega, tendo também a arte sido influenciada por esta presença, na medida em que a arte budista começa a apresentar contornos das esculturas helenísticas, como são exemplo as esculturas de Gandara²⁸. As invasões Cítias e Cuchanas vão, posteriormente, durante primeiro século da nossa Era, aumentar a influência artística europeia no sub-continente ao adornarem os seus monumentos com elementos românicos²⁹.

Durante os séculos IV-VI, período histórico correspondente à vigência do Império Gupta, foi alcançado um nível estético e capacidade artística exponenciais, como pode ainda hoje ser comprovado, através das esculturas monumentais presentes nas grutas de Elefanta, ou ao observar os frescos de Ajanta. Os séculos seguintes foram marcados por uma paragem, no que diz respeito à construção dos grandes monumentos, uma vez que o território foi assolado por várias invasões, sendo a mais dilaceradora aquela praticada pelos Hunos.

O Renascimento artístico, se assim é possível designá-lo, é somente possível a partir do século XVI, através da iniciativa dos sultões mongóis, fixados no noroeste indiano. A arte por eles impulsionada vai, inclusivamente, «receber influências portuguesas, tendo posteriormente, a partir do século XVIII sido a vez do Império Britânico criar escolas de ensino artístico na Índia»³⁰.

No que diz respeito à religião, a grande maioria das influências trazidas pelas diferentes civilizações que, ao longo dos séculos, ocuparam a Península Hindustânica, vai ser absorvida, naquele território. Hinduísmo, acaba por ser um nome genérico que serve para designar as várias confluências dos diferentes cultos, quer geográfica, quer cronologicamente, que foram

²⁵ Cf. COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art...*, p. 22.

²⁶ Cf. COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art...*, p. 15.

²⁷ Cf. COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art...*, p. 23.

²⁸ Cf. SILVA, Maria Madalena Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 167.

²⁹ Cf. SILVA, Maria Madalena Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 167.

³⁰ SILVA, Maria Madalena Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 168.

desenvolvidos naquele território³¹. No caso dos arianos, que terão sido responsáveis pelo desenvolvimento dos Vedas, os textos sagrados dos hindus, ao mesmo tempo que elaboravam os seus conceitos teológicos, abarcaram outros cultos locais, nomeadamente aqueles ancestrais como o linga – símbolo da virilidade masculina -, que posteriormente vai ser associado a Xiva; a *shákti* – energia criadora feminina; em *nāgas* e *yakṣas*, assim como outros espíritos da natureza³².

A título de exemplo, o hinduísmo descrito nos Vedas é consideravelmente diferente da forma como é entendido na actualidade. Tratando-se de um manuscrito religioso que teve por base uma sociedade patriarcal, o panteão contemplava mormente divindades masculinas, tais como Agni, o deus do fogo, ou Indra, deus da guerra, não possibilitando, portanto, espaço para a existência de consortes, uma vez que estes não eram casados³³. As primeiras referências às esposas de Brama, Xiva e Vixnu, respectivamente Sarasvati³⁴, Parvati³⁵ e Lacximi, terão sido adições posteriores, tendo, a título de exemplo, Parvati, enquanto consorte de Xiva, sido introduzida nos poemas épicos *Maabarata* e *Ramaiana* (V a.C. – V d.C.). Posteriormente, estas figuras foram ganhando importância, progressivamente, em parte impulsionadas pelas peças dramáticas escritas por Kalidasa (V – VI d.C.) e através dos Puranas.

Estes últimos compreendem uma compilação de textos da literatura hindu, de carácter religioso, cuja composição, se acredita ter sido elaborada por vários autores, entre os séculos IV e VIII da nossa Era³⁶. Ao longo desta dissertação, irão ser referidas algumas dessas apropriações com maior profundidade, mais especificamente na segunda parte deste trabalho, dedicada à Iconografia.

No respeitante aos textos que serviram de base ao desenvolvimento do hinduísmo, é necessário referir que nos Vedas, os deuses estavam divididos, consoante as suas funções, nomeadamente os deuses ético-religiosos, os deuses da guerra e, mais remotos, aquilo que Renou considera como sendo deuses da economia³⁷. No momento em que estes, através do culto, ou de rituais, eram invocados, eram-lhes concedidos atributos dos outros deuses. Não obstante, certas divindades, como os supracitadas Indra e Agni, tinham um lugar permanente de destaque³⁸.

³¹ Cf. TIWARI, Kedar Nath, *Comparative Religion*. Delhi, Motilal Barnisadass, 2014, pp. 16-19.

³² Cf. COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art...*, p. 5.

³³ Cf. KOSAMBI, Damodar D., *An Introduction to the Study of Indian History...*, p. 87.

³⁴ Sarasvati é, em certas tradições iconográficas, mais precisamente no leste da Índia, apresentada como consorte de Vixnu, em paralelo com Lacxmi.

³⁵ Parvati é a segunda esposa de Xiva, uma vez que Sāti faleceu.

³⁶ Cf. KINSLEY, David, *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Orlando, University of California Press, 1986, pp. 36-50.

³⁷ Cf. RENOUE, Louis, *Hinduísmo*. Lisboa, Editora Verbo, 1980, p. 19.

³⁸ Cf. RENOUE, Louis, *Hinduísmo...*, pp. 19-20.

Os rituais e panteão védicos são hoje conhecidos devido ao Rigveda (c. II a.C.), uma colectânea de hinos redigido em sânscrito arcaico, que era utilizado para evocar, ou celebrar essas divindades. Existem, no entanto, outras compilações, ligeiramente posteriores, como é o caso do Atarvaveda, mais dirigido para práticas mágicas, relacionadas com a acção divina³⁹. Nos restantes textos, organizados noutras colectâneas, é comum serem referências práticas sacrificiais, nomeadamente as que implicam imolação pelo fogo⁴⁰.

Por volta dos séculos V ou IV a.C., e no seguimento do pensamento presente no *Rigveda*, surgiram novos textos, os Upanixades, que aprofundaram, através de parábolas, os conceitos gnósticos que servem de base à concepção filosófica hindu⁴¹. Uma das suas correntes de vanguarda, que defendia um «ritualismo alegórico», fez com que as diferentes divindades proliferassem. Apesar de haver uma tendência para um decréscimo no número de divindades do panteão hindu, ao longo da era védica, assistiu-se ao (re-)surgimento de um «hinduísmo popular», mais próximo do vedismo primitivo do que daquele esotérico⁴².

Por fim, merecem ainda referência os Puranas – compilações sobre as práticas, mitologia e cosmologia hindus em que podem ser também encontrados textos de componente mundana – e os grandes poemas épicos, Maabarata (c. V a.C.) e Ramaiana (c. IV a.C.). Ainda no que diz respeito àquela que é considerada a principal fonte do «hinduísmo semi-popular», os Puranas, é estimado que os seus textos mais antigos tenham sido reunidos durante os séculos III e X d.C.⁴³.

2. Goa enquanto território: breve enquadramento

A presença portuguesa começou por se afirmar no sudoeste da Índia, mais propriamente na Costa do Malabar [*mapa 4*], que começava sensivelmente no Conção [*mapa 3*], faixa costeira do oeste da península, até ao Cabo Camorim, extremo sul da península, e onde se destacam as cidades de Coulão, Cochim, Cranganor e Calecute⁴⁴. Mais tarde, começou a

³⁹ Cf. RENO, Louis, *Hinduísmo...*, pp. 20-21.

⁴⁰ Cf. RENO, Louis, *Hinduísmo...*, pp. 21-22.

⁴¹ Cf. RENO, Louis, *Hinduísmo...*, p. 23.

⁴² Cf. RENO, Louis, *Hinduísmo...*, pp. 23-24.

⁴³ Cf. RENO, Louis, *Hinduísmo...*, p. 27.

⁴⁴ O termo foi sofrendo modificações ao longo do tempo. O território corresponderia aproximadamente ao actual estado de Kerala, no sudoeste da Índia. (cf. CORREIA, José Manuel, *Os Portugueses no Malabar (1498-1580)*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997, pp. 17-23)

alongar-se para o Concão, que faz a união entre o Norte e o Sul e onde está localizada Goa⁴⁵. Para lá do Concão, na costa Norte, fica o Golfo de Cambaia, pertencente ao estado do Guzarate, onde posteriormente se veio a formar a Província do norte da Índia portuguesa, congregando as localidades de Damão e Diu [mapa 5], juntamente com Bombaim e Chaul, e durante o século XVIII até 1961 Dadrá e Nagar-Aveli⁴⁶. No extremo sul, junto ao Sri Lanka localizava-se a Costa da Pescaria. A leste ficavam os territórios de Hugli e Calcutá, em Bengala Ocidental, Negapatão, no actual estado de Andra Pradexe⁴⁷, e São Tomé de Meliapor, em Tamil Nadu [mapa 6].

Em termos geográficos, o território goês estende-se por 105 km de comprimento e 65 km de largura (3701 km²), estando o seu litoral incluído na já referenciada costa do Concão e, por essa razão, nas crónicas portuguesas os seus habitantes são referidos como concanis e a língua que falam actualmente tem o mesmo nome de concani, ou *konkani*. Por vezes, estes também são referidos como canarins, e a sua língua como canarim, apesar de em termos concretos aqueles que recebiam este nome serem os nativos da costa do Canará, ou *Kannada*, no actual litoral do actual estado de Karnataka⁴⁸ [mapa 6]. Em termos administrativos, o estado de Goa está dividido em onze sub-distritos, ou *talukas* que, em termos históricos, podem ser decompostos em Velhas Conquistas e Novas Conquistas [mapa 7]. Isto é, o território onde se encontra Velha Goa e Pangim, antiga e actual capital de distrito respectivamente, foi o primeiro a ser conquistado, em 1510, e é comumente denominado de Ilha de Goa, Ilhas de Goa, ou ainda Tiswadi⁴⁹, (*tis + vadi* = trinta assentamentos)⁵⁰. A denominação de Ilha ou Ilhas está relacionada com o facto deste território estar rodeado de água: a Oeste o Mar da Arábia, a norte o rio Mandovi, a leste o canal de Cumbarjuá, a sul o Rio Zuari e ainda porque para além do território principal, onde se encontram as já referidas capitais, existem pequenas “ilhas” que não têm ligação natural por terra, nomeadamente Chorão, Divar, Vanxim, Juá, Cumbarjuá e Santo Estevão. Nas Velhas Conquistas estão ainda incluídos os territórios de Bardez⁵¹ (*bara + desa* = doze regiões), a Norte, e Salcete (de *sasashta*, sessenta e seis assentamentos) a Sul, onde estava incluída a actual *taluka* de Mormugão⁵². Estes dois territórios, apesar de terem sido

⁴⁵ Cf. ROSSA, Walter, “Ásia, Oceania” in *Património de Origem Portuguesa no Mundo: arquitetura e urbanismo*, vol. 3. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 26-27.

⁴⁶ Cf. ROSSA, Walter, “Ásia, Oceania”..., p. 69.

⁴⁷ *Pradexe*, ou *Pradesh*, é um termo utilizado para se referir a província, ou estado.

⁴⁸ Cf. KÖPKE, Diogo, “Observações e notas” in *Primeiro roteiro da costa da Índia desde Goa até Dio: narrando a viagem que fez o vice-Rei D. Garcia de Noronha em socorro desta ultima cidade, 1538-1539*. Porto, Typografia Commercial Portuense, 1843, p. 231.

⁴⁹ Também com a grafia de Tissuary.

⁵⁰ Cf. SOUZA, Teotónio R. de, *Medieval Goa: A socio-economic history*. Goa, Broadway Book Centre, 2009, p. 27.

⁵¹ Também com a grafia de Bardês.

⁵² Cf. SOUZA, Teotónio R. de, *Medieval Goa: A socio-economic history...*, p. xi. Mormugão é um distrito relativamente recente, criado nos anos sessenta do século XX, como forma de agilizar a administração

ocupados pelas forças portuguesas durante os inícios da década de vinte do século XVI, foram, através de um acordo tácito, oferecidos ao vice-rei pelo sultão Ibrahim Adil Shah, em 1543⁵³. As Novas Conquistas, que incluem os territórios de Perném, Bicholim, Satari, Pondá, Sanguém, Quepém e Canácona, foram agregadas ao território português ao longo do século XVIII, em parte para compensar a desintegração da Província do Norte, que passou a pertencer aos Maratas, com a excepção dos territórios de Damão e Diu⁵⁴, em parte por gestão estratégica, uma vez que ao recuar até à linha dos Gates os portugueses estariam mais protegidos de invasões inimigas⁵⁵.

Apesar de Goa ser um território com ocupação remota, sendo prova disso as gravuras rupestres encontradas em Usgalimal, na *taluka* de Sanguém, é comum traçar-se a sua história a partir do momento em que é agregada ao Império Máuria, no século III a.C.⁵⁶. Foi posteriormente governada pelos Satavanas de Kolhapur⁵⁷, a partir do século I da nossa era, pelos Bhojas⁵⁸, que instituíram a sua capital em Chandrapur⁵⁹, os Chalukia de Badami⁶⁰, durante os séculos VIII e IX d. C., os Shilaharas⁶¹, durante os séculos IX e X d.C., os Kadambas a partir do século XI até à conquista do Concão pelo general Mahmud Gawan, altura em que passou a pertencer ao sultanato de Bahmani e depois àquele de Adil Khan de Bijapur⁶². Aquando da chegada dos portugueses, o território goês fazia parte de um dos cinco reinos muçulmanos, ou sultanatos, do Decão.

Em consonância com as diferentes invasões e conseqüente presença de diferentes povos no seu território, também a capital de Goa foi sendo alterada, de acordo com as necessidades de cada época. Assim, durante a Dinastia dos Kadambas, mais precisamente no início do século XI, devido ao assoreamento do rio Sal, que banhava a cidade de Chandrapur (actual Chandor), foi obrigado a mudar a capital para Goapuri, actual Goa Velha, nos bancos do rio Zuari⁶³. Esta alteração veio ditar a crescente importância de Goa ao longo dos séculos que se

territorial. Até àquela data, as divisões das Velhas Conquistas contemplavam apenas Tiswadi, Bardez e Salcete.

⁵³ Cf. BHAT, N. Shyam, "Political Interaction between Portuguese Goa and Karnataka" in *Portuguese Studies Review*, vol. 16, no 2. Peterborough, Trent University, 2008, pp. 30-31.

⁵⁴ Cf. ROSSA, Walter, "Ásia, Oceania" ..., p. 69.

⁵⁵ Cf. ROSSA, Walter, "Ásia, Oceania" ..., p. 173.

⁵⁶ Cf. PANDIT, Heta, "Introduction: from Govapuri to Ela to Velha Goa over seven centuries" in *In and Around Old Goa*. Mumbai, Mang Publications, 2006, p. 7. As referências aos impérios, reinados e dinastias foram retirados esta obra.

⁵⁷ Cidade localizada no sudoeste do estado de Marashtra.

⁵⁸ Dinastia oriunda, provavelmente da Índia central.

⁵⁹ Actual localidade de Chandor, na *taluka* de Salcete.

⁶⁰ Primeira dinastia dos Chalukias.

⁶¹ Clã de rajaputes que governou o Concão.

⁶² Um dos cinco sultanatos do Decão.

⁶³ Cf. PANDIT, Heta, "Introduction: from Govapuri to Ela to Velha Goa over seven centuries" ..., p. 8. É possível que navegadores gregos, da Antiguidade Clássica, conhecessem o porto de Goa.

seguiram e é vista como uma época em que riqueza, poder e religião floresceram, compreendendo este último item o Bramanismo, o Jainismo e o Budismo⁶⁴. Por volta do século XIII, a navegação no rio Zuari tornou-se impraticável e desenvolveu-se uma nova cidade, Govapuri (Velha Goa), a norte da ilha de Tiswadi, ligando as duas através de uma engenhosa e avançada estrada, pelo interior. É no porto de Govapuri que os navegadores portugueses vão desembarcar, quase dois séculos depois, estando Goa sob jurisdição muçulmana.

Até 1571 a cidade de Velha Goa e os seus arrabaldes, nomeadamente a freguesia de São Pedro, «um dos subúrbios mais nobres e povoados da antiga capital de Goa – pois era assento da nobreza, que ocupava casas apalaçadas»⁶⁵, viveu uma época de grande prosperidade, que terminou aquando da morte de um elefante numa lagoa da cidade, que rapidamente resultou num surto de peste e dizimou grande parte da população⁶⁶. Na segunda metade do século XVII, a insalubridade da então capital de Goa, que conduzia constantemente a novas pestes e doenças, era tão gravosa que passaram a surgir «notícias de que mesmo os visitantes acabavam por morrer pouco tempo depois de permanecerem naquela terra»⁶⁷, sendo que «ruas inteiras encontravam-se desertas e as casas abandonadas»⁶⁸, o que inclusivamente ditou o encerramento dos conventos de Santa Mónica e dos Teatinos. Para além do factor denunciado, o abandono da agora Velha Goa foi ditado pelo aumento da tonelagem dos navios, que o caudal do Mandovi, naquele ponto, não estava preparado para receber, aliada à fraca fertilidade dos solos, devido a uma agricultura pouco sustentável⁶⁹.

Apesar da mudança de capital ser algo pensado já a partir dos finais do século XVII, aliando-se ao facto das zonas limítrofes a Pangim terem começado a atrair a nobreza e burguesia locais no início desse mesmo século, só as ameaças militares por parte das tropas Maratas conduziram a uma tomada de posição, sendo que à época, 1662-1671, a transferência teria como destino Mormugão⁷⁰. Tal acabou por não acontecer, de forma efectiva, e em 1759 o vice-rei Manuel Saldanha de Albuquerque instala a residência oficial dos governadores no Palácio de Pangim.

⁶⁴ Cf. PANDIT, Heta, “Introduction: from Govapuri to Ela to Velha Goa over seven centuries”..., p. 8.

⁶⁵ SOUSA, Alboim P. de, “Egrejas e Capellas de Gôa” in *O Oriente Portuquez*, vol. IV, n.º 1, 2 e 3. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1907, p. 77.

⁶⁶ Cf. SOUSA, Alboim P. de, “Egrejas e Capellas de Gôa”..., p. 77.

⁶⁷ AZEVEDO, Carlos, *Arte Cristã na Índia Portuguesa*. Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1959, p. 24.

⁶⁸ AZEVEDO, Carlos, *Arte Cristã na Índia Portuguesa...*, p. 24.

⁶⁹ Cf. AZEVEDO, Carlos, *Arte Cristã na Índia Portuguesa...*, p. 24.

⁷⁰ Cf. DIAS, Pedro, “O Espaço Índico” in *História da arte portuguesa no mundo: 1415-1822*, vol. I. Lisboa, Círculo de Leitores, 2008, p. 50.

Apesar de razoavelmente bem documentada, a história de Goa, enquanto parte integrante do território português, acaba por ser pouco unânime em termos historiográficos. Segundo Sanjay Subrahmanyam⁷¹, existiram três grandes fases no que diz respeito àquilo que foi redigido sobre a presença portuguesa no Oriente. A primeira fase, alicerçada no feito heróico dos portugueses, foi iniciado com as narrativas elaboradas durante os séculos XVI e XVII, as quais foram reaproveitadas como base de apoio à propaganda do Estado Novo, como é exemplo a obra de 1953 da autoria de Rodrigo Wolfgango Rodrigues, *Goa: terra indo-portuguesa*⁷².

Integrados nesta fase surgem dois nomes contestatórios, o de Zinadím⁷³, um árabe do século XVI que assistiu à conquista de alguns territórios do Malabar pelos portugueses e que registou, numa obra manuscrita, as atrocidades cometidas por estes, e Charles Boxer. Este último, um historiador britânico, acaba, de certa forma, por cometer os mesmos erros dos escritores nacionais, ao imbuir-se de uma superioridade moral e ao pontoar as suas declarações com frases parciais e até mesmo ofensivas quando refere, a propósito dos militares portugueses na Ásia, que estes «não utilizavam qualquer outra tática para além de uma carga desorganizada ao grito guerreiro “Santiago e a eles!”»⁷⁴. De facto, não parece plausível que aquelas tropas se mantivessem durante tantos séculos em vários territórios do Oriente, se não compensassem o seu pequeno número com alguma organização e estratégia. Não obstante, a presença portuguesa na Índia não foi totalmente virtuosa e recebeu, inclusivamente, críticas internas sobre o seu modo de funcionamento corrupto e vicioso, como denuncia a obra de Diogo de Couto, *O Soldado Prático*⁷⁵, redigida na primeira metade do século XVII.

De acordo com Sanjay Subrahmanyam, as segundas e terceiras fases estão relacionadas, respectivamente, com um período em que a análise à historiografia começa a ser mais crítica e passa a haver uma maior abertura aos investigadores e estudiosos estrangeiros, para, duas décadas depois, a discussão voltar a ser circunscrita a um grupo que potencializou um «nacionalismo historiográfico dos tradicionalismos em Portugal»⁷⁶.

No entanto, este autor indiano não refere dois factos que nos parecem de extrema importância: a criação do conceito de luso-tropicalismo pelo brasileiro Gilberto Freyre e a sua posterior adopção como instrumento da propaganda salazarista; e a confrontação desta doutrina com a realidade goesa, explanada através do relatório de Orlando Ribeiro em 1956.

⁷¹ Cf. SUBRAHMANYAM, Sanjay, “Prefácio” in *Judeus e cristãos-novos de Cochim: história e memória (1500-1662)*. Braga, APPACDM, 2003, p. 13.

⁷² Cf. RODRIGUES, Rodrigo Wolfgango, *Goa: terra indo-portuguesa*. [s.n.], edição de autor, 1953.

⁷³ Cf. ZINADÍM, *História dos portugueses no Malabar. Zinadím: um manuscrito árabe do século XVI traduzido e anotado por David Lopes*. Lisboa, Edições Antígona, 1998.

⁷⁴ BOXER, Charles R., *O Império Marítimo Português 1415-1825*. Lisboa, Edições 70, 1969, p. 125.

⁷⁵ Cf. COUTO, Diogo do, *O Soldado Prático*. Lisboa, Sá da Costa, 1980.

⁷⁶ SUBRAHMANYAM, Sanjay, “Prefácio” ..., p. 14.

Segundo Freyre, o colonialismo português distinguia-se dos seus congéneres europeus por ter uma natural «apetência pela miscigenação», uma vez que ao defender um «cristianismo fraternal» distanciava-se dos preconceitos raciais⁷⁷. Esta teoria, apesar de ter tido recepções dissemelhantes, durante os anos 30 e 40, por parte dos intelectuais que se debruçaram sobre o tema do colonialismo, acabou por ser parcialmente incorporada no discurso oficial propagandista do Estado Novo a partir dos anos 50 do século XX⁷⁸. Aliás, as mudanças internacionais que conduziram, por parte de Portugal, à abolição do Acto Colonial e a modificar determinados termos presentes na Constituição, como são exemplo «colónias» por «províncias ultramarinas» ou «império» por «ultramar», ao mesmo tempo que passou a defender a «unidade da nação pluricontinental portuguesa»⁷⁹. Esta renovação política obrigou a que, também as anteriores doutrinas, que defendiam o conceito de raça e que consideravam a miscigenação como algo nocivo, capaz de gerar seres humanos «inferiores», tivessem que ser abandonadas⁸⁰.

Esta concepção luso-tropicalista foi também defendida pelo geógrafo Orlando Ribeiro, a quem Salazar encomendou um particular relatório, que visava analisar a estrutura, física e humana, em que se baseava a sociedade goesa. Este documento, quando revelado à luz da doutrina defendida por Freyre, mostrou-se extremamente decepcionante. Destacam-se, do relato do geógrafo, as observações que se seguem. Primeiramente, e devido à rigidez do sistema de castas, que restringia a mobilidade social, em Goa, os portugueses passaram a constituir uma casta à parte, a dos descendentes, não havendo, pelo menos com a casta de brâmanes e chardôs, miscigenação⁸¹. Também a língua portuguesa parece não ter sido ali amplamente difundida, uma vez que, apesar de ser correctamente falada pela elite, o concani era língua mais comum no dia-a-dia, sendo utilizada para conversar com todos aqueles que não pertenciam à sua casta, nomeadamente para se dirigirem aos seus criados e funcionários⁸².

Ribeiro não poupa críticas à actuação da administração portuguesa, que actua a partir de Lisboa, sem conhecer a realidade local. Nomeadamente, o método de ensino, universal para todas as colónias, não encontra aqui qualquer funcionalidade, uma vez que parte do pressuposto de que as crianças fossem falantes nativas da língua portuguesa, o que não

⁷⁷ Cf. CASTELO, Cláudia, «*O modo português de estar no mundo*»: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto, Edições Afrontamento, 1998, p. 33.

⁷⁸ Cf. CASTELO, Cláudia, «*O modo português de estar no mundo*»..., pp. 87-91.

⁷⁹ CASTELO, Cláudia, «*O modo português de estar no mundo*»..., pp. 137-138.

⁸⁰ Cf. CASTELO, Cláudia, «*O modo português de estar no mundo*»..., p. 84.

⁸¹ Cf. RIBEIRO, Orlando, *Goa em 1956: relatório ao Governo*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, p. 50.

⁸² Cf. RIBEIRO, Orlando, *Goa em 1956: relatório ao Governo*..., p. 51.

acontecia⁸³. O autor refere, ainda, que vários goeses cristãos com os quais travou conhecimento referiram, de forma ressentida, que «Portugal não se interessa pela Índia»⁸⁴. Em suma, esta concepção que poderá, segundo algumas visões, ter estado na origem do multiculturalismo brasileiro ou cabo-verdiano, não podia ser aplicado ao caso de Goa. Este facto, para além de ir contra o interesse político do governo vigente, demonstrava o quão frágil era aquela doutrina, usada para legitimar o colonialismo português, numa época em que essas colónias começavam a tornar-se nações soberanas.

Tendo em conta que neste trabalho não será desenvolvida, com o devido aprofundamento, a questão da historicidade, a caracterização das duas últimas fases, referidas por Subrahmanyam não irão aqui ser explanadas. No entanto, no que diz respeito às últimas décadas de produção científica que vieram desmitificar certas crenças tidas pelos portugueses relativamente à outrora Província de Goa, merecem referência os trabalhos de: Rosa Maria Perez, no que diz respeito à antropologia religiosa; Teotónio de Souza, na análise crítica à história católica de Goa; José Alberto Tavim, no que respeita à história dos judeus sefarditas nos territórios portugueses do Oriente; e Ângela Barreto Xavier, sobre as castas goesas e a sua posição durante a presença portuguesa na Índia⁸⁵.

⁸³ Cf. RIBEIRO, Orlando, *Goa em 1956: relatório ao Governo...*, p. 108.

⁸⁴ RIBEIRO, Orlando, *Goa em 1956: relatório ao Governo...*, p. 73.

⁸⁵ A escolha destes nomes está relacionada com a leitura dos seus estudos para a elaboração desta dissertação, não obstante existirem outros autores que merecem ser consultados.

CAPÍTULO II - ICONOGRAFIA E EVANGELIZAÇÃO

1. «Christãos e especiaria»: a lenda dos Cristãos de São Tomé

A política expansionista do rei Dom Manuel I tinha como um dos seus objectivos basilares encontrar praticantes da religião cristã no Oriente, sendo esse propósito apresentado numa interessante descrição feita por Álvaro, o Velho; quando a armada atracou em Calecute o capitão-mor enviou a terra um degredado, que foi levado à presença de dois mouros de Tunes que falavam castelhano e genovês e onde foi recebido com um surpreendido «Al diablo que te doo: quem te traxo aquà?», ao que retorquiu com um peremptório «vimos buscar christãos e especiaria»⁸⁶.

A ideia de que o Oriente era povoado de cristãos era devida a uma lenda europeia, nascida na Idade Média e, amplamente divulgada durante os séculos XV e XVI, que assentava na crença de que existia um importante Rei-Sacerdote da cristandade chamado Preste João, detentor de um grande império no Oriente⁸⁷. Esta concepção, apesar de ter um fundo de verdade, estava muito embrenhada no imaginário medieval, o que conseqüentemente conduzia a uma compreensão geográfica e antropológica bastante deturpada da realidade dos continentes africano e asiático⁸⁸. Mais concretamente, a Índia, segundo Marco Polo, estaria dividida em três zonas: a Maior, a leste do Ganges, a Menor, a oeste desse rio, a Média, *Tertia*, ou Índia Etiópica, a oriente do Nilo, rio que segundo a crença medieval separava a África da Ásia⁸⁹. Numa época em que os reinos cristãos do Oriente começava a mostrar sinais de declínio e o desejo de recuperar a Terra Santa era cada vez mais uma preocupação dos monarcas ocidentais, a notícia da existência de um aliado cristão “do outro lado”, que se mantinha incólume perante a ameaça muçulmana, veio dar um novo alento às Cruzadas, esperança essa

⁸⁶ VELHO, Álvaro, *Roteiro da viagem de Vasco da Gama em MCCCCXCVII*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1861, p. 51. Disponível em <https://archive.org/details/roteirodaviagem02velhgoog> (04.05.2016)

⁸⁷ Cf. LOPES, Marília dos Santos, *Da Descoberta ao Saber: Os conhecimentos sobre África na Europa dos séculos XVI E XVII*. Viseu, Passagem Editores, 2001, p. 124.

⁸⁸ Cf. RODRIGUES, Armanda Paula de Freitas Marques Martins, *Cousas do Preste: Da Verdadeira Informação à História de Etiópia – Visões da Etiópia em Francisco Álvares e Pêro Pais*. [s.n.], Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Aberta, 2008, p. 11. Disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1333> (04.05.2016).

⁸⁹ Cf. LOPES, Marília dos Santos, *Da Descoberta ao Saber: Os conhecimentos sobre África na Europa dos séculos XVI E XVII...*, p. 124; Cf. RODRIGUES, Armanda Paula de Freitas Marques Martins, *Cousas do Preste: Da Verdadeira Informação à História de Etiópia – Visões da Etiópia em Francisco Álvares e Pêro Pais...*, p. 14.

que foi sendo acalentada com constantes relatos de viagem, de europeus, que iam dando notícias deste suserano e do seu reino, entre o mar Cáspio e o Índico, chegando mesmo a confundir-lo com Gengis Khan⁹⁰. Não é, portanto, surpreendente, que os monarcas portugueses procurassem também nas explorações marítimas a mítica terra do Preste João⁹¹, tendo incumbindo aos navegadores a necessidade de indagarem a sua localização à medida que percorriam a costa africana⁹². Um dos exploradores, Pêro da Covilhã acreditou até ao fim da sua vida que o lugar lendário do imaginário medieval se encontrava na Abissínia, onde esteve cativo até ao fim da sua vida⁹³. Não obstante, a ideia da existência de um reino cristão na então designada Índia, como já foi referido, tem um fundo de verdade: a Etiópia [mapa 1], cristianizada por volta do século IV, através da Síria, adoptou o rito copta, o qual se manteve apesar do avanço muçulmano⁹⁴. Jaime Cortesão vai mais longe ao afirmar que à época da expansão portuguesa governava na então Abissínia Zara Yakob, o qual incorporava nas práticas cristãs «práticas judaicas e costumes maometanos, como o do harém»⁹⁵ e que «ao contrário do que se imaginava na Europa, este soberano cristão detestava o catolicismo»⁹⁶, tendo estabelecido relações diplomáticas com os estados cristãos europeus com o objectivo de travar o poderio turco e a expansão islâmica, que ameaçava o seu território. Por sua vez, antigas comunidades cristãs nestorianas, que surgiram através da igreja síria-oriental, chegaram ao sul da Índia, às regiões do Malabar, Coromandel, e ao Ceilão, possivelmente também durante o século IV, tendo sido evangelizados, segundo a lenda, por São Tomé, discípulo de Cristo⁹⁷. Este apóstolo, segundo a tradição, teria levado a cristandade até ao norte da China⁹⁸. À medida que as relações entre os

⁹⁰ Cf. LOPES, Marília dos Santos, *Da Descoberta ao Saber: Os conhecimentos sobre África na Europa dos séculos XVI E XVII...*, p. 124; Cf. RODRIGUES, Armanda Paula de Freitas Marques Martins, *Cousas do Preste: Da Verdadeira Informação à História de Etiópia – Visões da Etiópia em Francisco Álvares e Pêro Pais...*, pp. 14-15.

⁹¹ LOPES, Marília dos Santos, *Da Descoberta ao Saber: Os conhecimentos sobre África na Europa dos séculos XVI E XVII...*, p. 127.

⁹² Cf. RODRIGUES, Armanda Paula de Freitas Marques Martins, *Cousas do Preste: Da Verdadeira Informação à História de Etiópia – Visões da Etiópia em Francisco Álvares e Pêro Pais...*, p. 20.

⁹³ Cf. LOPES, Marília dos Santos, *Da Descoberta ao Saber: Os conhecimentos sobre África na Europa dos séculos XVI E XVII...*, p. 127.

⁹⁴ RODRIGUES, Armanda Paula de Freitas Marques Martins, *Cousas do Preste: Da Verdadeira Informação à História de Etiópia – Visões da Etiópia em Francisco Álvares e Pêro Pais...*, p. 12. Na pág. 14 a autora refere que São Mateus, segundo a tradição, teria evangelizado a África Oriental.

⁹⁵ CORTESÃO, Jaime, *Os Descobrimentos Portugueses*, vol. I. Lisboa, Alêtheia Editores, 2016, p. 40.

⁹⁶ CORTESÃO, Jaime, *Os Descobrimentos Portugueses*, vol. I..., p. 40.

⁹⁷ Cf. RODRIGUES, Armanda Paula de Freitas Marques Martins, *Cousas do Preste: Da Verdadeira Informação à História de Etiópia – Visões da Etiópia em Francisco Álvares e Pêro Pais...*, pp. 12-13; Cf. LOPES, Marília dos Santos, *Da Descoberta ao Saber: Os conhecimentos sobre África na Europa dos séculos XVI E XVII...*, p. 124. A lenda de Preste João defendia ainda que a genealogia deste soberano remontava a São Tomé e nos Reis Magos.

⁹⁸ Cf. RODRIGUES, Armanda Paula de Freitas Marques Martins, *Cousas do Preste: Da Verdadeira Informação à História de Etiópia – Visões da Etiópia em Francisco Álvares e Pêro Pais...*, p. 13.

soberanos portugueses e etíopes se vai estreitando, o mito vai sendo substituído pela realidade, tendo a obra *Verdadeiras Informações do reino do Preste*, do Pe. Francisco Álvares sido pioneira nesta desconstrução⁹⁹.

Também na Índia, aquela que o monarca português acreditava ser a comunidade cristã do Malabar, vai apresentar características diferentes das esperadas. D. Manuel I aquando do envio da segunda armada à Índia comandada por Pedro Álvares Cabral entregou a este uma carta, dirigida ao samorim de Calecute, em que o soberano português lhe propunha uma aliança «asy temporal como espiritual»¹⁰⁰, e que não conseguiu os resultados pretendidos, uma vez que o samorim não tinha interesse na missão, nem visualizava o que Portugal lhe poderia dar em termos de trocas comerciais¹⁰¹. À época, os muçulmanos tinham o monopólio do comércio das especiarias e dominavam a costa do Malabar, gozando de uma grande influência e antiguidade na participação da tomada de decisões junto do rei de Calecute. Por outro lado, as notícias que iam chegando a D. Manuel I sobre as diferenças de ritos e costumes desta comunidade fizeram com que o rei duvidasse do fundo cristão desta população, e numa carta datada de 1499 confidencia aos Reis Católicos que «o rei e a maior parte dos vassallos têm-se por cristãos, mas (...) mais com verdade se devem ter por herejes»¹⁰². As dúvidas do rei português tinham fundamento, na medida em que o rajá de Calecute não se comportava como um cristão porque, na realidade, era hindu¹⁰³. Foi a armada de Pedro Álvares Cabral que trouxe para Lisboa «a triste nova de que afinal, os habitantes da Índia eram gentios e não cristãos, a de que, para além de Goa até Cochim havia mais mouros que em toda a costa de África, de Ceuta a Alexandria»¹⁰⁴. No entanto, a crença na lenda do Preste João estava muito presente na mente

⁹⁹ Cf. RODRIGUES, Armada Paula de Freitas Marques Martins, *Cousas do Preste: Da Verdadeira Informação à História de Etiópia – Visões da Etiópia em Francisco Álvares e Pêro Pais...* Um dos capítulos é dedicado a este tema.

¹⁰⁰ REGO, António da Silva, “Carta que el-rey Dom Manuel escreveo a el-rey de Calecut por Pedralvares Cabral, capitão da primeira armada que foi ha India despois de ser descuberta per Vasco da Gama” *Documentação para a História do Padroado Português do Oriente, Índia, vol. I (1499-1522)*. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1947, p. 20.

¹⁰¹ Cf. CORREIA, José Manuel, *Os Portugueses no Malabar (1498-1580)...*, p. 26. A existência de reféns *neyres* num navio português e de portugueses presos na terra do samorim dificultaram também as negociações - cf. BOUCHON, Geneviève, *Inde Découverte, Inde Retrouvée (1498-1630)*. Lisboa-Paris, Centro Cultural Gulbenkian: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1999, p. 32.

¹⁰² QUINA, Maria Antónia Gentil, “As Tapeçarias ‘à maneira de Portugal e da Índia’” in *Vasco da Gama e a Índia – Conferência Internacional Paris, 11-13 Maio, 1998*, vol. III. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 414.

¹⁰³ Cf. CORREIA, José Manuel, *Os Portugueses no Malabar...*, p. 27.

¹⁰⁴ TOMÁS, Luís Filipe Reis, *A Carta que mandaram os padres da Índia, da China e da Magna China – um relato síriaco da chegada dos Portugueses ao Malabar e o seu primeiro encontro com a hierarquia cristã local*. Lisboa, Ministério do Planeamento e da Administração do Território, Sec. de Estado da Ciência e Tecnologia, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1992, p. 131.

dos portugueses, ou mais especificamente na dos navegadores e Vasco da Gama e os seus companheiros quando chegam a Calicute em 1496, oraram a uma divindade hindu, acreditando tratar-se de uma imagem de Nossa Senhora¹⁰⁵.

Todavia, existiram no Malabar comunidade cristãs, que inclusivamente foram referidas pelo comerciante bizantino Cosmas *Indicopleustes*, aquando de uma viagem a esta região durante o século VI, que as identificou como pertencendo aos seguidores de São Tomé¹⁰⁶; do mesmo modo, existiram na região populações budistas, jainas, bramanistas ortodoxas e ainda judaicas, que possivelmente fugiram devido à perseguição do imperador romano Titus; sendo que em termos cronológicos, todas elas vieram suplantar o da primitiva religião drávida¹⁰⁷. É só no final do século XIII, com a chegada de mercadores e espirituais Toscanos e Venezianos ao Malabar que são referidas as primeiras implantações de comunidades islâmicas¹⁰⁸. Ou seja, a presença muçulmana no sul da Índia, aquando da chegada da primeira armada de Vasco da Gama, contava com aproximadamente dois séculos de presença e domínio económico na região, o que lhes permitia ter uma grande proximidade com o samorim e consequentemente impedir que outras nações ameaçassem o seu monopólio¹⁰⁹.

Devido às limitações impostas à presença portuguesa em Calecute, por parte do samorim e da sua corte, a armada portuguesa decidiu estabelecer uma aliança comercial com outro soberano, desta vez numa cidade mais humilde, Cochim, onde foi bem sucedido na sua empresa e lançou a primeira pedra na construção de uma fortaleza e, no seu interior, a correspondente igreja¹¹⁰. Foi nesta localidade que os cristãos de São Tomé, existentes na região, vieram ao encontro de Pedro Álvares Cabral. Estes conheciam já os navegadores portugueses, uma vez que alguns mercadores de Cochim tinham já travado conhecimento com Vasco da Gama e a sua tripulação, em 1498, aquando da passagem destes por Melinde, na costa oriental africana¹¹¹. Houve inclusivamente dois autóctones que decidiram embarcar com a armada rumo à Europa, com o propósito de visitar os lugares de grande importância para a cristandade¹¹². Esta viagem tornou-se um contributo valioso para a mútua compreensão entre estas duas vertentes do cristianismo, na medida em que um deles, a caminho de Jerusalém, em 1502, parou

¹⁰⁵ Cf. VELHO, Álvaro, *Roteiro da viagem de Vasco da Gama em MCCCCXCVI...*, p. 56

¹⁰⁶ Cf. BREMMEN, Jean Nicolaas, *The Apocryphal Acts of Thomas*. Leuven, Peeters, 2001, p. 142.

¹⁰⁷ Cf. BOUCHON, *Inde Découverte...*, p. 27.

¹⁰⁸ Cf. BOUCHON, Geneviève, *Inde Découverte...*, p. 44.

¹⁰⁹ Cf. CORREIA, José Manuel, *Os Portugueses no Malabar...*, p. 27.

¹¹⁰ Cf. CORREIA, José Manuel, *Os Portugueses no Malabar...*, p. 143.

¹¹¹ Cf. MATTHEW, K. N., "The Syrian Christians of Malabar and Vasco da Gama" in *Vasco da Gama: Homens, Viagens e Culturas – Actas do Congresso Internacional, Lisboa, 4 a 7 de Novembro de 1998*, vol. II. Lisboa, Centro Cultural Gulbenkian: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998, pp. 79-80.

¹¹² Cf. MATTHEW, K. N., "The Syrian Christians of Malabar and Vasco da Gama" ..., pp. 80-81.

em Veneza para ser entrevistado e o conteúdo dessa conversa foi publicado por Fracanso Montaboldo no livro *Paesi novamente ritrovati & Novo Mondo de Alberico Vesputio Florentino Intitolado* (1508)¹¹³. Devido à curiosidade suscitada pelo evento e correspondente testemunho, a entrevista foi traduzida em várias línguas.

No que diz respeito às primeiras edificações católicas construídas em solo indiano, estas não podem propriamente ser chamadas de igrejas, uma vez que se assemelhavam mais a oratórios improvisados: construídas em madeira ou palha estavam inseridas num espaço limitado, isto é, dentro das fortalezas e feitorias¹¹⁴. A mais antiga, acima mencionada, foi construída em Cochim em 1450, e dedicada a São Bartolomeu. As relações entre estas duas vertentes do cristianismo parecem ter-se mantido relativamente pacíficas até 1542, altura em que as diferenças do culto praticado pelos autóctones passaram a ser pouco tolerado pelo Estado¹¹⁵. Os cristãos de São Tomé parecem ter estado presentes em várias partes da Índia, e inclusivamente em Goa, tendo em conta os vestígios de artefactos que lhes estão associados e que ocasionalmente vão sendo descobertos¹¹⁶. Mas, devido ao facto de estes não terem uma forte ambição evangelizadora nem ostensiva, parecem ter passado quase despercebidos, fora da costa do Malabar¹¹⁷.

2. A Roma do Oriente: a influência das várias ordens religiosas

No que diz respeito à organização das possessões portuguesas no Oriente, estas estavam maioritariamente entregues à jurisdição eclesiástica e não, como inicialmente seria de supor, à Coroa. Isto é, eram as ordens religiosas que administravam directamente alguns territórios, relativamente extensos, como é exemplo o distrito de Baçaim¹¹⁸. Tal acontecia devido à existência do Padroado do Oriente, denominação dada a um conjunto de direitos,

¹¹³ Cf. MATTHEW, K. N., "The Syrian Christians of Malabar and Vasco da Gama" ..., p. 81, nota 9. José, como era chamado, tinha como destino a Arménia, uma vez que na época os patriarcas daquela Igreja se encontrava lá.

¹¹⁴ Cf. CORREIA, José Manuel, *Os Portugueses no Malabar...*, p. 230.

¹¹⁵ Cf. FERREIRA, Fernanda Durão, *O papel da Igreja Católica na Índia (1498-1640)*. Lisboa, Hugin, 2000, p. 54. Esta intolerância vai posteriormente ser legitimada pela Igreja Católica a partir do Sínodo de Diamper.

¹¹⁶ Cf. ANTONY, Thomas, M., "Saint Thomas Cross - A Religio Cultural Logo of Saint Thomas Christians" in website *Nasrani Syrian Christians Network [NSC network]*, 09.10.2010. Disponível em <http://www.nasrani.net/2010/10/09/saint-thomas-cross-a-religio-cultural-logo-of-saint-thomas-christians/> (01.09.2016).

¹¹⁷ Informação concedida por Fr. António FERNANDES, Padre da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Ribandar, Goa, em 19 de Abril de 2015.

¹¹⁸ Cf. ROSSA, Walter, "Ásia, Oceania" ..., p. 32.

deveres e privilégios que foram, ao longo tempo, concedidos à monarquia portuguesa, através do poder do Papa, e cujas prerrogativas foram sendo redefinidas ao longo do tempo (1456-1514)¹¹⁹. Essencialmente, os monarcas portugueses procuravam através das Bulas papais apoio na criação de dioceses no Oriente¹²⁰. Goa, como território ultramarino estava integrada, desde 1533, na Província Metropolitana Eclesiástica do Funchal, a qual geria também os bispados sufragâneos de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e a ilha de São Miguel, nos Açores¹²¹. Apenas em 1558, a pedido do rei Dom Sebastião, a cidade de Goa, até então sede de bispado criada em 1533, foi elevado a Metrópole, passando a agregar, inicialmente, as dioceses de Cochim e Malaca e depois, gradualmente, Macau, Funai, São Tomé de Meliapor [mapa 2], Moçambique, Pequim e Nanjing¹²².

O monarca tinha, portanto, o poder de gerir a forma de actuação da Igreja dentro da circunscrição do seu império e era, além disto, um chefe religioso com a potencialidade de superar o próprio Papa em número de fiéis¹²³. Como forma de resistência, e com o propósito de evitar que a monarquia suplantasse o seu lugar, o Papa criando em 1622 uma estrutura própria para o trabalho de evangelização, a Propaganda Fide. Esta começou por ocupar pontos da vasta área territorial do Império com fraca influência do Padroado, com o intuito de destabilizar e competir com a ordem vigente, conflitos esses que se mantiveram até ao século XX¹²⁴.

No território das Velhas Conquistas, as primeiras ordens religiosas a serem instaladas na capital da Índia portuguesa começaram a rivalizar entre si, a partir da forma cada vez mais magnânima e sumptuosa com que construía os seus locais de culto e edifícios anexos, como colégios, hospitais e noviciados, de tal modo que os viajantes europeus que visitaram a então capital, durante o século XVI, a apelidaram de Roma do Oriente [planta 1]¹²⁵. Na área exterior à actual cidade de Velha Goa e durante as primeiras décadas de ocupação portuguesa, os três concelhos - Tiswadi, Bardez e Salcete - foram sucintamente divididos entre Dominicanos e Agostinianos em Tiswadi e Franciscanos e Jesuítas em Bardez e Salcete, respectivamente. Os religiosos da ordem de São Francisco foram os primeiros a intervir no território goês, uma vez que os capelões que no início partiam para Oriente, dentro dos navios, eram cónegos desta

¹¹⁹ Cf. ROSSA, Walter, "Ásia, Oceania"..., p. 29.

¹²⁰ Cf. CRUZ, Maria do Rosário de Sampaio Themudo Barata de Azevedo, "O Padroado Português no Oriente de 1498 a 1622" in *Vasco da Gama e a Índia – Conferência Internacional Paris, 11-13 Maio, 1998*, vol. III. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 23.

¹²¹ Cf. [s.n.], *Anuário da Arquidiocese de Goa para 1923*. Goa, Tip. Artur e Viegas, 1923, p. 12. Até 1533 os territórios referidos pertenciam estavam sob a alçada da Ordem de Cristo.

¹²² Cf. [s.n.], *Anuário da Arquidiocese de Goa para 1923...*, pp. 14-15.

¹²³ Cf. ROSSA, Walter, "Ásia, Oceania"..., pp. 29-30.

¹²⁴ Cf. ROSSA, Walter, "Ásia, Oceania"..., p. 30.

¹²⁵ Cf. OSSWALD, Cristina, *Written in Stone: Jesuit buildings in Goa and their artistic and architectural features*. Saligão, Goa 1556, 2013, p. 122.

regra¹²⁶. Estes mandaram edificar, na então capital do Estado da Índia, um dos maiores conventos, onde hoje está localizado o *Museum of Archeological Survey of India*, e respectiva igreja, denominada de São Francisco. Estes edifícios, devido à sua grandeza e sumptuosidade rivalizava com a Sé, a Basílica do Bom-Jesus, e os mosteiros de São Domingos e de Santo Agostinho¹²⁷.

Os Jesuítas, por sua vez, foram a segunda ordem a instalar-se no território, e ao contrário do que aconteceu com aquela dos Franciscanos, que era vista como pobre, sobrevivendo essencialmente à custa de esmolas, era considerada rica e poderosa e, em concordância com aquilo que aconteceu na Europa, os seus clérigos foram expulsos do território goês em 1761 e substituídos pelos Lazaristas¹²⁸. Para além de terem mandado edificar possivelmente o mais famoso convento de Velha Goa, a Basílica do Bom Jesus, marcam acima de tudo um momento fulcral na história religiosa deste território, nomeadamente ao considerarem São Francisco Xavier santo e ao trazerem o seu corpo para ser exposto na então capital do Padroado Português do Oriente, ao mesmo tempo que tornaram o seu o seu mausoléu um local de peregrinação¹²⁹.

A estas duas ordens seguiram-se aquelas dos Dominicanos e a dos frades Agostinianos, sendo as ruínas da igreja destes últimos passível de ser visitada actualmente no Monte Santo, em Velha Goa. Ainda sob a ordem de Santo Agostinho, mas dirigido à comunidade feminina, foi construído o Convento de Santa Mónica e respectiva Igreja de Santa Maria, fundado por iniciativa privada Dona Filipa Ferreira, uma viúva nobre que ao ingressar na ordem Agostiniana adoptou o nome de Madre Filipa da Trindade¹³⁰. Afonso de Albuquerque ordena que no Monte Santo seja erguida uma ermida dedicada a Santo António e em 1543, através de dinheiro régio e a pedido do governador Martim Afonso de Souza são dados «aos mareantes terrenos para erigirem a igreja da Sr.ª do Rosário e outro chão para se fabricar a capela velha de St. António»¹³¹, sendo que este último edifício é entregue aos Agostinianos, por deliberação do arcebispo Dom Frei de Menezes em 19 de Junho de 1606.

¹²⁶ Cf. KLOGUEN, Diniz L. Cottineau de, *Bosquejo Histórico de Goa*. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1858, p. 113.

¹²⁷ Cf. KLOGUEN, Diniz L. Cottineau de, *Bosquejo Histórico de Goa...*, p. 113.

¹²⁸ Cf. KLOGUEN, Diniz L. Cottineau de, *Bosquejo Histórico de Goa...*, p. 115. Teresa ALBUQUERQUE em *Goa: the Rachol legacy*. Mumbai, Wenden Offset, 1997, p. 85 refere que o Seminário de Rachol, até ali Jesuíta, foi entregue à Ordem de São Filipe Neri.

¹²⁹ Cf. KLOGUEN, Diniz L. Cottineau de, *Bosquejo Histórico de Goa...*, p. 116.

¹³⁰ Cf. SERRÃO, Vítor, “Pintura e Devoção em Goa no Tempo dos Filipas: Mónica no ‘Monte Santo’ (c. 1606-1639) e os seus artistas” in *Revista Oriente*, nº 20, 2011. Lisboa, Fundação Oriente, Setembro de 2011, p. 20.

¹³¹ PEREIRA, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1510-1554)” in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, série 2, ano 3, nº 8, 1945. Bastorá, Tipografia Rangel, 1945, p. 242.

Por sua vez, a ordem dos Cónegos Pregadores, passa a deter a igreja de Nossa Senhora do Rosário. Ainda no que diz respeito aos Dominicanos, o edifício que se veio a tornar a Sé Patriarcal de Goa e Damão sofreu várias alterações ao longo do tempo, merecendo destaque as grandes alterações realizadas na primeira metade do século XVII, a mando de um Dominicano, o Arcebispo Frei Cristóvão de Sá¹³². A estas ordens de maior importância, seguiram-se outras menores, nomeadamente a dos Carmelitas, a dos Teatinos - cuja igreja ocupa um lugar de destaque na cidade de Velha Goa¹³³ -, de São João de Deus e dos Oratorianos.

Foi o vice-rei D. Pedro Mascarenhas quem, em 1554, decidiu dividir Tiswadi [mapa 3] entre as Ordens de São Domingos e da Companhia de Jesus, ficando os primeiros com a área «que fica ao Norte a respeito de um braço do rio, que entra pela ponta de Nazaré e chega até Moulá de preamar» e os segundos, com a parte «que defronta com a terra firme e vai dando volta pelos passos de S. Lourenço, Santiago, S. Brás e Daugim, com as ilhas de Divar e Chorão»¹³⁴. Treze anos antes o padre Miguel Vaz criou, na previamente existente capela de Nossa Senhora da Luz, a Confraria da Santa Fé, que funcionava como seminário dedicado a jovens asiáticos com o propósito de que eles viessem a tomar a ocupar as novas paróquias¹³⁵. Relativamente aos arrabaldes da capital, uma Provisão de 1541 refere que existiam as capelas da Madre de Deus em Daugim, São Tiago, em Gandaulim, São Tiago, em Banastarim, Nossa Senhora, em Divar, Nossa Senhora de Guadalupe, em Batim, São João Baptista, em Carambolim e Nossa Senhora do Cabo, no Forte com o mesmo nome, onde os respectivos capelães exerciam os trabalhos paroquiais¹³⁶. Esta condição, de à partida existirem poucos locais a ocuparem cargos de religiosos de referência pode ser compreendida, não apenas pelo diminuto número de conversões em cerca de três décadas de ocupação portuguesa, tendo em conta que estas capelas se encontravam dentro de fortes ou muralhas defensivas e que serviam essencialmente para dar, assistência religiosa aos portugueses que ali se encontravam¹³⁷. É essencialmente a partir de 1548, graças aos esforços do padre Gaspar Berzeu, que a acção missionária dos padres

¹³² Cf. KLOGUEN, Diniz L. Cottineau de, *Bosquejo Histórico de Goa...*, p. 101.

¹³³ Devido à complexidade estética encontrada dentro da Igreja dos Teatinos, na cidade de Velha Goa, e por se tratar de uma ordem com fraca influência sobre a população goesa, este caso de estudo não a inclui como válida para análise.

¹³⁴ PEREIRA, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1554-1560) - II” in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, série 2, ano 3, nº 11, 1945. Bastorá, Tipografia Rangel, 1945, p. 356.

¹³⁵ Cf. PEREIRA, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1510-1554) - conclusão” in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, série 2, ano 3, nº 9, 1945. Bastorá, Tipografia Rangel, 1945, p. 270.

¹³⁶ Cf. PEREIRA, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1510-1554) - conclusão”..., pp. 270, 272.

¹³⁷ Cf. PEREIRA, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1510-1554) - conclusão”..., p. 272.

da Companhia de Jesus, a mais prolífica no que diz respeito à evangelização neste território, começa a ser levada a cabo de forma mais séria e sistemática, sendo este ano marcado pela conversão ao cristianismo de um sacerdote hindu (brâmane), Locú, que era também um importante um dos mais importantes *gancares* de Goa, isto é, um grande proprietário¹³⁸. O mesmo padre ordenou a construção de um novo seminário e incentivou outros religiosos a pregarem nas aldeias vizinhas, das quais nunca voltavam «sem fructo», ou seja, população local para ser baptizada¹³⁹. Por sua vez, a Ordem dos Pregadores construiu as igrejas de Santa Cruz, em Calapor, São Miguel, em Taleigão, Santa Bárbara, em Morumbim e Santa Maria Madalena, em Siridão, aliando as funções paroquiais à de instrução da população em que estavam inseridos¹⁴⁰. A partir do século XVII, época em que a capital começa a ser gradualmente abandonada, começam a ser construídas novas igrejas paroquiais em várias localidades das Velhas Conquistas, à expensa dos *gancares*, por iniciativa dos próprios - prática que se manteve até ao século XIX¹⁴¹.

A prolifidade dos Jesuítas no que diz respeito às conversões, comparativamente às outras ordens religiosas, só pode ser compreendida se se tiver em conta que os baptismos eram feitos em massa, e que seguiam um plano, isto é, converter primeiramente os grandes *gancares*, para que estes fossem seguidos pelos seus feudatários. Um dos primeiros casos desta política ocorreu em Janeiro de 1559, na ilha de Chorão, e contou com a presença do Vice-Rei Constantino de Bragança, que se tornou padrinho do *gancar*, de casta brâmane, e lhe deu o nome cristão de Teodósio de Bragança¹⁴². No mesmo ano o também governador foi padrinho de um importante *ourives*, que, em consonância com o anteriormente referido, recebeu o apelido do seu padrinho, e um primeiro nome cristão, Sebastião de Bragança. É portanto fácil, ainda hoje, associar as famílias brâmanes goesas cristãs a uma determinada circunscrição geográfica ou momento de conversão, tendo em conta o seu apelido, uma vez que os padrinhos, que tanto poderiam ser governadores como vice-reis, comandantes de fortalezas, ou detentores de outros cargos relevantes foram padrinhos de um elevado número da população local e, no

¹³⁸ Cf. PEREIRA, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1510-1554) - conclusão”..., p. 271.

¹³⁹ Cf. PEREIRA, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1510-1554) - conclusão”..., pp. 271, 272.

¹⁴⁰ Cf. PEREIRA, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1554-1560) - II” in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, série 2, ano 3, nº 11, 1945. Bastorá, Tipografia Rangel, 1945, pp. 355-357.

¹⁴¹ Cf. GOMES, Paulo Varela, “As igrejas dos católicos de Goa” in *Ler História: Goa 1510-2010*, nº 58, 2010. Lisboa, ISCTE, 2010, p. 50.

¹⁴² Cf. PEREIRA, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1554-1560) – II conclusão” in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, série 2, ano 3, nº 12, 1945. Bastorá, Tipografia Rangel, 1945, p. 370.

momento do baptismo, atribuíram-lhes o seu nome de família. Os baptismos gerais, foram iniciados em 1557, sob o patrocínio da administração portuguesa e eram tratados como grandes eventos, onde centenas de goeses eram convertidos à Fé cristã, num ambiente faustoso. Tal é relatado em cartas da época, nomeadamente aquela do padre Pero de Almeida, referente ao ano de 1558, em que o clérigo refere, a título de exemplo, o baptismo de 300 pessoas em Janeiro daquele ano¹⁴³.

Os recém-convertidos passavam, portanto, a adoptar o culto e rito cristãos e para garantir um processo de integração e catecismo eficaz, foi criada a autoridade do «Pai dos Cristãos». Estes religiosos, para além de serem responsáveis pelas conversões, tinham o dever de proteger e acompanhar os recém-chegados, de forma a doutrina-los segundo a Igreja Católica e assegurar que os goeses abandonavam as suas antigas crenças e ritos, ao mesmo tempo que asseguram que estes não mantinham qualquer relação com outros hindus¹⁴⁴. O Pai dos Cristãos estava ainda encarregue de questões seculares, nomeadamente ao funcionar como porta-voz da comunidade em que estava inserido e ao actuar como mediador em situação de disputas e reclamações. Nas regiões em que a evangelização era mais difícil, nomeadamente fora de Tiswadi, os Jesuítas perseguiram os hindus e entre várias formas de dissuasão contam-se, por exemplo, a destruição de ídolos, cujos pedaços eram espalhados pelos campos, e a contaminação da água dos tanques cerimoniais com sangue de vaca, animal sagrado para os seguidores desta religião¹⁴⁵. Apesar do Tribunal de Santa Fé em Goa ter focado a sua atenção naqueles que consideravam ser cristãos hereges e nos seguidores do judaísmo¹⁴⁶, é provável que a intolerância da Igreja Católica tenha sido, a par da grande fome e das constantes invasões, um elemento catalisador para a migração massiva de goeses entre os anos '30 até aos anos '70 do século XVII, para a região do Canará, no sudoeste da Índia¹⁴⁷.

¹⁴³ Cf. PEREIRA, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1554-1560) – II conclusão”..., pp. 368-370.

¹⁴⁴ Para uma leitura mais aprofundada sobre o tema consultar WICKI, Joseph J., *O Livro do «Pai dos Cristãos»*. Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1969.

¹⁴⁵ Cf. FERREIRA, Fernanda Durão, *O papel da Igreja Católica na Índia (1498-1640)*..., pp. 114-115.

¹⁴⁶ Cf. FERREIRA, Fernanda Durão, *O papel da Igreja Católica na Índia (1498-1640)*..., p. 125.

¹⁴⁷ Cf. SOUZA, Teotónio R. de, *Medieval Goa: a socio-economic history*..., p. 30.

3. Manutenção e Alternância: as primeiras igrejas e o intercâmbio artístico.

A arte indiana, de influência portuguesa¹⁴⁸, que foi desenvolvida a partir do século XVI, deve, em parte, o seu hibridismo, num primeiro momento, à escassez de mão-de-obra portuguesa no local. Isto é, de uma forma natural, o encontro entre as duas culturas e modos de fazer distintos, veio reflectir essa mesma miscigenação na arte, sendo que essa mesma ausência de artistas europeus capazes de responder ao elevado número de encomendas acabou por acelerar um processo que, quase inevitavelmente, iria acontecer, desta vez, provavelmente, noutros moldes.

A partir do século XVI os objectos comerciais de valor artístico começam a viajar com uma maior rapidez entre os continentes, o que possibilitou a rajás hindus ter tapeçarias flamengas a forrar as paredes das suas câmaras, do mesmo modo que as tapeteiras bordadeiras de Arraiolos e Castelo Branco, respectivamente, incorporassem nas suas produções elementos e padrões indianos e persas, por vezes, de significado desconhecido para as próprias¹⁴⁹.

Importa referir que Goa ganhou um estatuto importante, na medida em que funcionava como um entreposto comercial não apenas entre a Europa e o Indostão, mas entre toda a Ásia, ao ponto de a porcelana chinesa ser aqui tanta e tão barata que o navegador François Pyrard de Laval (c. 1578 - c. 1623), durante uma visita à cidade, refere que a utilizavam «para por debaixo da cama para dela se servirem de noite»¹⁵⁰. Importa lembrar que Goa era a capital do Império Português do Oriente, que ia da China a Timor, e onde estava incluído Moçambique (sob jurisdição de Goa) e a cidade de Ormuz¹⁵¹. Para além dos motivos mercantis, nas viagens da Europa para Ásia seguiam ainda obras de arte e outros objectos de valor, que tanto se destinavam à decoração de edifícios religiosos e particulares, naquele território, como ao recheio das câmaras e oratórios dos próprios navios, estando outros ainda reservados com o propósito de funcionarem como oferendas diplomáticas¹⁵².

Durante o reinado de D. Manuel I, as alfaias de culto e ornamentos para a decoração da igreja eram enviadas de Portugal, por iniciativa régia, e assim que se deterioravam, ou eram

¹⁴⁸ Optamos por não utilizar o termo arte indo-portuguesa porque se trata de um termo pouco rigoroso, uma vez que Sousa Viterbo, responsável pelo primeiro registo que temos desta expressão na literatura portuguesa, refere que o retirou de um catálogo do *Victoria and Albert Museum*, apesar de, aparentemente, até hoje não termos encontrado o referido documento. Cf. SILVA, Maria Madalena Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 359

¹⁴⁹ Cf. DIAS, Pedro, "O Espaço Índico"..., p. 7.

¹⁵⁰ DIAS, Pedro, "O Espaço Índico"..., p. 25.

¹⁵¹ Cf. DIAS, Pedro, "O Espaço Índico"..., p. 14.

¹⁵² Cf. DIAS, Pedro, "O Espaço Índico"..., pp. 18-19.

perdidas, eram novamente requeridas¹⁵³. Tal necessidade é demonstrada através de uma carta dirigida pelo clérigo João Pereira, a D. João III, em 1548, em que é exposta a demanda de peças de culto para a localidade de Cranganor (no sudoeste da Índia), mais concretamente nas passagens: «o Padre Frey Vicente manda pedir a Vosa Alteza hum retavolo pera o seu collegio de Sam Tiago, de que tem muita necesydade, por nam ter nenhum»¹⁵⁴ e «também lhe faço lembrança dest casa do Apstolo Sam Tome, nosso padroeyro, que tem necessidade tambem de hum retavolo em o qual esteja toda a vida do Apostolo»¹⁵⁵; por esta razão é geralmente considerado que os primeiros retábulos a chegar à Índia eram tardo-góticos¹⁵⁶. De acordo com Pedro Dias, são muito poucos os painéis sobreviventes desta primeira fase de introdução da pintura portuguesa na Índia, mais concretamente cinco: dois enviados para a Igreja de São Francisco de Velha Goa, em que se representam o Santo homónimo (com um traçado e legenda que apontam a sua execução para o gótico final português, embora já da centúria de quinhentos) e o eremita Santo Antão; outro que se encontra no Museu de Goa, onde figuram a Virgem e o Menino e que pode ser oriundo de uma «oficina secundária de Antuérpia»¹⁵⁷; um quarto pertencente ao Seminário de Rachol que apresenta São Francisco de Assis e que possivelmente foi realizado em Espanha; e o último da autoria do pintor Garcia Fernandes, existente hoje na Sacristia da Sé de Velha Goa e do qual se falará com mais pormenor no capítulo seguinte.

Ao analisar uma carta de 10 de Janeiro de 1522, enviada pelo padre Sebastião Pires ao rei D. João III, podemos notar que existiam inclusivamente quezílias entre as ordens religiosas devido à quantidade de missais e retábulos que cada uma possuía. Nesta carta, o supracitado vigário de Cochim acusava os Franciscanos de terem ficado com o retábulo principal, enviado a partir do reino por ordem de D. Manuel I e destinado à igreja daquela cidade¹⁵⁸. Acrescenta o mesmo clérigo que os frades daquela ordem tinham também ficado com novos missais, que não lhe estavam destinados, os quais eram ainda, em alguns casos manuscritos, que certamente estariam decorados com iluminuras - as quais foram possivelmente utilizadas como modelos para as reproduções artísticas realizadas na Índia¹⁵⁹. Das obras de cariz religioso enviadas para

¹⁵³ Cf. DIAS, Pedro, “O Espaço Índico”..., p. 20.

¹⁵⁴ REGO, António da Silva, “Carta de João Pereira a el-rei (Cranganor, 4 de Janeiro de 1548)” in *Documentação para a História do Padroado Português do Oriente, Índia, vol. IV (1548-1550)*. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1950, p. 5.

¹⁵⁵ REGO, António da Silva, “Carta de João Pereira a el-rei (Cranganor, 4 de Janeiro de 1548)”..., p. 5.

¹⁵⁶ Cf. DIAS, Pedro, *A Talha Indo-Portuguesa*. Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo - Amigos do Museu Nacional Soares dos Reis, 2014, p. 17.

¹⁵⁷ DIAS, Pedro, “O Espaço Índico”..., p. 208.

¹⁵⁸ Cf. DIAS, Pedro, “O Espaço Índico”..., p. 23.

¹⁵⁹ Cf. DIAS, Pedro, “O Espaço Índico”..., pp. 23-24.

este território, e de acordo com os registos obtidos ao longo do século XVI, é possível destacar as seguintes: *Livros de Horas* em latim, *Vita Christi*, *Vita Patrum*, *Summa Angelica*, *Bosco Deleitoso*; *Livros de Horas de Nossa Senhora*, *Destruição de Jerusalém*, *Flos Sanctorum*, *Vida dos Mártires*, confessionários, catecismos, cartilhas e livros de rezar¹⁶⁰. Ao longo do tempo, houve, como seria expectável, um aumento do envio de livros para o Oriente, especialmente devido à disseminação de obras impressas, sendo este facto evidente numa carta do Padre Pedro Parra, de 1578, em que este pede que lhe sejam enviados breviários, mais «concretamente dos que se imprimiam então em Salamanca, Veneza e Antuérpia»¹⁶¹. O próximo capítulo desta dissertação irá, de resto, procurar demonstrar que muitos dos modelos utilizados para a realização dos temas iconográficos no interior das igrejas chegaram à Índia através das gravuras presentes nessas obras, nomeadamente bíblias e breviários

Curiosamente, a iluminura que estava gradualmente a perder proeminência numa Europa central virada cada vez mais para a imprensa, tem durante os reinados de D. Manuel I e João III, época de maior importância para os descobrimentos portugueses, um período áureo¹⁶². O desenvolvimento da iluminura durante o reinado de D. João III para além de tardia, reproduziu esse factor no seu vocabulário, uma vez que adoptou temas formais góticos, de tradição ganto-brugense, com algumas integrações esporádicas de temas italianizantes¹⁶³. Estas integrações são, aliás, mais progressivas do que propriamente esporádicas, como demonstra a análise realizada por Sylvie Deswarte tendo por base os frontispícios da *Leitura Nova*, em que os ornamentos italianizantes, “ao romano”, ou grutescos, vão, num primeiro momento, conviver com os enrolamentos vegetalistas e motivos habituais do gótico, para depois os substituírem plenamente¹⁶⁴. De certa forma, a passagem entre o medieval e modernidade é também registada na evolução retabular portuguesa em território indiano: primeiramente tardo-gótico e realizada no reino, posteriormente executada *in loco* e com um traçado *ao moderno*¹⁶⁵. Por sua vez, os laicos traziam do reino pinturas, esculturas e tapeçarias europeias com o intuito de as usar nas suas novas residências orientais, com destaque para os oratórios e tapeçarias

¹⁶⁰ Cf. DIAS, Pedro, “O Espaço Índico”..., pp. 24-25.

¹⁶¹ DIAS, Pedro, “O Espaço Índico”..., p. 25.

¹⁶² Cf. MACEDO, Francisco Pato de, “Breves considerações sobre a Iluminura no Período dos Descobrimientos” in *A Iluminura nos descobrimentos*. Lisboa, Figueirinhas, 1990, p. 13.

¹⁶³ Cf. MACEDO, Francisco Pato de, “Breves considerações sobre a Iluminura no Período dos Descobrimientos”..., p. 13.

¹⁶⁴ O autor supracitado refere este estudo nas páginas 9 e 10 daquela obra. Cf. DESWARTE, Sylvie, *Les Enluminures de la Leitura Nova 1504-1552: Étude sur la Culture Artistique au Portugal au Temps de l’Humanisme*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1977.

¹⁶⁵ Cf. DIAS, Pedro, *A Talha Indo-Portuguesa...*, p. 17. Nesta obra o autor utiliza o termo “renascentista”.

flamengas, o que promoveu a divulgação iconográfica, de temas e padrões que estavam em uso à época no Ocidente¹⁶⁶.

Deste modo não é possível concluir com exactidão como seriam estas primeiras pinturas, uma vez que a amostragem é muito reduzida; no entanto é verdade que houve um envio sistemático de painéis para este território durante os primeiros anos da permanência portuguesa, sendo que estas eram transportadas nos navios, por vezes servindo os oratórios destes, e estavam destinadas a equipar as primeiras igrejas, nomeadamente aquelas que estavam inseridas dentro das fortalezas e feitorias¹⁶⁷. Era também comum a importação de pinturas italianas, como é exemplo um painel que retratava Nossa Senhora da Piedade, chegada a Velha Goa em 1569, ou o relato do festejo realizado aquando da exposição da réplica de uma pintura atribuída a São Lucas, na qual estava representada uma imagem de Nossa Senhora do Pópulo¹⁶⁸. Esta tendência foi mantida ao longo dos séculos, sendo também de feitura italiana as telas que ainda hoje decoram a capela funerária de São Francisco Xavier na Basílica do Bom Jesus, em Velha Goa¹⁶⁹. Há ainda documentos que demonstram o envio de pinturas inglesas para o norte da Índia, mais concretamente para a Corte do grão-mogol, em que se refere que as obras enviadas deveriam ser de boa qualidade, uma vez que o monarca tinha interesse nas pinturas de temática europeia, especialmente com personagens mitológicas, e aquelas que lá se encontravam eram de pouco valor¹⁷⁰.

Analisando os documentos da época, é possível apontar os nomes de alguns pintores europeus que viajaram para Oriente com o propósito de aí realizar as suas obras e ensinar as técnicas europeias de pintura aos nativos. Não obstante, poucas foram as suas obras que chegaram até aos dias de hoje. Um deles foi Manuel Álvares, um cristão-novo, que em 1520 entrou ao serviço da Companhia de Jesus, executando várias obras em Goa, nomeadamente os retábulos da capela-mor e da igreja do colégio de São Paulo. São ainda da sua autoria os retábulos de São Tomé e de Nossa Senhora da Piedade do Seminário de Santa Fé e de Nossa Senhora da Graça, na ilha de Chorão¹⁷¹. Ainda do século de quinhentos, chegam-nos os nomes de Manuel Godinho, «autor de uma pintura da Virgem com o Menino que foi colocada no oratório dos padres que visitaram o grão-mogol Akbar» e António Pereira, do qual não se conhece nenhuma obra. Já durante o século XVII há registos de dois pintores ingleses no norte

¹⁶⁶ Cf. DIAS, Pedro, "O Espaço Índico"..., p. 24.

¹⁶⁷ Cf. DIAS, Pedro, "O Espaço Índico"..., p. 207.

¹⁶⁸ Cf. DIAS, Pedro, "O Espaço Índico"..., pp. 209-210.

¹⁶⁹ Cf. DIAS, Pedro, "O Espaço Índico"..., p. 210.

¹⁷⁰ Cf. DIAS, Pedro, "O Espaço Índico"..., pp. 210-211.

¹⁷¹ Cf. DIAS, Pedro, "O Espaço Índico"..., p. 211.

da Índia e de um padre jesuíta italiano, Fotabona, e um outro, originário da Flandres, no território de Goa¹⁷².

A falta de recursos humanos para a construção daquela que se veio a tornar a Roma do Oriente veio fazer com que fossem recrutados tanto artistas hindus locais, como naturais convertidos ao cristianismo ou reinóis, sendo que as investigações mais recentes têm retirado do anonimato alguns mestres, como são exemplo Aleixo Godinho (pintura), Júlio Simonis (arquitectura), Santopa (entalhe), António da Costa (douramento) e Babuxa (imaginária)¹⁷³. Tanto Babuxa como Santopa eram artistas autóctones¹⁷⁴ que participaram activamente na execução das encomendas agostinhas, nomeadamente ao entalhe e escultura dos retábulos da Igreja de Nossa Senhora da Graça e pequenas peças de imaginária para o recheio do mesmo local¹⁷⁵. Mónica Reis, tendo por base as *Despesas do Convento de Nossa Senhora da Graça, 1608-1627*, atribui os retábulos-mor da Igreja de Nossa Senhora da Graça (1621) e de Santa Catarina de Alexandria (1632-1634), assim como as imagens do retábulo do refeitório do Real Mosteiro de Santa Mónica (sem data) e a ousia da Igreja de Santa Maria (c. 1625) a Babuxa¹⁷⁶, mas não faz qualquer referência a Santopa, salvo uma excepção em que ao seu nome é feito corresponder o ofício de «mestre de imaginária»¹⁷⁷. Aos registos de nomes indianos juntavam-se outros, com uma grafia e sonoridade mais familiar, o que, no entanto, não basta para garantir que seriam naturais de Portugal (reinóis), ou se, apesar de possuírem filiação portuguesa, teriam nascido na Índia (descendentes), podendo ainda ser hindus que, aquando do baptismo, receberam nomes portugueses (convertidos)¹⁷⁸, como são exemplo os carpinteiros Diogo Moniz e Manuel Rodrigues, estando ao último atribuída a realização do cadeiral do coro-alto da igreja

¹⁷² Cf. DIAS, Pedro, “O Espaço Índico”..., p. 212. O autor refere que este último morreu dois anos depois a sua chegada a Goa, não se conhecendo qualquer obra da sua autoria.

¹⁷³ Cf. SERRÃO, Vítor, “Pintura e Devoção em Goa no Tempo dos Filipes: Mónica no ‘Monte Santo’ (c. 1606 -1639) e os seus artistas”..., p. 16.

¹⁷⁴ DIAS, Pedro, *Talha Indo-Portuguesa...*, p. 16. O autor refere que Santopa era um «canarim convertido».

¹⁷⁵ SERRÃO, Vítor, “Pintura e Devoção em Goa no Tempo dos Filipes: Mónica no ‘Monte Santo’ (c. 1606 -1639) e os seus artistas”..., p. 16.

¹⁷⁶ REIS, Mónica Esteves, *De Portugal para a Índia: o Percurso da Arte Retabular na Antiga Província do Norte e em Goa – Inventário Artístico do Retábulo no Taluka de Tiswadi*. Évora, Tese de Doutoramento em História e Património apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, 2015, pp. 143, 278-279. Disponível em <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/7866> (04.05.2016).

¹⁷⁷ Cf. REIS, *De Portugal para a Índia: o Percurso da Arte Retabular na Antiga Província do Norte e em Goa...*, p. 279. A referência a Santopa é notada por SERRÃO aquando da análise às assinaturas constantes nos *Cadernos de Contas Varias, 1615-1628* e no livro das *Despesas do Convento de N^a S^a da Graça, 1608-1627*.

¹⁷⁸ O termo descendente era utilizado para designar os goeses que eram descendentes directos de portugueses. O termo cristãos-goeses pode também ser aplicado, uma vez que era comum que aquando do baptismo os recém-convertidos adoptassem um nome cristão.

de Nossa Senhora da Graça e a as estantes do colégio de Nossa Senhora do Pópulo, ambas datadas de 1617¹⁷⁹.

Assim, de molde a decorar as igrejas de forma similar àquelas encontradas em Portugal, os clérigos sentiram a necessidade de recorrer ao trabalho da gente local, a qual não era, segundo Nicolau Lanciloto (1552), nem «menos aguda»¹⁸⁰ nem «menos capaz de ciencia e doutrina»¹⁸¹ comparativamente aos artistas ocidentais. Aliás, foram relatadas pelos cronistas Gaspar Correia e João de Barros as viagens realizadas por artífices indianos, oriundos de Calecute, Cochim, Cranganor e da ilha de Angediva, com destino a Portugal, com o propósito de aí mostrarem as suas criações, sendo o caso mais conhecido aquele do ourives goês Raulu Xett, ou Raul Chetim, que executou vários trabalhos para D. Manuel I, entre 1518 e 1520¹⁸². Por outro lado, também a arte trazida da Europa suscitava interesse aos soberanos indianos, ou mais particularmente dos sultões mogóis, detentores de um vasto império muçulmano no norte da Índia. Estes pediram aos padres jesuítas em Goa que lhes enviassem artistas e artífices com o fim de decorarem os seus palácios¹⁸³.

Os artífices indianos trabalhavam, como ainda acontece, em conjunto, em oficinas, e aceitavam encomendas tanto hindus como muçulmanas ou cristãs, o que não foi do agrado do Arcebispo de Goa, que no 28º decreto do Concílio Provincial de Goa (1567), ordenou que «nenhum christão mande pintar Imagens, nem couza alguma pertencente ao culto divino a pintor infiel [...], nem couza outra alguma, que haja de servir nas igrejas»¹⁸⁴, pois considerava que estes não iriam tratar os ditos objectos com a necessária reverência. A solução para este problema passou pela conversão destes artistas locais, como refere Luís Fróis, numa carta enviada a partir de Goa a 14 de Novembro de 1559 em que menciona que o *mocadão* dos pintores de Goa – o equivalente a um grão-mestre -, era constantemente persuadido pelos governadores e vice-reis portugueses a tornar-se cristão, uma vez que a maioria das igrejas de Goa estavam repletas de «retavolos pintados de sua mão, cousa que parecia estranha magoa

¹⁷⁹ Cf. SERRÃO, Vítor, “Pintura e Devoção em Goa no Tempo dos Filipes: Mónica no ‘Monte Santo’ (c. 1606 -1639) e os seus artistas” ..., p. 43. Nenhum dos edifícios existe actualmente.

¹⁸⁰ WICKI, Joseph J., “P. Nicolaus Lancillottus S. I. P. Ignatio de Loyola, Romam, Coulano 29 Octobris 1552” in *Documenta Indica, vol. II (1550-1553)*. Roma, [s.n.], 1956, p. 380.

¹⁸¹ WICKI, Joseph J., “P. Nicolaus Lancillottus S. I. P. Ignatio de Loyola, Romam, Coulano 29 Octobris 1552” ..., p. 380.

¹⁸² Cf. SOUZA, Teotónio R. de, “Seeking a Home in Portugal” in *Goa – aparanta-land beyond the end*. Vasco da Gama, Goa Publications, 2007, p. 205. O museu de São Roque (Lisboa), em 1996, teve inclusivamente uma exposição intitulada “A Herança de Rauluchantim”.

¹⁸³ Cf. DIAS, Pedro, “O Espaço Índico” ..., p. 7.

¹⁸⁴ REGO, António da Silva, “Primeiro Concílio Provincial de Goa, 1567” in *Documentação para a História do Padroado Português do Oriente, Índia, vol. X (1566-1568)*. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1993, p. 358.

ver pintadas imagens tão devotas por hum infiel, cego no conhecimento delas»¹⁸⁵. Tal acabou por acontecer, após um episódio de doença e conseqüente convalescença, e ao seu baptismo seguiram-se o da mulher, filhos e família alargada, que partilhava o mesmo ofício, tendo sido dado especial destaque a um «primo coirmão, que era antre todos os pintores ho que mais se desejava logo após o mocadão»¹⁸⁶. Conforme referido no capítulo anterior, estes baptismos tinham a particularidade de atribuir ao recém-convertido um nome cristão-português, que era atribuído pelo seu padrinho de baptismo¹⁸⁷.

Em Goa, senão também no resto da Índia, existia inclusivamente uma espécie de sub-casta, à qual pertencem os *charis*, i.e. artistas e artesãos, que se dedicavam à escultura e gravações de praticamente todos os materiais, nomeadamente a madeira, o ferro e o aço, sendo os responsáveis pela criação de utensílios agrícolas assim como de armas. A tradição oral atribui a Bichon Zo, de Chimbél, a escultura de São Francisco Xavier à entrada da Basílica do Bom Jesus [conjunto 1 – fig. 1], em Goa, assim como a de várias figuras da imaginária cristã realizada no século XVII¹⁸⁸. Tendo em conta que numa sociedade tradicional, como é a indiana, a ocupação profissional é passada de pais para filhos, daí o carácter constante da casta a que se pertence, o último descendente de Bichon Zo, Santosh Zo, ainda mantém a sua oficina em Chimbél onde ele, e a sua equipa de artesãos, se dedicam a esculpir peças para os mais variados pedidos, sendo comum encontrar imaginária cristã [conjunto 1 – fig. 3], hindu [conjunto 1 – fig. 2] ou budista lado a lado, assim como objectos do quotidiano com camas, mesas e cadeiras.

Apesar de alguns artistas se terem convertido ao catolicismo, nem todos o fizeram, e por essa razão foram várias as normas publicadas pelos dirigentes, tanto espirituais como seculares, como é exemplo a provisão do vice-rei Dom Duarte de Meneses, em 1558, que proibia os gentios da realização de qualquer peça com componente iconográfica¹⁸⁹, lei que foi reiterada durante o Quinto Concílio de Goa, em 1606, com algumas excepções, nomeadamente «se não houver pintor christão»¹⁹⁰, com a ressalva de que estes não pintassem «senão em casas de christãos»¹⁹¹, sendo que todos os pintores, independentemente da religião, deveriam dar

¹⁸⁵ WICKI, Joseph J., “Fr. L. Frois S. I. Ex. Comm. Sociis Lusitanis, Goa 14 Novembris 1559” in *Documenta Indica, vol. IV (1557-1560)*. Roma, [s.n.], 1956, pp. 324-325.

¹⁸⁶ WICKI, Joseph J., “Fr. L. Frois S. I. Ex. Comm. Sociis Lusitanis, Goa 14 Novembris 1559”..., pp. 326, 333.

¹⁸⁷ Cf. SOUZA, Teotónio R. de, *Goa to Me*. New Delhi, Concept Publishing Company, 1994, p. 16 – este autor refere que um seu ascendente, Shantappa Kamat, recebeu o nome de Diogo de Souza assim que se converteu ao cristianismo, no início do século XVII.

¹⁸⁸ Cf. NORONHA, Percival, “Priceless Christian Art” in *Percival Noronha, um goês exemplar*. Bengaluru, Brilliant Printers, 2015, p. 140.

¹⁸⁹ Cf. DIAS, Pedro, *A Talha Indo-Portuguesa...*, p. 15.

¹⁹⁰ SOUZA, Teotónio R. de, “O património artístico cristão de Goa” in *Separata do Boletim Menezes de Bragança nº 172 (1994)*. Pagim, M/s. Compuset, Typesetters and Offset Printers, 1994, sem página.

¹⁹¹ SOUZA, Teotónio R. de, “O património artístico cristão de Goa” ..., sem página.

conhecimento ao Prelado, sob pena de multa pecuniária («cincoenta pardaos para o meirinho, e obras pias»¹⁹²). É, portanto, provável que esta adopção por parte dos missionários e governantes do gosto indiano não tenha sido totalmente inocente, pois ao permitirem o exagero dos volumes, cores e douramentos estavam a facilitar a evangelização, na medida em que esteticamente estes aspectos eram mais familiares aos olhos hindus¹⁹³.

No que diz respeito às madeiras utilizadas é difícil garantir com clareza quais aquelas mais utilizadas na decoração interior, talha e imaginária nas igrejas de Tiswadi. Isto porque a maioria dos trabalhos das centúrias de seiscentos e setecentos foi dourada ou pintada várias vezes, sendo inclusivamente comum, em tempos recentes, a aplicação de tinta acrílica, o que prejudica, ou inviabiliza, qualquer tentativa de encontrar as várias camadas de policromia, assim como visualizar o tipo de madeira a partir dos quais foram esculpidos. No entanto, tendo em consideração alguns exemplos é possível nomear algumas das madeiras indianas mais comuns e que, possivelmente, terão servido para construir as igrejas desta região, nomeadamente: a marêta para travejamento; o sissó, na talha, mobiliário e marcenaria; o jambo, nos retábulos e mobiliário; o angelim, na talha e mobiliário; o sissó, na marcenaria e elementos decorativos da arquitectura; e a teca, nos retábulos, mobiliário e na decoração arquitectónica¹⁹⁴.

De forma mais precisa, e apesar de ser difícil garantir com certeza quais as madeiras que estiveram na base da maioria das esculturas presentes hoje no interior das igrejas goesas, destacamos o angelim e o sissó. A primeira destas matérias madeireiras, angelim, é obtida através de uma árvore comum na Ásia Tropical, em terrenos abaixo dos 1200 metros de altitude, vulgarmente conhecida pelo nome de jaqueira. O seu borne é claro, com alguma pigmentação cinzenta, e possui um cerne dourado e brilhante. A sua ampla utilização na talha e mobiliário deve-se, possivelmente, à sua textura homogénea, camadas de crescimento suaves, praticamente impercetíveis, à qual se aliam a leveza e uma densidade média¹⁹⁵. O sissó, ou sirôso, possui também um borne claro, com algumas manchas cinzentas e lilás. O cerne, por sua vez é escuro, com nuances violáceas, e os seus veios longitudinais, apresentam uma coloração preta, listrada. Tal como acontece com o angelim a sua textura é homogénea e as camadas de crescimento não são visíveis, acrescentando ainda a particularidade de ter um brilho intenso aquando do corte. A sua qualidade é elevada, até porque é uma madeira que não fende,

¹⁹² SOUZA, Teotónio R. de, "O património artístico cristão de Goa" ..., sem página.

¹⁹³ Cf. DIAS, Pedro, "Índia: Artes decorativas e iconográficas" in *Arte de Portugal no mundo*, vol. 11. Lisboa, Editor Público – Comunicação Social, 2008, p. 175. O autor refere que esta opção tinha como objectivo «tornar mais fácil a evangelização».

¹⁹⁴ Cf. DIAS, Pedro, *A Talha Indo-Portuguesa...*, pp. 7-11.

¹⁹⁵ Cf. DIAS, Pedro, *A Talha Indo-Portuguesa...*, p. 7. O autor acrescenta que esta matéria foi amplamente utilizado no mobiliário produzido em Kerala.

e por isso teve várias aplicações nomeadamente no mobiliário, marcenaria e decoração arquitectónica¹⁹⁶. A teca, a título de curiosidade, apesar de ser uma árvore com uma forte associação à Ásia, de onde, de facto, é proveniente, é rara em Goa, apesar de ser abundante no norte da península, nas regiões onde estão inseridos os territórios de Diu e Damão¹⁹⁷. Não obstante, este tipo madeireiro é passível de ser encontrada em peças produzidas em Goa¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Cf. DIAS, Pedro, *A Talha Indo-Portuguesa...*, p. 8.

¹⁹⁷ Cf. DIAS, Pedro, *A Talha Indo-Portuguesa...*, p. 8.

¹⁹⁸ Cf. SERRÃO, Vítor, "A Pintura na Antiga Índia Portuguesa nos séculos XVI e XVII" in *Oceanos: Indo-portuguesmente*, nº 19/20, Setembro/Dezembro. Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1994, p. 106.

CAPÍTULO III - ANÁLISE ICONOGRÁFICA DA ESCULTURA RELEVADA NAS IGREJAS DE TISWADI.

1. O culto no feminino: as devoções a Maria e a Santa Ana

De todas as devoções goesas, a par do que acontece em Portugal, aquela que é prestada à Virgem Maria, nas suas diferentes nomenclaturas, é a que mais representação imagética tem dentro das igrejas. Ademais, em termos de proporção, a maioria das igrejas são-lhe dedicadas, como é exemplo a amostra utilizada para este trabalho pois, das trinta e três igrejas abordadas, doze são da sua invocação; Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Graça, Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora de Belém, Nossa Senhora do Amparo, Nossa Senhora da Imaculada Conceição, Nossa Senhora do Rosário¹⁹⁹, Nossa Senhora de Guadalupe. Em território goês, foram contadas, em 1954, 56 igrejas e 242 capelas onde a Mãe de Cristo «sob tantos e tão carinhosos títulos»²⁰⁰ era venerada. A tendência parece ter sido mantida ao longo dos tempos, uma vez que o viajante francês Pyrard de Laval, aquando da sua visita a Goa, no início do século XVII, deixou registado que a maioria das igrejas e capelas eram dedicadas à Virgem Maria²⁰¹.

Para melhor entender este culto, trazido pelos portugueses para o Oriente, é necessário recuar no tempo até à Alta Idade Média. O culto da Virgem em Portugal, assim como em toda a Península Ibérica é anterior ao X Concílio de Toledo, realizado no ano de 656, e vai ganhando notoriedade durante a Reconquista Cristã, sobretudo durante os séculos XI e XII, época da formação do Condado Portucalense e criação do Reino de Portugal²⁰². Esta devoção foi trazida, na época, por cavaleiros e cruzados vindos de territórios Além-Pirenéus que pertenciam às ordens religiosas de Cluny, Cister e, posteriormente, às Mendicantes²⁰³. Apesar de, inicialmente, parecer ser escassa a ligação entre estas ordens e aquelas que posteriormente vão dividir o território de Tiswadi, nomeadamente devido à forte presença Jesuíta, a realidade é ligeiramente

¹⁹⁹ Existem quatro igrejas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário, divididas pelas seguintes localidades: Velha Goa, Curca, Caranzalém e Siridão.

²⁰⁰ SANTANA, Altino Ribeiro de [DIR.], *Primeiro Congresso Mariano em Goa - Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, Série II, Ano XIII, n.º 7 e 8. Bastorá, Tipografia Rangel, 1955, p. 373.

²⁰¹ Cf. OSSWALD, Cristina, *Written in Stone: Jesuit buildings in Goa and their artistic and architectural features...*, p. 165.

²⁰² Cf. COSTA, Avelino Jesus da, "O culto mariano em Portugal e sobretudo em Braga, Coimbra e Lisboa nos séculos XII a XV" in *Separata de De cultu Mariano saeculis XII-XV: acta Congressus Mariologici-Mariani Internationalis*, vol. 3. Romae, Pontificia Academia Mariana Internationalis, 1979, p. 301.

²⁰³ Cf. COSTA, Avelino Jesus da, "O culto mariano em Portugal e sobretudo em Braga, Coimbra e Lisboa nos séculos XII a XV" ..., p. 301

diferente. Sem considerar o culto mariano, a nível iconográfico a Companhia de Jesus vai resgatar algumas adorações da Ordem dos Frades Menores, nomeadamente, nos santos, com São Bernardino de Siena, ou em Cristo, com o anagrama e o disco solar²⁰⁴. Apesar de, como seguidamente será explanado, o culto à Virgem Maria estar mais relacionado com devoções populares e exaltação da nacionalidade, sendo transversal às ordens religiosas, convém apontar que, a Companhia de Jesus, apesar de relativamente recente comparativamente às ordens mencionadas, vai ser influenciada por uma das ordens Mendicantes.

Ao comparar as igrejas que lhe são dedicadas entre o norte e o sul de Portugal, tendo como divisão o rio Mondego, é possível notar que estas predominam a Sul, perfazendo mais de quarenta por cento do número total de igrejas a sul do Mondego, o que é um valor bastante mais elevado do que aquele encontrado a norte, onde apenas dezanove por cento destas a têm como orago²⁰⁵. Tal não significa que o culto Mariano era menos predominante no Norte, mas que as localidades setentrionais, anteriores aos séculos XI e XII, particularmente marcados pela devoção mariana, já tinham os seus oragos tradicionais. Todavia, também, isto não implica que não adoptassem o culto, como provam os altares, e outros templos, que foram, ao longo do tempo, erigidos em sua honra, assim como o transmitiam aos territórios recém-conquistados²⁰⁶. A forte adopção deste culto, que muitas vezes adquire um carácter mais popular, do que oficial, por parte das comunidades, pode estar relacionada com a existência de um culto matriarcal pré-cristão, o que de certa forma explica a razão pela qual a Anunciação da Virgem Maria foi celebrada, na Península Ibérica, no dia 25 de Março, durante o equinócio da Primavera²⁰⁷.

O acto de associar divindades “pagãs” àquelas do Cristianismo, ou mais propriamente do Catolicismo, não foi exclusivo da Europa da Alta Idade Média, tendo também sido aplicado nos territórios posteriormente ocupados, neste caso, pelos portugueses, como é exemplo a igreja de Nossa Senhora dos Milagres, em Bardez. O edifício católico foi erigido sobre, ou nas proximidades de um templo local dedicado a uma das encarnações da Deusa Mirabai, uma das Sete Irmãs da mitologia hindu. Devido à devoção popular a igreja, que inicialmente era dedicada a São Jerónimo passou a receber o nome de Nossa Senhora dos Milagres. O culto às restantes irmãs persiste ainda no território goês, mais precisamente Lairai, Mhamai, Kelbai, Morzai,

²⁰⁴ Cf. TEIXEIRA, Vítor, “Acerca de Origens Franciscanas da Companhia de Jesus: a iconografia com caminho” in *Para a história das ordens e congregações religiosas em Portugal, na Europa e no mundo*, vol. I. Prior Velho, Paulinas, cop. 2014, pp. 363-372.

²⁰⁵ Cf. COSTA, Avelino Jesus da, “O culto mariano em Portugal e sobretudo em Braga, Coimbra e Lisboa nos séculos XII a XV”..., p. 303.

²⁰⁶ Cf. COSTA, Avelino Jesus da, “O culto mariano em Portugal e sobretudo em Braga, Coimbra e Lisboa nos séculos XII a XV”..., p. 304.

²⁰⁷ Cf. COSTA, Avelino Jesus da, “A Virgem Padroeira de Portugal na Idade Média” in *Lusitania Sacra*, tomo 2. Lisboa, Lusitania Sacra, 1957, p. 7.

Mahalsa e Adiadipa²⁰⁸, no entanto este foi passado para os territórios das Novas Conquistas²⁰⁹, nomeadamente Bicholim, Perném e Pondá, e num dos casos para a localidade Shirgao, na região de Maarastra. Tal é compreensível se se considerar que grande parte dos objectos de culto locais foram transportados para territórios adjacentes, aquando da ocupação portuguesa, como forma de evitar perseguições e a possível destruição dessas alfaias. A tradição oral da região de Chimbhel refere que a actual capela de Nossa Senhora de Livra-Febres, filial da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, e que foi anteriormente igreja, foi, antes da ocupação portuguesa um templo dedicado a uma das Sete Irmãs.

Ao longo dos séculos este culto vai ganhando importância e, para além de serem atribuídos variados milagres à Virgem, esta, enquanto Nossa Senhora da Assunção - denominação popular - recebe, a partir do século XIII, o título de Protectora e Padroeira do Reino de Portugal²¹⁰, tendo ainda um papel importante nos Descobrimentos, uma vez que «Vasco da Gama e os outros capitães passaram em vigília, na capela de Belém, a noite de 7 para 8 de Julho de 1497»²¹¹. Não é, portanto, totalmente inusitada a descrição presente no *Roteiro da Viagem de Vasco da Gama à Índia em MCCCCXCVII*, que relata o episódio em que Vasco da Gama e os seus companheiros, ao entrarem pela primeira vez num templo de uma divindade hindu – possivelmente Durga²¹² ou Gauri²¹³ - na cidade de Calecute, encararam com uma «ymagem pequena, a qual elles diziam que era Nossa Senhora»²¹⁴, perante a qual oraram em conjunto. Tal atitude leva a considerar uma tão forte devoção a esta “divindade” por parte do navegador, que o levou a desconsiderar as figuras dos “santos” que a ladeavam e que tinham quatro braços e dentes tão grandes que «saíam da boca huma polegada»²¹⁵. Outro viajante e navegador português, Duarte Barbosa, relativamente ao reino de Cambaia, na Península do Guzarate, no noroeste da Índia, relatou que os autóctones, ao entrarem nas igrejas portuguesas adoravam «as nossas imagens, perguntando sempre par Santa Maria como homens que disto teem algum

²⁰⁸ Cf. COSTA, Cosme José Fr., “Seven Sisters” in *The Goan Firmament – a Rainbow of Religions – collectors series VII*. [s.n.], 2006.

²⁰⁹ Durante os primeiros séculos de ocupação portuguesa estes territórios pertenciam a reinos indianos.

²¹⁰ Cf. COSTA, Avelino Jesus da, “O culto mariano em Portugal e sobretudo em Braga, Coimbra e Lisboa nos séculos XII a XV”..., p. 308.

²¹¹ COSTA, Avelino Jesus da, “O culto mariano em Portugal e sobretudo em Braga, Coimbra e Lisboa nos séculos XII a XV”..., p. 319.

²¹² Cf. LUÍS, Carla Sofia Saraiva, *Encontros civilizacionais no Oriente: visões sobre a alteridade nas obras de Duarte Barbosa e de Tomé Pires*. Lisboa, Tese de Mestrado em Ensino do Português como Língua Segunda e Estrangeira apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 12. Disponível em <http://run.unl.pt/handle/10362/5252> (04.05.2016).

²¹³ Cf. CASTRO, A. Osório de, “Nótulas de história e de ethnographia” in *O Oriente Portuguez*, vol. 1, nº 1. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1904, p. 21.

²¹⁴ VELHO, Álvaro, *Roteiro da viagem de Vasco da Gama em MCCCCXCVII...*, p. 56.

²¹⁵ VELHO, Álvaro, *Roteiro da viagem de Vasco da Gama em MCCCCXCVII...*, p. 57.

conhecimento e notícia»²¹⁶, o que é relativamente compreensível tendo em conta que o golfo de Cambaia era, na época, um importante local de cruzamento de culturas, não apenas devido ao seu posicionamento geoestratégico, mas porque atraía mercadores de vários pontos do globo. De resto, o redactor, acrescenta que «como veem a nossa maneira de honrar a Igreja dizem que [antre] eles e nós ha pouca deferença»²¹⁷.

A presença do culto mariano e a forma que tem enquanto devoção popular é bastante notória no território de Tiswadi, como confirma o estudo, publicado em 1954, realizado pelo Padre Francisco Xavier Gomes Catão, com o título de *O Culto Mariano na Arquidiocese de Goa*. Nesta obra são referidas não apenas as igrejas e capelas que receberam um dos nomes da Virgem, mas também os altares que lhe foram dedicados dentro dos templos que têm outro orago, como é exemplo a Sé de Goa, que apesar de ser dedicada à Santa mártir Catarina de Alexandria, teve durante o século XVI um altar dedicado a Nossa Senhora do Rosário e no retábulo-mor, a par da vida da Mártir, figura uma escultura relevada da Virgem Assumpta. Actualmente estão expostos nesta igreja os altares dedicados a Nossa Senhora da Esperança e Nossa Senhora das Angústias, onde é venerada também a imagem de Nossa Senhora da Consolação, sendo estas últimas provenientes do extinto convento de Santo Agostinho. A estas imagens juntam-se as de Nossa Senhora da Vida, proveniente da igreja de Santo Aleixo (extinta), Nossa Senhora das Virtudes, Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora das Candeias, sendo que esta última chegou a ter capela própria²¹⁸.

No que diz respeito ao culto popular, a sua relevância é comprovada através dos jonos²¹⁹ atribuídos pelos senhores das terras, os gancares, em sua honra, e cujos registos, do início do século XX, irão servir para completar a nossa análise. Tal acontecia, não apenas nas localidades em que a Virgem era Padroeira das suas igrejas, mas um pouco por todo o território, como são exemplo as localidades de Santa Cruz de Calapor, com igreja homónima, isto é, dedicada a Santa Cruz, e que oferecia parte dos seus rendimentos a Nossa Senhora do Rosário²²⁰, ou a de Juá, que tem por orago Santo Estevão, e que dedicava três dos seus jonos a Nossa Senhora dos Remédios, Nossa Senhora Assumpta e Nossa Senhora das Boas-Venturas, para além de conceder o mesmo

²¹⁶ Luís, Carla Sofia Saraiva, *Encontros civilizacionais no Oriente: visões sobre a alteridade nas obras de Duarte Barbosa e de Tomé Pires...*, p. 50.

²¹⁷ Luís, Carla Sofia Saraiva, *Encontros civilizacionais no Oriente: visões sobre a alteridade nas obras de Duarte Barbosa e de Tomé Pires...*, p. 50.

²¹⁸ Os detalhes sobre as imagens da Virgem presentes na Sé de Goa foram retiradas da seguinte monografia: CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *O Culto Mariano na Arquidiocese de Goa*. Goa, Tipografia Fernandes, 1954, pp. 9-10.

²¹⁹ Dividendo retirado da terra; espécie de foro.

²²⁰ Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II. Bastorá, Typographia Rangel, 1907, p. 69.

valor ao santo patrono²²¹. Curiosamente, Santa Ana, mãe da Virgem vai ser, também, popular sendo-lhe atribuído jónos, inclusivamente, em igrejas das quais não era padroeira. Tal facto é, de certa forma notado durante o Primeiro Concílio Provincial de Goa, de 1567, em que se constata a existência de «mais cazas de Nossa Senhora do que são as festas que a Igreja lhe celebra pelo anno»²²², levando a crer que, de uma forma geral, este culto foi exportado de Portugal para Índia de forma praticamente integral, isto é, sem grande preocupação em adaptá-lo aos hindus previamente existentes no local. Apesar de se afirmar como monoteísta, a religião católica, em certos casos (mais precisamente três), paralelos com o politeísmo, nomeadamente no que respeita aos cultos da Virgem, dos santos intercessores junto de Deus e à Santíssima Trindade²²³. Tendo em conta esta particularidade, não é, portanto, ímprobo que os recém-convertidos conseguissem encontrar, nas mais diferentes “versões”, aspectos em comum com divindades mais familiares.

No que diz respeito aos cultos locais dedicados à Virgem destaca-se aquele da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar, não propriamente pela devoção que lhe é prestada, mas pela sua história. Segundo a lenda, a então ermida dedicada a Nossa Senhora da Conceição foi edificada por navegadores portugueses entre 1541 e 1554, como pagamento de um milagre concedido pela Virgem, quando esta os salvou de um naufrágio, durante uma violenta tempestade²²⁴. A tradição refere que a própria dirigiu o leme até um local protegido, ancorando o navio num vale a cerca de meia milha de distância da terra²²⁵. Tendo por base o formato do barco, em comprimento, largura e altura, construíram esta ermida, tendo ainda o evento sido assinalado com a colocação de duas cruzes de pedra, perto da margem, que distam entre si 102 metros, correspondendo ao comprimento da dita embarcação²²⁶, além de o seu mastro ter sido utilizado para decorar o alpendre da ermida²²⁷. Ainda no que diz respeito a esta lenda, existe uma pequena escultura de vulto embutida no espaldar do púlpito, que, segundo a tradição, viajava no navio aquando deste episódio²²⁸. A ser verdade, esta figura é uma das mais antigas

²²¹ Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 155.

²²² REGO, António da Silva, “Primeiro Concílio Provincial de Goa, 1567” in *Documentação para a História do Padroado Português do Oriente, Índia, vol. X (1566-1568)*. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1593, p. 166.

²²³ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancien testament” in *Iconographie de l’art chrétien*, vol. II, tomo 1. Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 3.

²²⁴ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *O Culto Mariano na Arquidiocese de Goa...*, p. 20.

²²⁵ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *O Culto Mariano na Arquidiocese de Goa...*, p. 20.

²²⁶ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *O Culto Mariano na Arquidiocese de Goa...*, p. 20.

²²⁷ Informação concedida pelo Padre António FERNANDES, responsável pela paróquia de Nossa Senhora da Ajuda e pelo engenheiro e mestrando em arquitectura Austin RODRIGUES.

²²⁸ Informação concedida pelo Padre António FERNANDES, responsável pela paróquia de Nossa Senhora da Ajuda e pelo engenheiro e mestrando em arquitectura Austin RODRIGUES.

esculturas portuguesas que pode ainda hoje ser observada em território goês, de forma relativamente pública, tendo em conta que não é detida por nenhum museu ou colecionador.

Ainda relativamente à igreja de Nossa Senhora da Ajuda, esta está intimamente relacionada com a história religiosa deste território, na medida em que aqui ficou depositado o corpo de São Francisco Xavier, na manhã de 15 de Março de 1554, tendo sido transportado para igreja jesuíta de São Paulo de Goa (actualmente extinta) e posteriormente para a Basílica do Bom Jesus, onde se encontra. Este santo católico é amplamente venerado em Goa, não apenas por cristãos mas também por hindus e o seu túmulo foi tornado local de peregrinação²²⁹. Esta ermida era filial à antiga igreja de Livra-Febres, em Chimbél, passando a estatuto de igreja paroquial antes de 1565²³⁰, o que possivelmente estará relacionado com a construção da ponte Conde de Linhares, que passou a ligar a então capital do estado, hoje Velha Goa, a Pangim, onde se situava uma importante fortaleza portuguesa, pela parte exterior do território, acompanhando a linha do rio. O caminho antigo, que existia desde o reinado dos Kadambas e que ligava Goa Velha (*Goapuri*) a Velha Goa (*Govapuri*), seguindo pelo interior da ilha²³¹, e passando nomeadamente pelas localidades de Chimbél e Taulaulim, veio, gradualmente, a perder importância, o que possivelmente ditou que a então igreja de Nossa Senhora de Livra-Febres passasse a capela, filial à paróquia de Ribandar.

Este exemplo, apesar de singular, é representativo do que pode ser encontrado nas restantes igrejas de Tiswadi, sendo que a base de dados primária, que incluiu a escultura, de vulto e relevada e a pintura, apresenta mais de duzentas entradas para a Virgem²³², com os seus mais diversos títulos, e da Virgem com o Menino, sem considerar as imagens em que esta é apresentada como integrante da Santa Parentela, com a Santíssima Trindade, ao ser coroada, e nos momentos em que acompanha Cristo, durante a Paixão. Uma vez que não foi possível, tendo em conta as limitações de tempo e conteúdo associadas a esta dissertação, analisar com detalhe todas as esculturas relevadas figurasse a Virgem, optou-se por seleccionar apenas alguns exemplares que devido à sua simbologia e/ou iconografia se destacaram dos demais e merecem um olhar mais atento.

A primeira das obras escolhidas é o retábulo de Nossa Senhora das Virtudes, actualmente exposto na capela dedicada a Nossa Senhora das Três Necessidades [*conjunto 1*],

²²⁹ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *O Culto Mariano na Arquidiocese de Goa...*, p. 20.

²³⁰ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *Anuário da Arquidiocese de Goa e Damão para 1955*. Bastorá, Tipografia Rangel, 1955, p. 103.

²³¹ PANDIT, Heta, "The Asi Museum and the Kadamba Highway" in *In and Around Old Goa*. Mumbai, Mang Publications, 2006, pp. 21-23.

²³² Não nos é possível dar um número concreto da quantidade de Virgens encontradas, uma vez que algumas são mantidas em cofres e sacristias, o que coloca dúvidas sobre se devem ser consideradas ou não neste estudo.

da igreja de Santa Catarina (Sé), uma das que suscitou algumas dúvidas interpretativas durante a sua análise, uma vez que os autores consultados apresentam leituras discordantes²³³. A imagem apresenta a Virgem Maria em posição majestática, com o Menino Jesus dentro de uma mandorla, parte central de uma árvore, que nasce a partir de um jarro, e de cujos ramos surgem, em auréolas ovais, as Sete Virtudes de Nossa Senhora. Ricardo Michael Telles nomeia esses medalhões como: «1.º Uma senhora segurando coluna, 2.º segurando serpente, 3.º segurando uma cruz e tendo duas aos pés, 4.º espada, 5.º âncora, 6.º balança e 7.º ânfora»²³⁴ aos quais, possivelmente, corresponderão as seguintes virtudes cardeais e teológicas: 1.º a Força, indicada através da presença da coluna; 2.º a Prudência, seguindo a observação do autor, uma vez que actualmente não é possível visualizá-la; 3.º a Caridade, com uma criança ao colo e duas ao seu lado (Telles não lhe faz referência); 4.º a Fé, sugerida pelas cruzes (medalhão número três de Telles); 5.º a Esperança, simbolizada através da âncora; 6.º a Justiça, que segura uma balança, 7.º a Temperança, sugerida pela posição do vaso na mão direita.

O desacerto entre a descrição e a imagem pode estar relacionado com um distanciamento temporal entre o momento em que a imagem é analisada, presencialmente, e o momento em que o texto foi escrito, inclusivamente porque durante os anos trinta do século XX a fotografia continuava a ser uma ferramenta cara e de elaborado manuseamento, o que infundia ao autor uma maior responsabilidade, uma vez que bastava uma observação incorrectamente anotada para dar origem a mistifórios. Aliás, a aparente confusão expressa em «3.º segurando uma cruz e tendo duas aos pés, 4.º espada» parece dizer respeito ao mesmo medalhão, aquele da Fé, em que a cruz pode facilmente ser confundida com uma espada, especialmente porque é a figura que mais se eleva no retábulo, o que dificulta a precisão na análise dos elementos que a compõem. Por outro lado, existe a hipótese da espada ter sido retirada, de forma voluntária (ou involuntária, como no caso da serpente), mas mesmo a ser verdade, isso não explica, a ser verdade, a razão do autor não ter referido a presença das crianças, uma vez que estas surgem como elemento distintivo quando comparados com os restantes medalhões. Esta parece ser a hipótese mais provável uma vez que, ao contrário do que aconteceu no retábulo dedicada a Santa Catarina, na mesma igreja, não parece ter havido grandes intervenções ao ponto de modificar a iconografia presente.

O conceito das Sete Virtudes, enquanto parte do catecismo católico, é uma noção algo complexa, que foi evoluindo ao longo da história e que recebeu várias influências,

²³³ Para este tema foram consultados excertos de textos da autoria de Michael TELLES, Mónica Esteves REIS, Pedro DIAS e Fátima EUSÉBIO.

²³⁴ TELLES, Ricardo Michael, "Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa" in *O Oriente Português*, vol. XXX, nº 1. Nova Goa, Imprensa Nacional, p. 25.

nomeadamente da filosofia da Grécia Antiga, com a adopção das quatro virtudes cardeais, a Força, a Prudência, a Justiça e a Temperança (que figuram, de ambos os lados, na base deste painel), às quais foram acrescentadas mais três, referidas nas na Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios e aprofundadas por São Tomás de Aquino, a Caridade, a Esperança e a Fé²³⁵ (que neste retábulo desenham um triângulo, que remata o topo da árvore) - figuras que também estão representadas nas «Sete Virtudes» da oficina de Francesco Pesellino, c. 1450 [conjunto 2]. Durante a Idade Média, as Sete Virtudes passam a ser apresentadas em oposição aos vícios, em obras alegóricas, renovando a conceito tardo-antigo da Psicomaquia²³⁶, ideia esta que, posteriormente, vai influenciar obras como a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, resultando as famosas dicotomias: Castidade – Luxúria, Temperança – Gula, Caridade – Avaréza, Diligência – Preguiça, Paciência – Ira, Bondade – Inveja, Humildade – Soberba²³⁷.

A formulação hebdomática é comumente aplicada à Virgem na representação d’As Sete Dores de Maria (*Septem tristitiae*) e naquela directamente oposta d’As Sete Alegrias da Virgem (*Septem Gaudia B. V. Mariae*), sendo que estas se sucedem em termos temporais, tendo a primeira surgido apenas no século XV, em analogia com os Sete Passos da Paixão²³⁸. Durante a centúria de quatrocentos - altura em que o Sínodo de Colónia (1423) inclui nas festividades marianas as «Angústias de Nossa Senhora» - as «Dores de Maria» eram consideradas cinco, em concordância com uma *Mater Dolorosa*, cujas razões do sofrimento eram transmitidas através dos sete punhais cravados no seu coração. No entanto, esta versão não era suficientemente explícita para fiéis ávidos por saber quais as dores que assolavam a Mãe de Cristo, o que levou à criação de uma iconografia bastante popular na arte flamenga do século XVI, aquela dos sete medalhões que evocam as razões do seu sofrimento²³⁹. Ao analisar as gravuras flamengas dos irmãos Wierix, as quais nos é crível que tenham desempenhado um papel relevante nos modelos utilizados para o entalhe das igrejas católicas em Goa, também este tipo iconográfico está presente, nomeadamente na iconografia do Rosário Doloroso em que a Virgem com o Menino, em majestade, surge inserida numa mandorla central, rodeada por cinco medalhões, sendo que o tema é composto por um total de três estampas, nos quais estão figurados os Quinze Mistérios

²³⁵ Cf. GHISALBERTI, Alessandro, “Tomás de Aquino” in *Idade Média - Castelos, mercadores e poetas*, vol. III. Alfragide, Dom Quixote, Alfragide, 2014, p. 353.

²³⁶ Cf. RUINI, Daniele, “Poesia narrativa, didática, alegórica” in *Idade Média - Castelos, mercadores e poetas*, vol. III. Alfragide, Dom Quixote, Alfragide, 2014, p. 662.

²³⁷ Cf. TUCKER, Shawn R., *The Virtues and Vices in the Arts: a source book*. Oregon, Cascade Books, 2015, p. 151.

²³⁸ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament” in *Iconographie de l’art chrétien*, vol. II, tomo 2. Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 108.

²³⁹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament” ..., p. 108.

do Rosário, o que de certa forma explica a opção pela forma pentagonal, e não hexagonal, do risco arbóreo [conjunto 2].

No que respeita à restante iconografia do painel, uma das descrições mais extensas é-nos dada por Mónica Reis quando refere «uma leitura cristã do conjunto dita que é uma variante da árvore de Jessé mesclada com um tipo de representação vegetalista [...]. Uma leitura hindu indica a árvore da vida saindo do vaso da fecundidade»²⁴⁰. A autora acrescenta que o exemplar mais antigo, onde figuram os dois símbolos, a árvore e o jarro, foi encontrado no território que outrora fez parte da Mesopotâmia, e descreve que a referida árvore brota de um vaso, «entre dois jorros de água onde se vêm peixes», acrescentando que «na Índia, a penetração deste símbolo terá sido feita primeiramente pelos persas e reforçada posteriormente pela contribuição muçulmana até se vulgarizar»²⁴¹. Tendo em conta que são inúmeras as associações entre a água e Árvore da Vida²⁴² nas mais distintas culturas, não nos parece recomendável indicar peremptoriamente que se trata de uma importação persa, ou muçulmana, não apenas por acreditarmos que este tema merece um estudo profundo e com um elevado cruzamento de fontes, mas essencialmente porque não nos parece estar perante uma fusão iconográfica. Para além do painel sugerir que teve por base o modelo de uma estampa flamenga, em que figuram cinco dos *Quinze Rosários da Virgem*, o diagrama da Árvore Virtudes foi, durante a Idade Média, apresentada como uma planta cuja raiz parte um vaso, como são exemplos a miniatura do Saltério de Lisle (séc. XIV, Arundel MS 83) ou o diagrama do *Speculum theologiae* (séc. XIII-XIV, Beinecke MS 416) [conjunto 3].

Relativamente ao tipo de vegetação representado, dos quatro autores consultados nenhum deles arrisca na sua identificação, tendo, no entanto, Fátima Eusébio referido, sucintamente, que a folhagem remete para a «flora oriental»²⁴³ e Mónica Reis que se trata de uma «variante da árvore de Jessé mesclada com um tipo de representação vegetalista, possivelmente uma albarrada»²⁴⁴ - explicação pouco conclusiva, uma vez que esta última é um tipo ornamental. Até ao término desta dissertação não nos foi possível identificar com clareza se se trata de um tipo arbóreo existente e, se sim, qual a sua denominação, inclusivamente porque analisar os motivos vegetalistas presentes na arte do entalhe nas igrejas portuguesas

²⁴⁰ REIS, Mónica Esteves, “Retábulo Indo-Português e a miscigenação iconográfica” in *Iconografia e Fontes de Inspiração - Actas do 3º Colóquio de Artes Decorativas*. Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo, 2009, p. 265.

²⁴¹ REIS, Mónica Esteves, “Retábulo Indo-Português e a miscigenação iconográfica” ..., p. 265.

²⁴² Fátima EUSÉBIO refere que a mandorla em que se insere a Virgem tem a forma de uma Árvore da Vida. (cf. EUSÉBIO, Fátima, “O intercâmbio de formas na Arte Indo-Portuguesa” in *Mathésis*, nº 12. Viseu, Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa, 2003, p. 65).

²⁴³ EUSÉBIO, Fátima, “O intercâmbio de formas na Arte Indo-Portuguesa” ..., p. 65.

²⁴⁴ REIS, Mónica Esteves, “Retábulo Indo-Português e a miscigenação iconográfica” ..., p. 265.

deste território seria, no mínimo, tema para um novo trabalho de investigação. No entanto, este parece ser similar a uma das três estampas dos irmãos Wierix, com o tema Quinze Mistérios do Rosário, mais especificamente no tronco, folhagem e fruto [conjunto 5].

Apesar da análise deste retábulo ter sido uma das mais desafiantes, nenhum item nos mereceu maior atenção do que as duas figuras ajoelhadas, sob a Virgem, na medida em que uma primeira análise os identificaria como Santa Ana e São Joaquim, confirmando que estaríamos perante uma árvore de Jessé, porém a sua indumentária despertava algumas dúvidas. Foi um painel encontrado num dos corredores da Basílica do Bom Jesus, em que estão representadas as figuras da Virgem com o Menino, ao centro, e ajoelhados, em posição de oração e num nível inferior São Francisco de Assis e Santa Clara, que nos permitiu equacionar a possibilidade de estarmos perante os fundadores da ordem de São Domingos – tal como é constatado por Fátima Eusébio²⁴⁵ -, ou seja, Santa Catarina de Siena, à esquerda, e São Domingos de Gusmão, à direita [conjunto 5]. A sua presença neste painel seiscentista poderá ser, eventualmente, explicada através da acção do arcebispo Dominicano, Frei Cristóvão de Sá²⁴⁶, responsável pelas reformas efectuadas na Sé durante o início do século XVII.

A possibilidade da iconografia tratar a árvore de Jessé, defendida por Reis e Telles, sendo que este último identifica como Santa Ana e São Joaquim as figuras ajoelhadas, é mais uma vez afastada quando comparado este painel com um outro, encontrado na ante-sacristia da igreja de Nossa Senhora das Mercês, na localidade homónima, o qual, possivelmente, faria parte de um dos retábulos principais da igreja, em que as duas figuras que prestam veneração à Virgem são nitidamente personagens bíblicas e não pertencentes a ordens religiosas, notadamente os progenitores da Virgem. Para além de uma iconografia de cunho tipicamente Jesuíta²⁴⁷, a duplicação e até triplicação das mesmas personagens no retábulo, apresenta-se como uma forma interessante de representar vários momentos da Vida da Virgem no mesmo espaço. Mais pormenorizadamente, ao centro, dentro de uma mandorla de raios refulgentes, figura a Virgem no momento da Imaculada Conceção, que tem aos seus pés, em posição orante, numa primeira leitura, a própria Virgem e São José, relação sugerida pelas cores da indumentária²⁴⁸ ou, numa segunda hipótese cada um dos seus progenitores, São Joaquim, do lado esquerdo, e Santa Ana, do lado direito [conjunto 6]. Num plano superior, e com uma estrutura iconográfica muito

²⁴⁵ Cf. EUSÉBIO, Fátima, “O intercâmbio de formas na Arte Indo-Portuguesa”..., p. 65.

²⁴⁶ Cf. KLOGUEN, *Bosquejo Histórico de Goa...*, p. 101.

²⁴⁷ Cf. MARTINS, Fausto Sanches, “Culto e devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal” in *Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 89-118.

²⁴⁸ A cor não é, no entanto, a componente mais fidedigna na análise destes painéis, uma vez que sucessivos restauros poderão ter levado à supressão da policromia original.

semelhante àquela utilizada por Antonius Wierix, está retratada a Sagrada Família, com Maria e José com o menino Jesus pela mão, enquanto são abençoados por um Deus Pai de braços abertos [conjunto 7].

A emoldurar as oito figuras, que na realidade são apenas quatro estão seis símbolos marianos, nomeadamente: um sol e uma lua, à esquerda e à direita, em correspondência com dois poços e duas torres²⁴⁹ [conjunto 8]; no extremo inferior, dentro de um esquadro, é visível um pelicano que bica as suas penas, símbolo da Eucaristia e da Paixão de Cristo [conjunto 6]. A rematar o painel está uma imagem de Deus, de globo crucificado na mão esquerda, enquanto abençoa os fiéis com a direita, rodeado de cajus, que ora pendem das folhas, oram são erguidos numa cesta. Em termos de datação, tendo em conta que os ornamentos, nomeadamente a representação dos frutos, estes são similares aos encontrados nos retábulos da Catedral, julgamos possível que o painel tenha sido executado ainda durante o século XVII. Tendo em conta a sua dimensão e a evidência de um corte, que denuncia a sua pertença a uma estrutura maior, arriscamos afirmar que este terá integrado um dos retábulos da igreja de Nossa Senhora das Mercês. Esta foi elevada a igreja paroquial em 1613, de forma a substituir uma capela, com o mesmo nome, que terá sido fundada antes de 1600²⁵⁰.

Outras estruturas relevadas que mereceram a nossa atenção foram o conjunto de painéis avulsos expostos nas paredes da igreja de Cristo, na ilha de Vanxim, sendo que um deles já foi referido no subcapítulo dedicado à Santíssima Trindade. A razão para um tal destaque, para além da sua execução aparentemente pouco erudita, prende-se com os temas representados, pouco recorrentes, e que apenas encontrámos neste local. As esculturas em relevadas que irão ser analisadas pertencem, então, a um conjunto de cinco painéis, dispostos de forma aparentemente desorganizada, de dimensões pariformes, que se encontram afixados nas paredes da igreja e que podem ser descritos da seguinte forma (uma vez que nem para todos foi encontrado um tema), da esquerda para a direita, a partir da porta de entrada: Virgem e Cristo Glorificados; Santíssima Trindade; Virgem a bordar; Natividade; Aparição do Cristo à Virgem; Sagrada Família.

Neste subcapítulo iremos debruçar-nos apenas sobre os painéis respeitantes à Virgem a costurar, à Natividade e à Sagrada Família. Este último é, possivelmente, aquele de mais fácil análise, uma vez que teve, provavelmente, o mesmo modelo do painel de Nossa Senhora das

²⁴⁹ Cf. SOBRAL, Luís de Moura, “Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses” in *Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 385-415.

²⁵⁰ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *Anuário da Arquidiocese de Goa e Damão para 1955...*, p. 101.

Mercês variando apenas a posição das figuras²⁵¹, e sendo retirado de São José o lírio branco, com o qual costumadamente é representado [conjunto 9].

A Virgem a bordar parece ser um tema raro, não apenas para a Índia, mas também num contexto português, apesar da coleção do Museu e Igreja da Misericórdia do Porto e detentora da uma pintura a óleo em que a Virgem está representada desta forma, com o título *Sagrada Família*, da autoria de António Vieira e elaborado durante o século XVII²⁵², sendo notória a influência que ambas receberam através da pintura flamenga seiscentista, que comumente colocava as figuras bíblicas a interagirem e a realizarem tarefas domésticas do quotidiano da época²⁵³ [conjunto 10]. Neste painel estão representadas quatro mulheres que, à excepção de uma, cosem ou bordam panos sobre as almofadas, sob a protecção de dois anjos, que se afiguram num hipotético segundo plano, acima destas, e que são facilmente reconhecidos pelas suas asas e auréolas. A Virgem Maria, identificada através do halo cróceo, encontra-se no centro deste momento, tendo ao seu lado direito a Mãe, Santa Ana, assim constatada pela presença da cadeira, que lhe é associada principalmente no tema Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler²⁵⁴, comum nas igrejas de Tiswadi, em pequenas figuras de vulto. No entanto, não é apresentada com o seu habitual manto verde, que simboliza a esperança que esta tem no mundo, surgindo apenas de “camisa”. O manto verde encontrar-se-à, no entanto, numa personagem enigmática que surge por detrás das três mulheres principais, com um movimento corporal oposto ao delas e com aquilo que parece ser uma rosa na mão direita.

Ao comparar esta composição com o seu possível modelo, uma gravura de Hieronymus Wierix, o lugar desta misteriosa figura é ocupado por uma jovem que borda em consonância com outra, do seu lado esquerdo, que também aqui não está representada. À última figura, no lado esquerdo, também não nos foi possível atribuir uma identidade, podendo, no entanto, especular-se a sua identificação com Isabel, apesar de não ser visível a diferença de idades sublinhada na Bíblia entre esta e a Virgem, ou ainda com Maria Madalena, embora seja, mais provável atribuir-lhe a figura incógnita que traja com o manto verde. Ainda comparativamente às diferenças entre a gravura holandesa e a obra indiana, merecem destaque outros dois aspectos. Em primeiro lugar, a opção pelo cabelo a descoberto, à excepção daquela que na nossa compreensão será a anciã e que tem um leve véu sobre a cabeça, o que provavelmente pretende

²⁵¹ Os gestos e posições das figuras goesas, devido à sua proporcional inversão, colocam a hipótese do artífice ter realizado, de forma pouco cuidada a técnica de decalque.

²⁵² Descrição da obra disponível no *website* do Museu e Igreja da Misericórdia do Porto e acessível através do *link* <http://www.mmipo.pt/obras/sagrada-familia> (10.10.2016).

²⁵³ Descrição da obra de António Vieira disponível no *website* do Museu e Igreja da Misericórdia do Porto e acessível através do *link* <http://www.mmipo.pt/obras/sagrada-familia> (10.10.2016).

²⁵⁴ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F” in *Iconographie de l’art chrétien*, tomo 1. Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 94.

reforçar o carácter doméstico deste episódio, uma vez que, por norma as mulheres hindus não utilizam os cabelos soltos fora de casa. E, por fim, a substituição das janelas de vidro, flamengas, por aquilo que parecem ser dois nichos em que estão afixadas duas lâmpadas [*conjunto 11*].

A provável mensagem iconológica deste painel está presente na própria gravura de Wierix, mais precisamente na sua legenda: «Felix linum, felix lana! / Dum te manus Mariana Sacris aptat usibus / Inter opus quot lepores, / In hoc choro quot amores / Infundit virginibus»²⁵⁵. Com base num texto apócrifo, o Proto-Evangelho de Tiago, a Virgem terá sido eleita para fiar as novas cortinas do templo de Jerusalém, local onde teria sido criada; o que de uma forma alegórica pode ser entendido como uma providência da chegada de Jesus, através de Maria. Por essa mesma razão, as representações da Anunciação, que tem, em certos casos, como pano de fundo o interior da habitação da Virgem, esta é costumeiramente representada com um cesto de costura aos pés.

O último painel desta igreja que merece aqui ser destacado é o que faz referência à Natividade [*conjunto 12*], possivelmente de Jesus, uma vez que as figuras, em termos iconográficos são algo ambíguas e o facto de não termos encontrado um modelo concreto que possa ter sido utilizado para a sua execução dificulta a sua compreensão. De facto, apesar de a maioria dos painéis se referirem ao ciclo de Vida de Jesus / Cristo, a temática da Virgem a Bordar obriga-nos a questionar se também não estarão aqui integradas Cenas da Vida da Virgem. Resumidamente, o painel apresenta uma mulher, semi-deitada numa cama, que identificamos como Maria e, num plano inferior um bebé, Jesus, dentro de um berço de madeira, é elevado, ou balouçado por anjos. Junto da Virgem encontram-se São José, sentado num banco e com aquilo que parece um livro na mão esquerda, e Santa Ana que traja da mesma forma que a Virgem, distinguindo-se desta apenas pela ausência de um halo, partilhado pelas três restantes personagens principais, e por trazer consigo aquilo que aparenta ser uma taça.

Somos, portanto, levados a crer que se trata do nascimento de Jesus devido às auréolas sobre a cabeça daqueles que entendemos como elementos constituintes da Sagrada Família, pelo manto azul habitualmente associado à Virgem e pela gola da túnica, assim como pelo facto da cor escolhida ser igual àquela com que é apresentado José no painel da mesma igreja, dedicado à Sagrada Família. No entanto, é sabido, segundo o Novo Testamento, que no momento do nascimento de Jesus Maria estaria num estábulo, o que implica que não teria uma cama como aquela que aqui é retratada, nem haveria outra mulher a acompanhá-la, por estar sozinha com José. Merecem, no entanto, atenção algumas excepções iconográficas, como

²⁵⁵ Em tradução livre poderá ser lido como «Feliz linho, feliz lã / Quando as sacras mãos de Maria os labora / No trabalho quanto encanto / No canto quanto amor / Infunde a Virgem».

aquele ade uma pintura flamenga, de 1403, em que Maria surge precisamente deitada numa cama, num ambiente doméstico [conjunto 13]. Por outro lado, é habitual, nas representações do nascimento da Virgem, Santa Ana estar deitada numa cama e ser assistida por outras mulheres, apesar de não haver nenhuma presença masculina nesse espaço. Admitimos, assim, a hipótese de que o encomendante pode, simplesmente, ter querido transmitir o conceito de Santa Parentela utilizando o momento do nascimento de Jesus, que é por si um momento de renovação geracional. Não obstante, é também possível que esta figura não identificada seja uma das mulheres anónimas que habitualmente auxiliam os santos partos e que, apesar de surgirem com maior frequência no Nascimento da Virgem, também surgem no Nascimento de Cristo. Ainda no que diz respeito à forma como é aqui representada a Virgem, até aos séculos XIV-XV, esta era representada deitada numa cama [conjunto 13]. Aliás, a tradição do Presépio triangular, com o Menino deitado no chão, é posterior à “encenação” de São Francisco e aos textos de Pseudo-Boaventura e de Santa Brígida.

Em termos de datação, não há propriamente nenhuma indicação explícita que nos possa direccionar para determinado período temporal, no entanto, é possível encontrar algumas semelhanças entre estes painéis, pertencentes à igreja de Santo Cristo, em Vanxim, e outros. Considerando que a elevação deste templo a igreja é relativamente recente, tendo até ali existido enquanto capela, é possível que os painéis tenham sido ali colocados, aquando da última reabilitação da igreja mais próxima, dedicada ao Espírito Santo, em Naroá. Arriscamos, no entanto, afirmar que possivelmente terão sido executados durante o primeiro quartel do século XVIII, sendo contemporâneos dos retábulos presentes na igreja do Espírito Santo, em Naroá. Aliás, a igreja de Santo Cristo, em Vanxim, enquanto era capela era filial àquela.

De facto, são inúmeras as referências iconográficas dedicadas à Virgem nas igrejas de Tiswadi, que mereceriam um trabalho de investigação que lhe fosse exclusivamente destinado, razão pela qual não nos será possível analisar todos os exemplares registados. Assim, nos próximos parágrafos serão apenas referenciados alguns painéis relevados que nos pareceu importante enunciar, mesmo que sem o aprofundamento da sua análise.

Como foi referido no início deste capítulo, uma das esculturas mais antigas de feição portuguesa em Goa é uma Nossa Senhora da Imaculada Conceição, que se encontra num nicho existente no espaldar do púlpito da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar [conjunto 14 – fig. 1]. Este tema, omnipresente em quase todas as igrejas visitadas, vai ter as mais diversas aplicações, nomeadamente naquelas mais ornamentais, se assim as podemos considerar, como são exemplo os coroamentos de retábulos – tal como acontece no retábulo-mor da igreja de São Matias, em Malar (Divar) – ou os lintéis – nomeadamente aquele que dá acesso à sacristia

na igreja de Nossa Senhora da Graça, na ilha de Chorão, onde a degradação da peça anuncia breve obliteração, caso não sejam tomadas as medidas necessárias porta [conjunto 14 – fig. 2].

Merecem ainda destaque as esculturas relevadas Pentecostais presentes nos retábulos da Sé – datado do século XVII²⁵⁶ – em que a Virgem, assiste serenamente, com as mãos em posição oratória, à queda das línguas de fogo sobre as cabeças dos Apóstolos e aquela presente na igreja do Espírito Santo, na ilha de Divar, - provavelmente do século XVIII²⁵⁷ - em que a Virgem, desta vez de pé e com os braços cruzados sobre o peito, assiste com extrema teatralidade à queda do fogo divino entre os Apóstolos que se amontoam num misto de apreensão e espanto [conjunto 15].

Por evidenciarem um elevado nível técnico, considerando que terão sido esculpidos na centúria de seiscentos, salientamos outros dois painéis. O primeiro tem o tema da Virgem Assumpta, e encontra-se na igreja de Nossa Senhora da Guadalupe, em Batim²⁵⁸. Neste, a Virgem, de sandálias nos pés e com duas mechas de cabelo ondulado pendentes, simetricamente, sobre cada ombro, é elevada ao Céu por cinco anjos, enquanto coloca as mãos numa oposição de oração que habitualmente está associada à Imaculada Conceição [conjunto 16]. Em baixo estão os doze Apóstolos, sendo possível identificar nitidamente S. João Baptista. Para além das expressões e capacidade de transmissão de movimento e até tridimensionalidade, na forma como a escultura foi mais ou menos relevada, merecem destaque os douramentos na túnica da Virgem, das asas dos anjos e das estrelas, tanto aquelas que a coroam, como as que foram aplicadas ao seu manto azul e que, habitualmente está associado à Virgem Apocalíptica²⁵⁹. A este tema, o da Assunção, está associado o do Coroamento de Maria pela Santíssima Trindade, como demonstra um painel afixado no gradeamento do coro alto da Igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, em Pangim, sendo que por vezes, tal como acontece no retábulo-mor da Catedral de Goa, é representada a ser coroada por dois anjos²⁶⁰.

Na igreja de São Pedro, Panelim, encontra-se um painel dedicado à Adoração de Jesus pelos Pastores, ou Presépio, que para além de ser uma escultura de elevada qualidade, para o qual não nos foi possível encontrar nenhuma imagem que indiscutivelmente lhe tenha servido de modelo, o que leva a considerar a hipótese de ter sido realizado com base num presépio real

²⁵⁶ Painel contemporâneo daqueles de St.ª Catarina e S. Sebastião, na mesma igreja. Vide sub-capítulo 4. *Sob o símbolo da palma: o muçulmano como inimigo.*

²⁵⁷ Esta igreja foi erigida na centúria de setecentos e, tendo em conta as características formais do retábulo onde se insere é provável que o painel tenha sido executado nessa época.

²⁵⁸ A capela de Batim foi uma das primeiras capelas portuguesas construídas em Goa, como referido no capítulo *A Evangelização como fim - 2. A Roma do Oriente: a influência das várias ordens religiosas.*

²⁵⁹ Cf. MAURÍCIO, Rui, “A escultura portuguesa (1350-1500). Cultos – A Virgem» in *O Sentido das Imagens: Escultura e Arte em Portugal*. Lisboa, Instituto Português dos Museus, 2000, p. 255.

²⁶⁰ Vide anexos dedicados a St.ª Catarina.

[conjunto 17]. Para além das dimensões serem maiores do que as habituais, o facto de não estar integrado em nenhum retábulo e a sua possível função catequética permanecem um mistério. Ademais, a fisionomia das personagens aparenta uma natureza diferente, daquela que nos habituámos a observar nas outras esculturas, nomeadamente na forma dos olhos, que apresentam uma maior obliquidade, não deixando, no entanto, de ser notoriamente um trabalho de execução goesa.

Santa Ana, mãe da Virgem e avó de Cristo, vai ter em Goa, uma devoção singular, que poderá, talvez, ser explicada pelo desenvolvimento deste culto num dos locais mais emblemáticos dos Jesuítas em Goa, Talaulim, bem como pelo facto de a lenda que motivou o seu culto em Goa ter um carácter local. Não obstante, esta povoação contou com uma influente comunidade de brâmanes gancares até ao século XVIII, altura em que uma grande epidemia, que dizimou grande parte da população, e obrigou muitas dessas famílias a refugiar-se a sul, na então Província de Salcete²⁶¹. Estes gancares, devido ao seu poder, podem ter potencializado a difusão deste culto. Aliás, foram os próprios que em 1577 compraram um terreno na aldeia de Talaulim e as entregaram aos Jesuítas, além de que foi também um dos senhores da terra, Bartholomeu Marchioni - que terá ganho o apelido do padre que o baptizou -, que atribuiu o nome de Sant'Ana à nova ermida²⁶². Segundo a lenda, enquanto o padre residente ponderava sobre o orago que iria atribuir à igreja, o gancar «encontrou uma matrona com canna na mão e chapéu na cabeça a descer do monte para a nova edificação, dizendo-lhe que ella queria morar n'essa casa»²⁶³. Aliada a este episódio, surge a lenda de que uma brâmane idosa, gravemente doente que, tal como Marchioni, se tinha convertido ao cristianismo recentemente, referiu ter sonhado com «uma matrona, que a fez levantar pegando por uma mão e lhe disse chamar-se Anna e que desejava ter casa n'aquellas partes»²⁶⁴, o que convenceu o padre a escolher a mãe de Maria como padroeira daquela igreja. Em consonância com o que acontece com outras devoções marianas, inclusivamente presentes em Goa, como é exemplo Nossa Senhora da Nazaré, em Siridão, à Santa eram atribuídas intercessões casamenteiras e de favorecimento gestacional, são despertadas através de oferendas que os fiéis depositavam aos pés de uma escultura de vulto, com cerca de um metro e meio de altura. Estas oferendas, no caso dos jovens

²⁶¹ Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 237.

²⁶² Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 132.

²⁶³ XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 132.

²⁶⁴ XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 132.

era uma colher de pau - «Senhora tomae colhér, dae mulher»²⁶⁵ -, no das futuras nubentes eram feijão-soja - «Senhora, tomae urido, dae marido»²⁶⁶ e para as mulheres recém-casadas, ou que desejavam ser mães, as oferendas incluíam pepinos tenros e a prece «Senhora, tomae pepino, dae menino»²⁶⁷.

No ocidente europeu o culto a Santa Ana é tardio e efémero, desenvolvendo-se apenas durante a Baixa Idade Média, em associação com o dogma da Imaculada Conceição²⁶⁸, e a Santa está associada à boa educação das crianças, uma vez que ensinou Maria a costurar²⁶⁹ e a ler²⁷⁰ [conjunto 18], criando uma criança-modelo, uma mulher tão perfeita que foi escolhida para ser a mãe do Salvador. Enquanto Santa, a avó de Cristo é ainda convocada na ajuda a partos difíceis ou demorados e, como é notório no culto prestado pelas esposas goesas, para o nascimento de filhos, tal como fez a rainha francesa Ana da Áustria, que para pedir um herdeiro para o trono de França realizou uma peregrinação até ao sul do país, para rogar a intercessão da mãe de Maria que se encontra na Catedral de Sainte-Anne d’Apt²⁷¹. Apesar de Réau referir que salvo raras exceções, como são a Bretanha, o Canadá e a região do Tirol, este culto foi extinto a partir do século XVI²⁷², tal não parece poder ser aplicado às igrejas e devoções jesuítas, sendo possível, a título de exemplo, encontrar em Portugal, nomeadamente no Porto e em Vila Viçosa, capelas que a têm como orago²⁷³. A popularidade deste culto em Goa, que recebe jonos, ou outras contribuições, inclusivamente em paróquias das quais não era padroeira, como são, a título de exemplo, nas paróquias de Bambolim²⁷⁴, Mercês²⁷⁵, Agassaim²⁷⁶, Mandur²⁷⁷ e Curca²⁷⁸, pode, para além das razões descritas acima, estar relacionada com a noção indiana de família, que

²⁶⁵ GRACIAS, Ismael J. I., “A Índia em 1623-1624: Excerptos das Memórias do viajante italiano Pietro Della Valle – Terceira Carta” in *O Oriente Portuguez*, vol. 1, nº 5. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1904, nota (1).

²⁶⁶ GRACIAS, Ismael J. I., “A Índia em 1623-1624: Excerptos das Memórias do viajante italiano Pietro Della Valle – Terceira Carta” ..., nota (1).

²⁶⁷ GRACIAS, Ismael J. I., “A Índia em 1623-1624: Excerptos das Memórias do viajante italiano Pietro Della Valle – Terceira Carta” ..., nota (1).

²⁶⁸ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F” in *Iconographie de l’art chrétien*, tomo 1. Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 90.

²⁶⁹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F” ..., p. 93.

²⁷⁰ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F” ..., pp. 94, 95.

²⁷¹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F” ..., p. 93.

²⁷² Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F” ..., p. 91.

²⁷³ Cf. MARTINS, Fausto Sanches, “Culto e devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal” ..., p. 116.

²⁷⁴ Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 50.

²⁷⁵ Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 187.

²⁷⁶ Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 177.

²⁷⁷ Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 170.

²⁷⁸ Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 111.

não é nuclear, mas que abriga frequentemente sob o mesmo tecto, três gerações, particularidade que, a casa indo-portuguesa irá respeitar na sua planta²⁷⁹.

Para além da escultura de vulto figurando uma “matrona”, aos pés da qual são deixadas as oferendas, e que tem uma réplica em escultura relevada fixada no arco de acesso ao coro da igreja de Santana, Talaulim [conjunto 19], existe outra escultura, embutida no espaldar do púlpito e uma outra, no coroamento do retábulo-mor, com o tema das Santas Mães, iconograficamente similar à forma como é apresentado na Europa [conjunto 20a]. Na primeira escultura, a Virgem, com o Menino Jesus ao colo, e Santa Ana estão frente-a-frente, sentadas em cadeiras, tendo como pano de fundo uma espécie de jardim; entre os três paira a Pomba do Espírito Santo, que é encimada por Deus-Pai, que segura o globo com a mão esquerda, enquanto abençoa com a mão direita. Também Santa Ana parece abençoar os fiéis com uma das mãos, enquanto Jesus, estica os braços na sua direcção. Ao contrário de Maria, que surge de cabelo apanhado e cabeça destapada, Santa Ana surge com um véu (ou toucado) branco que lhe cobre a cabeça e o pescoço. Por sua vez, o painel goês, apresenta as duas mulheres com, aparentemente, pouca diferença de idades e fisionomicamente muito semelhantes, sendo possível discernir a Virgem através do seu manto azul estrelado [conjunto 20b]. Ainda que não sejam visíveis as cadeiras, ambas estão sentadas e Jesus, apesar de estar ao colo da sua mãe indica que irá passar para o da sua avó a qualquer momento, sempre sob o olhar atento de Deus-Pai. As Santas Mães parecem brotar de uma flor de lótus que se encontra a seus pés, cujas pétalas, apesar de apresentarem três anjos, deixam adivinhar um outro desenho, que remete para a iconografia hindu, onde as divindades são, habitualmente, representadas por esta planta vivípara. Similar a esta escultura é aquela proveniente do extinto Convento de St.º Agostinho, em Velha Goa [conjunto 20b – fig. 3].

A presença vincada da influência flamenga, nomeadamente das gravuras dos irmãos Wierix, na reprodução das esculturas analisadas pode ser justificada através da Bíblia de Nadal, ou Bíblia *Natalis*. Esta obra, publicada, de forma integral, na cidade de Amberes, Antuérpia, no ano de 1596²⁸⁰, rapidamente se espalhou pelo resto do mundo durante os séculos XVII e XVIII, através da acção Missionária da Companhia de Jesus, sendo particularmente interessantes as

²⁷⁹ Para mais detalhes sobre a casa indo-portuguesa consultar SAMPAIO, Lígia Maria Filipe Santos, *Casas Cristãs da Taluka de Salcete – Goa*, 2 volumes. Porto, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.

²⁸⁰ Cf. LIZAGARRA, Juan Manuel, “El Nuevo Testamento en imágenes: la Biblia de Jerónimo Nadal (1593)” in *Folio Complutense*, 17 de Abril de 2013. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013. Disponível em <http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/7498.php#.V-BErzX5CT9> (19.09.2016).

traduções e adaptações que sofreu na China e Etiópia²⁸¹. Esta Bíblia conta com 153 gravuras, representando cenas dos Evangelhos, 58 das quais realizadas por Antonius Wierix, 56 e 17 pelos seus irmãos Hieronymus e Johannes Wierix, respectivamente, nove por Carlos van Mallery, onze por Adriaen Collaert e duas por Jan Collaert²⁸². Esta influência não é apenas visível nas esculturas acima referidas, como pode ser notada noutras que irão ser referidas ao longo deste estudo, merecendo nota o facto de estar presente na denominada escultura indo-portuguesa, que tem como material de suporte o marfim. Um desses exemplos é o pequeno retábulo executado, provavelmente, em Goa e que pertence à colecção particular de José Lico²⁸³.

2. O poder do púlpito: o triunfo do bem sobre o mal

Uma das marcas habitualmente entendidas como estando associadas à miscigenação entre a arte portuguesa e indiana é aquela das *nāgas* (no masculino) e *nāginīs* (no feminino)²⁸⁴. Estes seres antropomórficos, com tronco humano e cauda de serpente²⁸⁵ fazem parte da mitologia hindu e estão intimamente relacionadas com Vixnu. *Nāga*, *per si*, significa apenas serpente²⁸⁶, e por isso pode ser vista enquanto serpente gigante que cobre os ombros e cabeça de Vixnu na forma de nove cobras-capelos²⁸⁷. *Nāga* é também Ananta, o Infinito, que ficou depois de «a terra, e as regiões superiores e infernais, terem sido formadas, a partir das águas cósmicas do abismo». Ananta *Śeṣa* – nome que foi atribuído esta serpente primordial²⁸⁸ – é, portanto, considerada rainha e antepassada de todas as serpentes que popularam a terra²⁸⁹. O seu mito está, deste modo, associado à criação do mundo, que segundo a visão hindu, foi iniciada com um dilúvio, cujas «águas insondáveis e puras» «são o corpo de *Viṣṇu*», o Ser Supremo²⁹⁰. Remete-se assim Brama, o Criador, nascido a partir de uma flor de lótus que brotou

²⁸¹Cf. LANDAU, Amy S., “Reconfiguring the Northern European Print to Depict Sacred History at the Persian Court” in *Mediating Netherlandish art and material culture in Asia*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, p. 73.

²⁸² Cf. LIZAGARRA, Juan Manuel, “El Nuevo Testamento en imágenes: la Biblia de Jerónimo Nadal (1593)”.

²⁸³ A fotografia deste pequeno retábulo pode ser consultada em DIAS, Pedro, “O Espaço Índico”..., p. 285.

²⁸⁴ Cf. SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 337.

²⁸⁵ Neste texto cobra e serpente irão funcionar como sinónimos e não como forma de distinguir sub-espécies diferentes.

²⁸⁶ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1997, p. 49.

²⁸⁷ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, pp. 71-72.

²⁸⁸ Ananta (infinita/infundável) + *Śeṣa* (rainha-serpente).

²⁸⁹ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 72.

²⁹⁰ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 18.

do umbigo de Vixnu, para um papel de mero agente do Ser Supremo²⁹¹. Por vezes, Vixnu é representado como um gigante que repousa sobre o oceano cósmico, manifestação dual da sua existência, uma vez que se trata da mesma entidade, quer esteja representada enquanto elemento ou como figura antropomórfica [*conjunto* ²⁹². Ademais, segundo a mitologia hindu um dos símbolos para a água é a *nāga* e Vixnu, o qual é representado a descansar sobre *Śeṣa*, o rei das serpentes (*nāgarāja*²⁹³), que nada no oceano cósmico²⁹⁴.

Os *nāgas* são considerados génios que moram no mundo sub-aquático, habitando ricos palácios e que têm como função guardar e proteger a energia vital presente na hidrosfera, assim como os tesouros do fundo do mar, nomeadamente os corais, conchas e pérolas²⁹⁵. Ao contrário do que acontece na tradição cristã, em que a serpente está frequentemente associada ao mal e ao pecado, as *nāginīs*, enquanto princesas do mundo subaquático, conhecidas pela sua beleza e inteligência, são apontadas como antepassadas de várias dinastias, do sul da Índia, sendo ainda hoje, genealógicamente, sinal de estatuto²⁹⁶. É habitual ver estes génios também como «guardiões das portas» estando presentes à entrada dos templos, tanto hindus como budistas²⁹⁷. Os *nāgas* estão também presentes nesta religião, mais concretamente associados à lenda de Muchalinda, um rei-serpente que, abrindo o capelo, protegeu Buda da chuva enquanto este meditava, tendo esta iconografia sido amplamente explorada, nomeadamente na escultura em pedra, durante as dinastias dos Mon, na Tailândia, e dos Khmer, no Sri Lanka²⁹⁸.

As *nāginīs*, devido à sua semelhança com as sereias, não deverão ter causado estranheza aos primeiros portugueses na Índia, sendo precisamente essas semelhanças iconográficas que impossibilitam identificar qual delas terá influenciado a outra, sendo portanto, mais acertado, como sugere Cagigal e Silva, identifica-las como elementos de proveniência mista²⁹⁹. Numa perspectiva ocidental, as sereias eram vistas como seres sensuais, que devido à sua condição híbrida denunciavam, num contexto cristão, a bestialidade de um desejo carnal, sendo a sua sensualidade denunciada, várias vezes, pelos seios descobertos, ou ligeiramente tapados por mechas de cabelo³⁰⁰. Uma associação dos atributos eróticos femininos ao reportório animal

²⁹¹ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 16.

²⁹² Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 49.

²⁹³ *Nāga* = serpente; *rāja* = rei.

²⁹⁴ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 49.

²⁹⁵ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 72.

²⁹⁶ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, pp. 72-73.

²⁹⁷ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 73.

²⁹⁸ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 76-77.

²⁹⁹ Cf. SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 340.

³⁰⁰ Cf. COSNET, Bertrand, "La corporalitas des vertus et des vices: la question de la personnification dans l'imagerie morale romane" in *Revue d'Auvergne: Le corps et ses représentations à l'époque romane*, tome 128, N 610. Auvergne, Alliance Universitaire d'Auvergne, 2012, pp. 217-218.

evidencia o charme enganador das mulheres, como sugere a explicação moral do *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, datado do século XIII, no qual consta que as sereias simbolizam as mulheres que atraem os homens e os matam, através dos seus galanteios e palavras enganadoras, ao ponto de os reduzir à pobreza e à morte³⁰¹. Paulo Pereira refere que, esta figura mitológica está, desde a Antiguidade Clássica, associada à “queda”, na medida que a sedução do seu canto “enfeitiçava” os homens, conduzindo-os ao abismo que eram as profundezas do mar.

O autor refere que, primordialmente, esta era entendida como uma figura híbrida, parte mulher (ou homem), parte pássaro, que estava associada à «alma dos mortos» e estava particularmente presente no Oriente. No caso português, é provável que o motivo da sereia-peixe (no feminino) tenha sido bem recebida, não somente porque surgem nos capitéis românicos, mas porque é possível que estas tenham sido trasladadas, simbolicamente, a partir de cultos pagãos. Assim terá acontecido nomeadamente na zona de Rates, onde as tradições associadas ao meio aquático já contemplavam este género de criaturas. Aqui, as sereias tinham uma conotação positiva e benfazeja, estando associada às *ondinas*³⁰².

É comum encontrar motivos com este tema nas igrejas românicas portuguesas, tendo Coimbra, provavelmente funcionado como um pólo de difusão iconográfica³⁰³. Neste caso, para além da figura, ter uma dupla natureza, podendo também sugerir a dualidade humana, não é possível categorizá-la enquanto «benfazeja» ou «malfazeja», nomeadamente por ter uma valência dupla, associado ao paganismo. Isto é, na medida em que as pessoas podem criar relações, nomeadamente místicas, com as forças da natureza³⁰⁴. As referências a estes seres irão ser recorrentes, inclusivamente durante os séculos XV e XVI, como é exemplo a figura apresentada na base do retábulo-mor da igreja de Santa Cruz, em Coimbra³⁰⁵, e a presença destas figuras no teatro popular, com especial destaque para aqueles de Gil Vicente, *O Auto das Fadas* e *O Triunfo do Inverno*³⁰⁶. A sua dualidade é, nos três exemplos referidos, visível, uma vez que tanto surge como símbolo de vaidade (em Santa Cruz), como pode estar associada à serenidade (na peça *O Triunfo do Inverno*).

³⁰¹ Cf. COSNET, Bertrand, “La corporalitas des vertus et des vices: la question de la personnification dans l’imagerie morale romane” ..., p. 218.

³⁰² Cf. PEREIRA, Paulo, “Arquitecturas Sagradas” in *Enigmas: Lugares Mágicos de Portugal*, vol. II. Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p. 153.

³⁰³ Cf. PEREIRA, Paulo, “Arquitecturas Sagradas” ..., p. 153.

³⁰⁴ Cf. PEREIRA, Paulo, “Arquitecturas Sagradas” ..., p. 153.

³⁰⁵ Cf. PEREIRA, Paulo, “Arquitecturas Sagradas” ..., p. 153.

³⁰⁶ Cf. PEREIRA, Paulo, “Idades do Ouro” in *Enigmas: Lugares Mágicos de Portugal*, vol. III. Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p. 30.

Nas igrejas analisadas, e naquelas de Goa em geral, os *nāgas* e *nāginīs* estão mormente posicionadas na base do púlpito, que é por si um espaço de catequização³⁰⁷ e, acreditamos que tal colocação obedeceu a um propósito concreto. A Reforma Tridentina veio dar aos púlpitos um novo protagonismo, na medida em que era neles que a palavra dos missionários, imbuída pelo Espírito Santo, era pregada aos seus fiéis num cenário sumptuoso e correntemente dourado, associando à mensagem estímulo visual³⁰⁸.

Joana Antunes constata, na sua dissertação de Mestrado, que as figuras encrustadas no cadeiral do coro alto do Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra fazem corresponder o seu simbolismo ao nível decorativo em que estão localizadas, isto é, a autora notou que aos seres associados conotados como malignos ou viciosos correspondiam as misericórdias e apoia-mãos e, à medida que se sucediam os níveis decorativos no cadeiral, estes iam-se tornando mais puros e valorosos³⁰⁹. Não é, portanto, improvável, ao observar os púlpitos goeses que esta gradação qualitativa fosse também aplicada, ocupando os *nāgas*, a base do púlpito, simbolicamente pisadas pelo religioso, percepção que é reiterada pela forma como estas parecem suportar o balcão, função normalmente associada às cariátides e atlantes³¹⁰. Um outro exemplo deste tipo de ocorrência é o púlpito da igreja de Santa Cruz, em Coimbra, cuja base foi adornada com a hidra de sete cabeças e pequenas figuras de sirenes, ou sereias-pássaro. Aliás, as pias baptismas manuelinas, assim como vários púlpitos criados na primeira metade do século XVI, seguem precisamente este tipo de organização ascensional com os leões (simultaneamente guardiões e aterradores), os dragões e as víboras a ocuparem a base – tal como acontece com os *nāgas* -, e os símbolos de fé a erguerem-se sobre eles, triunfantes.

Para análise registamos sete púlpitos em que estão presentes estes elementos³¹¹: Basílica do Bom Jesus em Velha Goa, igreja de Santana em Talaulim; igreja Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar; igreja do Espírito Santo, em Naroá (Divar); igreja de São João Baptista, em Carambolim; igreja de São Pedro, em Panelim; Nossa Senhora da Piedade, em Piedade (Divar). Todos estes púlpitos foram executados entre os séculos XVII e XVIII e, de certa forma, reflectem

³⁰⁷ Para mais detalhes sobre o púlpito enquanto espaço de catequização consultar o sub-capítulo que lhe é dedicado em FRIAS, Hilda Moreira de, *Goa: A arte dos púlpitos*. Lisboa, Livros Horizonte, 2016, pp. 34-37.

³⁰⁸ Cf. FRIAS, Hilda Moreira de, *Goa: A arte dos púlpitos...*, p. 35.

³⁰⁹ Cf. ANTUNES, Joana Filipa Fonseca, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o Cadeiral de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010, p. 182.

³¹⁰ Cf. SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 342.

³¹¹ Nesta amostra não foi incluída o púlpito da igreja de São João Facundo, em Corlim, uma vez que as especificidades das figuras mitológicas ali encontradas merecem um estudo mais profundo e detalhado, inclusivamente porque diverge, iconograficamente, das restantes.

a importância dada a este tipo de equipamento, enquanto instrumento de evangelização, pela Reforma Tridentina³¹².

Em termos analíticos, podemos agrupar estes *nāgas*, ou *nāginīs*, de várias formas, nomeadamente: o tipo de cauda, a posição dos braços, a forma do peito, a (in)existência de dentes na boca, aos quais podemos adir as decorações, de cunho marinho ou vegetalista que vão pontuando aquelas figuras e que podem, eventualmente, dar algumas pistas sobre a influência predominante, indiana ou europeia.

No que respeita ao molde das caudas, é facilmente percebido que nas igrejas do Bom Jesus [*conjunto 1a*], Nossa Senhora da Ajuda [*conjunto 3*] e São João Baptista [*conjunto 5*] o tipo de enrolamento remete para aquele de um ofídio, sugerindo, inclusivamente, no caso da igreja do Bom Jesus [*conjunto 1a – fig. 3*], aquele das cascavéis. Por sua vez, nas igrejas de Santana [*conjunto 2*], São Pedro [*conjunto 7*] e Nossa Senhora da Piedade [*conjunto 8*] a terminação inferior destes seres revela uma natureza aquática, com uma bífida nadadeira caudal. De forma a fazer corresponder ao término destas caudas, ou barbatanas, também a fracção localizada abaixo da cintura é decorada com escamas, [*conjuntos 2, 7 e 8*], pele de serpente [*conjunto 5*] ou motivos vegetalistas [*conjuntos 1a e 3*], podendo ainda ser adidos elementos frutíferos, nomeadamente cajus, tal como acontece no púlpito da Basílica do Bom Jesus, em Goa [*conjunto 1a*]. Infelizmente, devido ao seu elevado estado de degradação, não nos foi possível discernir qual seria o “tipo” presente na igreja do Espírito Santo, em Divar [*conjunto 4*]. Apesar desta análise formal ser, à partida, simples, na medida em que facilmente separamos as caudas de serpente das barbatanas de peixe, um olhar mais atento, nomeadamente para um detalhe da cauda de uma das *nāginīs* presentes no púlpito, então em estado de restauro, leva-nos a considerar esta divisão de outra forma. Nas fotografias são notórias a existência de cicatrizes precisamente no término de três caudas [*conjunto 7*], o que nos leva a ponderar a hipótese, de que no início se tratariam de *nāginīs* segundo a tradição hindu, e por razões que podem estar ligadas a um certo conservadorismo da igreja local, estas terem sido modificadas, de forma a ganharem um aspecto mais europeu, enquanto sereias [*conjunto 1a – fig. 2*]. Uma modificação com este intuito, mal sucedida, pode inclusivamente explicar a ausência de términos, de cauda ou barbatana, nos *nāgās* presentes na igreja do Espírito Santo, em Divar, [*conjunto 4*] especialmente, pela degradação surgir num sítio bastante específico, comparativamente ao compósito do púlpito. A ser verdade esta suposição, é possível que originalmente, a maioria dos *nāgās* e *nāginīs*, senão todos, teriam uma natureza reptiliana, a qual que terá sido adulterada de forma a ser menos “gentia”, sem, no entanto, perder ambiguidade, o que poderia ser sido

³¹² Cf. FRIAS, Hilda Moreira de, *Goa, a arte dos púlpitos...*, p. 39.

considerado como vantajoso, na medida em que atrairia os recém-convertidos, que considerariam a sua fisionomia familiar.

Tal como nota Maria Madalena de Cagigal e Silva, estes seres mitológicos têm uma função, que vai além da meramente decorativa ao susterem a base do púlpito, tal como cariátides, com os seus braços [conjuntos 2 e 6], ou apenas com a cabeça [conjuntos 1a, 3, 4, 5 e 8], merecendo ainda destaque os casos em que a base do capitel parece desenhar uma coroa sobre os seus cabelos [conjuntos 2, 3 e 5], sendo este tipo de representação recorrente «na arte medieval e nomeadamente na arte portuguesa do século XIII»³¹³.

Em termos de género, as figuras parecem-nos ser, na maioria dos casos, de elevada androgenia, de uma forma similar àquela que encontramos nos anjos, salvo uma excepção. As *nāginīs* presentes na base do púlpito da igreja de São Pedro, tendo em conta o seu tronco, são notoriamente femininas, o que, mais uma vez, potencia o questionamento sobre se se tratarão de um caso único, ou se apenas foram as únicas, dentro deste molde, que não foram modificadas de forma a corresponder aos gostos de uma determinada época. Tal hipótese não é totalmente desajustada, se considerarmos, a título de exemplo as modificações ocorridas em determinadas iconografias, consideradas pouco apropriadas aos olhos da Igreja, durante a Contra-Reforma³¹⁴. Em termos concretos, acreditamos ser possível que os (agora) *nāgās* presentes nos púlpitos das igrejas de Santana e Nossa Senhora da Piedade, tenham sido, outrora *nāginīs*, uma vez que no lugar onde deveria estar um peitoral bem desenhado, como acontece nos púlpitos das igrejas do Bom Jesus, Nossa Senhora da Ajuda e Espírito Santo [conjuntos 1, 3 e 4], surge um tronco ligeiramente disforme, dando a sensação de que foi raspado [conjuntos 2 e 8]. Aliás, ao compararmos as fotografias tiradas ao púlpito da igreja de Santana, com aquelas que apresentam um púlpito goês integrado na colecção da Casa-Museu Medeiros de Almeida, extremamente semelhantes entre si, é possível constatar, que a hipótese de uma adulteração àquela que seria modelo inicial do desenho do púlpito de Talaulim é bastante plausível. Por sua vez, e apesar de apresentarem alguma ambiguidade, acreditamos que os seres mitológicos presentes na base do púlpito da igreja de São João Baptista são também *nāginīs*³¹⁵ [conjunto 5 – fig. 1]. Não encontramos, no entanto, uma razão, considerando que houve efectivamente uma modificação das figurações iniciais, para a manutenção do modelo original naquelas duas igrejas.

³¹³ SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 342. A citação aqui referida diz respeito à iconografia das cariátides.

³¹⁴ Cf. BELTING, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos*. Porto, Dafne Editora, 2011, pp. 181-183.

³¹⁵ Segundo a fotografia apresentada na obra de Pedro DIAS, *A Talha Indo-Portuguesa...*, p. 91, também os seres mitológicos presentes no púlpito da igreja de Santa Mónica eram *nāginīs*.

Aliados à questão de género, parecem surgir os misteriosos ananases que pendem dos lábios das figuras que consideramos acima como sendo *nāginīs* [conjuntos 5 e 6]. Até ao final deste estudo, não nos foi possível encontrar uma explicação para o fenómeno, ainda que nos seja possível especular as razões que poderão justificar a sua existência. Assim, tanto poderemos estar perante um caso de “arte pela arte”, em que o executor, ou desenhador, considerou que seria um elemento pertinente, capaz de se enquadrar no cômputo geral do púlpito, como é possível que ante nós esteja um objecto com um significado complexo. Uma das associações mais naturais foi a de que os seres mitológicos eram, de facto sereias, cujo canto foi silenciado com um fruto, o que, de certa forma, explica o exemplar de Nossa Senhora da Ajuda [conjunto 6], que tem uma cauda de peixe, apesar de termos dúvidas, como referimos acima, se este seria o seu modelo original, mas não contempla aqueles da igreja de São Pedro, que apresentam um término similar ao das serpentes [conjunto 5]. Curiosamente este elemento frutífero surge apenas nas figuras que consideramos femininas, *nāginīs*, podendo estar relacionado com o décimo segundo *sūtra*³¹⁶, o *Lótus Sūtra* (Saddharma Pundarika) budista, em que Shariputra³¹⁷, discípulo de Buda, debate com a espiritualmente sábia princesa *nāginī*, de apenas oito anos, a qual, no final da argumentação, lhe oferece uma jóia, comumente representada na iconografia como uma concha³¹⁸ [conjunto 10] - o que poderá ser visto como uma ressonância simbólica de outras oferendas. Sabemos, no entanto, que o budismo não era, aquando da chegada dos portugueses uma religião amplamente praticada em Goa, o que não excluiu, no entanto, que as suas lendas tenham sido bem acolhidas neste território.

Tal como ponderamos a hipótese destes seres mitológicos terem tido as suas caudas modificadas, também no que diz respeito ao fruto exótico, presente em dois dos púlpitos analisados, existe a hipótese deste ter estado presente em outras igrejas e ter sido retirado, podendo, todavia, ter acontecido exactamente o oposto, isto é, tratar-se de uma adição posterior à execução dos púlpitos. Em ambos os casos, a razão para o seu (des)aparecimento, mantém-se incógnita. No entanto, durante uma visita ao museu do *Archaeological Survey of India*, em Velha Goa encontramos um item que acreditamos ter uma mensagem semelhante àquela que se quer passar nos púlpitos. Referimo-nos a uma peça em basalto, executada entre os séculos XVI e XVII, que representa um cesto repleto de frutos tropicais, onde conseguimos discernir a anona, o caju e a jaca, entre outros exemplares, mais ou menos conhecidos. De

³¹⁶ No budismo, o *sūtra* é uma escritura canónica, tidos como registos escritos dos ensinamentos orais de Buda.

³¹⁷ *Śāriputra em sânscrito*.

³¹⁸ Cf. KUBO, Tsugunari e YUYAMA, Akira, *The Lotus Sutra (Taishō volume 9, number 262)*. Moraga, Numata Center for Buddhist Translation and Research, 2007, pp. 179-185. Disponível para download em http://zen-ua.org/wp-content/uploads/lotus_sutra_english.pdf (31.10.2016).

acordo com a informação fornecida no museu, este objecto trata-se de um símbolo de prosperidade advindo dos Descobrimentos portugueses e os frutos serviam para representar a riqueza e o exotismo encontrados, ao mesmo que celebravam essa mesma diversidade e distância geográfica, espelhada nos produtos endógenos [conjunto 11a]. O ananás, assim o entendemos, ao ser um produto também exótico, desta vez, proveniente do continente americano, vai servir de oferenda, por parte das *nāginīs* aos fiéis, naquilo que pode ser visto como uma celebração do cristianismo. Este fruto foi inclusivamente introduzido na Índia pelos portugueses, em 1518, gozando de uma boa aceitação que se reflectiu no seu cultivo, como refere Cristóvão da Costa: «nas quais ha delles agora em grande quantidade e por todas as mais parte dellas»³¹⁹. Alguns historiadores orientais defendem que o ananás já existia na Índia antes da chegada dos portugueses, no entanto concordam que terão sido eles a divulgar a sua utilização, assim como a introduzir novas variedades, vindas do Brasil³²⁰. As mulheres-serpente, símbolo do gentilismo, passam, portanto, a sustentar o púlpito onde o pregador catequiza os novos cristãos. Silenciadas pelos frutos trazidos do Novo Mundo, onde mais almas pagãs são convertidas, oferecem-nos, ao mesmo tempo, aos fiéis, como símbolo de rendição.

Esta hipótese, apesar de, meramente operativa, vai se encontrar àquilo que foi encontrado em algumas das igrejas goesas, nomeadamente as oferendas que continuam a ser feitas às divindades, nomeadamente pepinos a Santa Ana, em Talaulim – caso que irá ser desenvolvido no quinto ponto, O culto no feminino: as devoções a Maria e a Santa Ana -, assim como um certo fascínio pela natureza e frutos locais, espelhadas no travejamento utilizado para decorar o alpendre da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar. De acordo com a lenda, o trabalho escultórico foi realizado no mastro de uma nau portuguesa³²¹, que após uma tempestade, atracou, milagrosamente, perto daquele lugar, a quem os tripulantes teriam orado, pedindo que intercedesse de forma a salvá-los³²². Uma vez atendido o pedido, cumpriu-se a promessa de erigir uma ermida com a invocação de Nossa Senhora da Ajuda³²³, onde ainda hoje é visível a referida trave, onde se podem observar tanto frutos, como elementos vegetalistas, nomeadamente a flor de lótus [conjunto 11b].

³¹⁹ FERRÃO, José E. Mendes, *The Adventure of Plants and the Portuguese Discoveries*. Lisboa, Instituto de Investigação Tropical, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos, Fundação José Berardo, 1994, p. 16. SHAKTI M. Gupta, no seu livro *Plants in Indian Temple Art*, defende que o milho, entre outras plantas associadas ao continente americano, está presente nas esculturas de alguns templos indianos datados da era pré-Colombiana.

³²⁰ Cf. FERRÃO, José E. Mendes, *The Adventure of Plants and the Portuguese Discoveries...*, p. 16.

³²¹ Informação concedida pelo Padre António FERNANDES, responsável pela paróquia de Nossa Senhora da Ajuda e pelo engenheiro e mestrando em arquitectura Austin RODRIGUES.

³²² Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *O Culto Mariano na Arquidiocese de Goa...*, p. 20.

³²³ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *O Culto Mariano na Arquidiocese de Goa...*, p. 20.

Para além destas esculturas de grandes dimensões e existem surgem outros *nāgās*, ou *nāginīs*, a pontuar retábulos, varandas ou peças várias de mobiliário, sendo que, aqui, acreditamos, terão um carácter menos simbólico e mais decorativo, se assim o podemos considerar como são exemplo as entidades, com cauda de peixe, que decoram as bases dos balcões da igreja de São Bartolomeu, na ilha de Chorão [conjunto 12]; as *nāginīs* que cobrem a base de dois candelabros da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Curca, sendo que num deles, os braços e parte superior do peito parecem ter sido deliberadamente retirados [conjunto 13] e as cariátides que suportam pequenas pilastras no coroamento de retábulos colaterais, como aquelas que estão presentes nos retábulos colaterais das igrejas de Espírito Santo, em Naroá (Divar) e de São João Evangelista, em Neurá. Para estes exemplos, tendo em conta que foram encontrados integrados nos mais diversos objectos, não nos atrevemos a apontar uma datação, parecendo-nos, no entanto, um tema transversal em termos cronológicos.

Merecem ainda destaque dois exemplos raros, uma vez que não foram encontrados em mais nenhuma das igrejas de Tiswadi, nomeadamente os *nāgās*, que ao contrário do que é habitual não estão na base do púlpito, até porque este é inexistente, mas ladeiam “a porta” que, supomos, daria acesso a um balcão, tal como na tradição hindu, em que estes seres mitológicos são colocados à entrada da porta. Cada um deles segura dois objectos não identificados, um em cada mão, e acreditamos poderem tratar-se de elementos marinhos, como búzios ou conchas. O último dos casos analisados diz respeito à escultura integrada numa trave que serve para prender os panejamentos, que tapam o altar-mor, em determinadas épocas festivas. Apesar de, aparentemente, não se tratar de uma *nāginī*, uma vez que são notórias as suas pernas, temos algumas dúvidas sobre se esta escultura não terá, também, sofrido uma re-interpretação, até porque o extremo que a liga à parede lembra as caudas de serpente já analisadas. Em todo o caso, a sua nudez, e a sua localização quase marginal suscitaram a nossa atenção, para além de podermos, talvez, associar à água, sendo que uma das outras “traves” encontradas – em São Lourenço, Agassaim -, apresenta a iconografia de um crocodilo, o qual tem uma forte conotação aquática, como é referido no quarto ponto, *Para lá do Dogma: a Trimúti Cristã*.

Foi também notado que as igrejas onde estes génios figuravam na base dos púlpitos estão localizadas nas localidades atribuídas aos Jesuítas – Talaulim, Carambolim, ilhas de Chorão e de Divar -, nas igrejas que, posteriormente, foram também entregues a clérigos desta ordem – São Pedro e Ribandar³²⁴ – assim como, naturalmente, na própria Basílica do Bom Jesus, localizada na antiga capital do Estado da Índia, Velha Goa. Esta constatação vai ao encontro da

³²⁴ Cf. OSSWALD, Cristina, *Written in Stone: Jesuit buildings in Goa and their artistic and architectural features...*, p. 150. A autora inclui no seu estudo sobre os edifícios jesuítas em Goa as igrejas de São Pedro e Nossa Senhora da Ajuda.

percepção anteriormente mencionada e que diz respeito à importância do poder do púlpito enquanto forma de doutrina e evangelização, aliada à estética barroca enquanto concretização de uma arte de aparato, de elevada teatralidade, onde prolifera uma decoração expressiva e exuberante, repleta de movimento e policromia³²⁵ - com destaque para o dourado, tornando estas estruturas ainda mais apelativas.

Tal como é visível nas imagens em anexo, parece, em certos casos, confirmar-se a organização iconográfica ascensional dos púlpitos, concretizada numa espécie de gradação da santidade, se assim a podemos designar, desde a base com os já referidos génios aquáticos, os Evangelistas e / ou Doutores da igreja na parte exterior do balcão [*conjuntos 1b, 4, 5*] e a Pomba do Espírito Santo, enquanto figura de vulto, a encimar o seu interior [*conjuntos 1a, 3 e 5*]³²⁶.

Curiosamente, a presença da ave no topo desta composição e dos *nāgās*, ou *nāginīs*, no extremo oposto, não deixa de recordar uma lenda hindu, relacionada com o veículo de Vixnu, Garuda, uma espécie de águia antropomórfica que se alimenta de *nāgas* – na sua acepção de serpentes, tal como é referido no primeiro parágrafo deste ponto. Aliás, o sentido antagónico entre aves e serpentes parece estar presente em grande parte das mitologias e tradições, nomeadamente na Mesopotâmia, onde foi encontrado o registo mais antigo das serpentes entrelaçadas e afrontadas, iconografia que se vai repercutir na Índia pré-ariana e que é passível de ser observada ainda hoje, nomeadamente em lápides votivas, assim como a ave, através do exemplar do cálice, ou taça, do rei sumério Gudea, em que dois monstros alados - simbolizando um plano superior, celeste e etéreo, - seguram com as suas garras serpentes, que elevam no ar, as quais estão associadas ao elemento fertilizador, gerador de vida, da água³²⁷.

Também na cultura grega a águia está associada a Zeus e as serpentes à sua esposa, Hera, sendo o conflito entre estas duas espécies expresso em vários episódios, como aquele em que Hera, com ciúmes daquilo que representava Hércules, filho ilegítimo de Zeus com uma mortal, envia serpentes para o assassinar, ou ainda a interpretação de Calcante, sacerdote divino, dada à aparição de uma águia, que sobreviou os heróis gregos durante o cerco a Tróia, transportando uma serpente ensanguentada nas suas garras, como um sinal auspicioso³²⁸. Posteriormente, esta oposição vai ser também explorada na literatura moderna, nomeadamente na obra Assim falava Zarathustra, em que o autor, Nietzsche, os refere como «os mais orgulhosos e astutos de todos os animais»³²⁹. Por seu lado, o cristianismo apresenta, a partir do Fisiólogo, ou *Physiologus*, estabelece-se na tradição cristã o símbolo da árvore mítica

³²⁵ Cf. FRIAS, Hilda Moreira de, *Goa, a arte dos púlpitos...*, pp. 38-39.

³²⁶ É possível consultar com maior detalhe estes exemplos no ponto *Para lá do Dogma: a Trimúrti Cristã*.

³²⁷ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, pp. 82-83.

³²⁸ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 83.

³²⁹ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, pp. 83-84.

Peridexion, que existiria na Índia, e que servia de refúgio às pombas, que aí estariam a salvo dos dragões³³⁰.

Desta forma, Vixnu surge como um ser que abriga dois seres antagónicos, se por um lado descansa sobre *Śeṣa*, «corporização das águas cósmicas e fonte de todas as águas»³³¹ [conjunto 16 – fig. 2], tem como veículo Garuda, uma ave, que é predadora e adversária das serpentes terrestres. Este aparente paradoxo contempla uma das noções basilares da religião hindu, Vixnu, enquanto Ser Supremo, é também o Absoluto, e guarda em si toda a existência, inclusivamente elementos que se opõem³³². Importa ainda referir que Vixnu, de acordo com os *Purāṇas*, tem como seu avatar Matsya [conjunto 16 – fig. 1], o que literalmente significa peixe, o qual é comumente representado como uma figura antropomórfica, com tronco humano e cauda de peixe, o que acaba por se assemelhar à iconografia dos *nāgas*.

São pelo menos três os episódios, da tradição hindu, que referem confrontos entre Vixnu e as serpentes - *A Libertação do Elefante*, *A Criação do Javali*, e aquele em que o Deus reencarna no seu mais famoso avatar, Críxena - apesar de, neste estudo elegermos apenas aquele que parece ir mais ao encontro da concepção dos *nāgās* ou *nāginīs* enquanto génios aquáticos, uma vez que acreditamos serem estes os representados na base dos púlpitos. O mito da Libertação do Elefante surge no *Bhāgavata Purana* e relata a história de um elefante, que, enquanto procurava raízes de lótus, acabou por se afundar, tendo sido aprisionado pelas serpentes que habitavam as profundezas daquele ambiente aquático. Depois de ter tentado, em vão, libertar-se, o animal pediu ajuda divina e Vixnu, montado em Garuda, correu em seu auxílio, *bastando a sua presença, para que* os soberanos do mundo aquático, entregassem o prisioneiro, depois de terem prestado a devida reverência ao Ser Supremo. Também no *Bhāgavata Purana*, Vixnu, enquanto Críxena, o seu oitavo avatar, surge montado em Garuda para derrotar o demónio Narakasura.

Apesar desta relação entre ave e serpente não nos parecer ter sido propositada, no que diz respeito à composição da narrativa expressa pelo púlpito, não deixa de parecer pertinente, uma vez que mais do que uma influência hindu, parece pertencer a um antagonismo transversal a grande parte das culturas, quase como se partilhasse uma raiz, ou memória remota colectiva. Ainda no que diz respeito a Vixnu, Cagigal e Silva considera que os ornatos vegetalistas presentes

³³⁰ Cf. CURLEY, Michael J. (trad.), *Psysiologus: a medieval Book of Nature Lore*. Chicago, Chicago University Press, 2009, p. 28. Também disponível em <https://books.google.pt/books?id=I3tUyc7vVIAC&pg=PA28&lpg=PA28&dq=peridexion+tree&source=bl&ots=pjxovgJ4Co&sig=kGkG9xN-Mn2Clob-s12m4yNEvlc&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwikguPSsNTQAhWGWWhoKHWLhBewQ6AEIVzAP#v=onepage&q=peridexion%20tree&f=false> (04.12.2016).

³³¹ ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 85.

³³² Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 86.

na arte de influência portuguesa durante os séculos XVI e XVIII foram beber à corrente neobramânica vixnuísta³³³ e esta divindade está ainda associada, numa das versões, à lenda da criação de Goa, mais concretamente, por *Paraśurāma*³³⁴ a sexta encarnação desta divindade³³⁵.

No que diz respeito à localização da estrutura dentro do edifício de culto e à escolha dos temas que nela foram esculpidos, é possível afirmar que a relação entre a imagem e o espaço em que é colocada nem sempre é coerente. A título de exemplo, na igreja do Espírito Santo [conjunto 4], em Divar, onde o púlpito está colocado do lado do Evangelho, as suas figurações apresentam os quatro Doutores da Igreja, S. Jerónimo, Santo Agostinho, Santo Ambrósio e S. Gregório, em trajes sacerdotais, aos quais se juntam a tiara, a cruz de seis braços, ou báculo. Apenas São Jerónimo, que veste de forma mais humilde e traz sobre a cabeça um chapéu de cardeal, atributo que lhe foi adicionado depois do século XIII, é a exceção³³⁶. Estes quatro grandes teólogos, pilares fundamentais não apenas da doutrina cristã, mas da filosofia ocidental, fariam, provavelmente, mais sentido se integrassem a mesma estrutura, do lado oposto, naquele dedicado à leitura das Epístolas.

Por sua vez, a igreja de São João Baptista [conjunto 5], onde o púlpito está afixado do lado esquerdo, os Evangelistas – S. Marcos, S. Lucas, S. João e S. Mateus –, representados iconograficamente com o livro, a folha de palma e sem os tetramorfos, preenchem as faces laterais da estrutura, figurando, ao centro a figura de São Paulo. Este apóstolo, aquando da visita às comunidades, redigia cartas, ou epístolas, que eram pregadas, como forma de divulgar os ensinamentos cristãos, valores esses que foram posteriormente explorados e aprofundados na Europa, já em língua latina, pelos já referidos teólogos.

Por fim, o púlpito da Basílica do Bom Jesus [conjuntos 1a e 1b], localizado no lado da Epístola, congrega Evangelistas e Doutores da igreja, tendo Jesus, o profeta cuja vida e ensinamentos inspirou a redacção dos seus manuscritos, ao centro. Esta junção possibilita ao fiel saber que naquele púlpito tanto serão lidas passagens do Antigo Testamento, ou outras epístolas, assim como textos do Novo Testamento e é visível não apenas em Tiswadi, mas também nos restantes territórios das Velhas Conquistas, assim como em Kerala, onde aos nove santos referidos são, por vezes, acrescentados outros³³⁷.

³³³ Cf. SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 176.

³³⁴ Também Parashurama, significa *Rama com um machado*.

³³⁵ Cf. Souza, Teotónio R. de, *Roteiro Histórico-Cultural*. Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, p. 19.

³³⁶ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie des Saints: G-O" in *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III, tomo 2. Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 742.

³³⁷ Esta declaração tem por base as fotografias observadas em Pedro DIAS, *A Talha Indo-Portuguesa*.

Os exemplos expostos dizem apenas respeito aos púlpitos com *nāgās* ou *nāginīs*, apesar do tema dos Evangelistas estar ainda presente noutro púlpito, mais recente, já do século XX, que, comparativamente aos modelos anteriores apresenta um nível estético menos cuidado [conjunto 18], tal como acontece com aquelas que estão integradas nas mesas de púlpito mais recentes, que não irão aqui ser analisadas. A mesma temática surge ainda nas predelas de alguns retábulos [conjuntos 19a, 19b e 19c], em painéis [conjunto 20] ou ainda, no caso específico da igreja de Nossa Senhora da Piedade, como figuras de vulto de grande envergadura incorporadas no retábulo-mor [conjunto 21].

Destacamos ainda dentro deste tema a iconografia de São João Evangelista, uma vez que é relativamente comum este surgir com uma taça na mão, em vez da habitual águia a seus pés. De acordo com Réau³³⁸, este emblema diz respeito ao ciclo dos Apóstolos e trata-se de um recipiente contendo veneno, o qual se escapa depois de ter sido exorcizado pelo sinal da cruz, e toma a forma de um pequeno dragão. Este atributo, que surge apenas no século XIII, é por vezes substituído por um livro. Posteriormente, no século XVII, esta iconografia contendo o ser mágico acaba também por desaparecer nas mãos de pintores como Lanfranc, Zurbaran e Rubens. Tendo como base as Falsas Decretais de Pseudo-Isidoro de Sevilha, a ideia de que o santo teria sofrido uma tentativa de envenenamento, através de um cálice de comunhão, cujo veneno passa a ser representado na forma deste objecto e em vez de um dragão, surge sobre o mesmo cálice uma hóstia. Em Goa, esta última iconografia é visível três em momentos, apesar da hóstia estar ausente [conjuntos 19a e 23], ocorrendo, no entanto, em menor quantidade quando comparada com aquela em que o santo é ladeado pela águia. Há, no entanto, uma representação em que do cálice brota um ser, que entendemos como sendo uma pequena águia branca³³⁹.

No que respeita aos Doutores da igreja, e de forma similar com àquilo que já foi observado com os púlpitos, no caso da escultura relevada, estes surgem também, juntamente como os Evangelistas, nas predelas dos retábulos, como é visível naquele dedicado a Santa Catarina, na Sé [conjunto 24], ou aquele, em remodelação na altura do levantamento fotográfico pertencente à igreja de Santa Mónica [conjunto 25], ambos em Velha Goa.

³³⁸ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie des Saints: G-O" ..., p. 712.

³³⁹ Este tema irá ser novamente referido no capítulo sexto e respectivos anexos.

3. Entre o Céu e o Inferno: a punição e a absolvição das almas.

O conceito de Juízo Final é antigo sendo, inclusivamente, referido no Velho Testamento, de forma pouco aprofundada, através palavras do Profeta Daniel e do Livro de Job, que referem a ressurreição dos mortos. É, no entanto, com base no Evangelho de São Mateus que a arte medieval vai construir as suas representações deste momento escatológico³⁴⁰. Em Goa, é comum as igrejas terem uma capela dedicada às Santas Almas, onde se integram retábulos que representam, na maioria das vezes através da pintura, representam o tema do Julgamento celestial, sendo a preocupação com a salvação espiritual uma matéria corrente a julgar pelos jonos, ou outras contribuições, que eram dedicados às Almas Santas. A título de exemplo, é possível nomear as comunidades de Azossim, Calapor³⁴¹, Curca, Malar e Naroá³⁴² - estas duas últimas na ilha de Divar -, como aquelas que, ainda nos finais do século XIX, concediam parte dos rendimentos da sua produção agrícola para a absolvição das almas.

Dos exemplos analisados, aquele que despertou um maior interesse, até por ser o único exemplar de talha relevada, diz respeito a um retábulo integrado na igreja agostiniana de São João Facundo [*conjunto 2*], na localidade de Corlim. É provável que esta peça seja proveniente da extinta igreja vizinha de São Tiago, que foi uma das primeiras igrejas portuguesas a ser construída no território goês, localizada em Banastarim, dentro no forte com o mesmo nome³⁴³.

Aliás, Filipe Nery Xavier³⁴⁴ refere que aquando do abandono daquela igreja, a sua confraria passou para a igreja de Corlim e Ricardo Michael Telles³⁴⁵ acrescenta que as esculturas de vulto de Nossa Senhora do Amparo e de São Tiago, foram também transferidas para aquela igreja sem, no entanto, referirem a existência deste retábulo. Mónica Reis³⁴⁶, por sua vez, afirma que o retábulo foi executado em 1702, por ordem de Francisco de Aguiar, gancar daquela localidade. Esta afirmação levanta algumas questões, uma vez que a capela lateral, onde se encontra o retábulo, foi, efectivamente construída a expensas deste mecenas, para ali ser

³⁴⁰ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., p. 728.

³⁴¹ Actualmente a área de Calapor corresponde àquela da paróquia de Santa Cruz, lugar que ao longo do tempo foi ganhando importância.

³⁴² Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., pp. 43, 49, 100, 165, 194.

³⁴³ A informação sobre a origem daquele retábulo foi concedida pelo padre residente da igreja de São João Facundo, Assis DOURADO a 8 de Abril de 2015.

³⁴⁴ Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 98, nota (a).

³⁴⁵ Cf. TELLES, Ricardo Michael, "Inventário dos objectos dos conventos e igrejas, palácios e fortalezas de Goa" in *O Oriente Portuguez*, vol. XXX, nº 6. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1933, p. 384.

³⁴⁶ Cf. REIS, Mónica Esteves, *De Portugal para a Índia: o Percurso da Arte Retabular na Antiga Província do Norte e em Goa – Inventário Artístico do Retábulo no Taluka de Tiswadi*.

sepultado, mas não existe qualquer indício que leve a acreditar que o retábulo tenha sido encomendado propositadamente para preencher aquele espaço³⁴⁷. Todavia, o seu tamanho é adequado à parede que ocupa, não havendo, aparentemente, nenhuma indicação de corte, conquanto o retábulo possa ter recebido adições, nomeadamente no coroamento.

Infelizmente o retábulo-mor da igreja de Corlim, foi, durante o século XX, substituído por um novo, o que impossibilita traçar qualquer ligação entre os dois, uma vez que as restantes estruturas integradas na igreja apresentam outras opções formais. Não obstante, a proximidade física entre aquelas duas igrejas justificaria, portanto, que, ao haver uma trasladação de objectos, esta fosse a possibilidade mais fácil e natural. A ligação entre estes dois locais parece ter sido constante ao longo da história uma vez que, Afonso de Albuquerque esteve acampado na aldeia de Corlim, localizada numa pequena elevação, aquando da guerra contra Adil Khan, e foi de lá que saiu, em conjunto com o seu exército, para conquistar a fortaleza de Banastarim, a leste, na margem direita do canal de Cumbarjuá. O nome dado à igreja que foi construída dentro das suas muralhas está relacionado com essa investida [*conjunto 1*], uma vez que segundo a lenda, São Tiago surgiu aos portugueses em visões, «animando-os na marcha»³⁴⁸.

O painel escolhido para análise, devido à sua complexidade irá ser dividido por níveis de leitura. A necessidade de uma interpretação mais demorada deve-se ao facto de este ter sido composto com base em mais do que um modelo. Ao observar a sua parte inferior [*conjunto 3*] é possível notar o fogo do Purgatório e as almas que nele ardem, sendo as figuras femininas apresentadas em posição orante, com as mãos juntas, à frente do peito, e as duas masculinas, de braços elevados, transmitindo a ideia de um pedido de auxílio, ao mesmo tempo, que a posição sugere a dor de ser queimado. Sobre as suas cabeças, ao centro, destacando-se pela maior dimensão, surge o Arcanjo São Miguel, com uma espada na mão direita e a balança esquerda, na sua função de anjo *psychostasie*, isto é, aquele que pesa a alma dos mortos no dia do Juízo Final³⁴⁹. Devido às suas características bélicas, uma vez que é considerado um guerreiro, cavaleiro, arquiestratega e condestável das milícias celestes³⁵⁰, é habitual encontrá-lo nas portas dos santuários, como guardião, interditando, com a sua espada, a passagem ao demónio³⁵¹.

³⁴⁷ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *Anuário da Arquidiocese de Goa e Damão para 1955...*, p. 97.

Infelizmente o retábulo-mor original, que poderia dar algumas indicações sobre a origem daquele que se encontra agora na capela lateral, foi, durante o século XX, substituído por um novo. Os restantes retábulos, apesar de aparentemente serem da mesma época, apresentam um traçado diferente.

³⁴⁸ XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., p. 100.

³⁴⁹ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., p. 46.

³⁵⁰ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., p. 44.

³⁵¹ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., p. 46.

No que diz respeito aos seus atributos, é comum ser representado com um capacete e, por vezes, o lorigão e o plastrão, surgindo, geralmente de pé, sobre a terra, ou no ar³⁵², tendo esta faceta guerreira sido criada com base no último livro da Bíblia³⁵³, mais propriamente no episódio da Virgem Apocalíptica, em que esta é intimada por um dragão, que ameaça engolir o seu filho, assim que nasça, tendo São Miguel intercedido em seu favor, salvando-a do «o grande Dragão, a Serpente antiga – a que chamam também Diabo e Satanás – o sedutor de toda a humanidade, foi lançado à terra; e com ele, foram lançados também os seus anjos»³⁵⁴. Curiosamente, em Goa, existe uma escultura de vulto que, figurando São Miguel Arcanjo a matar o dragão, retrata este último como um demónio [*conjunto 5 – fig. 4*], ou Narakasura³⁵⁵, de forma antropomórfica, o qual tem maior semelhança com a iconografia hindu do que com aquela cristã, apesar de uma representação semelhantes estar presente o painel integrado no retábulo dedicado às Santas Almas pertencente à igreja matriz do Carçãõ [*conjunto 4a – fig. 2*]. Pedro Dias³⁵⁶ e Teotónio de Souza³⁵⁷, referem, recorrendo a uma fotografia, uma escultura de vulto muito similar a esta, pertencente à igreja de Santo André, em Goa Velha, a qual, infelizmente, não foi encontrada durante o levantamento de dados para este estudo.

Todas estas esculturas de vulto [*conjunto 5 – figs. 1 a 3*], e apesar de na maioria dos casos o Arcanjo já ter perdido parte dos seus atributos (nomeadamente a balança, as almas que se encontrariam nela, a espada, o escudo, ou a lança), sofreram, aparentemente, pouca, ou nenhuma, fusão iconográfica. A partir do século XVII, e por influência do movimento da Contra-Reforma, S. Miguel passa a ser compreendido como chefe da milícia divina, que triunfa sobre Lúcifer e os seus demónios. Em termos simbólicos esta concepção pode ser entendida como o triunfo da Igreja católica sobre a heresia protestante³⁵⁸.

No que diz respeito à sua função de psicopompo, aquele que conduz as almas ao momento do Juízo Final, o simbolismo de São Miguel Arcanjo encontra paralelismo em diversas divindades, provenientes de diferentes culturas, como são exemplo: Anúbis (egípcio), Hermes (grego), Mercúrio (romano)³⁵⁹, Yama (hindu e budista) [*conjunto 6*]. De acordo com o hinduísmo, esta divindade é tida como o Senhor dos Mortos, uma vez que segundo o Rig Veda foi o primeiro mortal a morrer, e por isso foi incumbido de mostrar o caminho da imortalidade às almas recém-

³⁵² Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., p. 47.

³⁵³ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., p. 48.

³⁵⁴ Ap 12:9.

³⁵⁵ *Naraka* (inferno) + *asura* (demónio).

³⁵⁶ Cf. DIAS, Pedro, “O Espaço Índico” ..., p. 269.

³⁵⁷ Cf. SOUZA, Teotónio R. de, “A Arte Cristã de Goa: Uma introdução histórica para a dialéctica da sua evolução” in *Oceanos: Indo-portuguesmente*, nº 19/20, Setembro/Dezembro. Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1994, p. 10.

³⁵⁸ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., p.47.

³⁵⁹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., p. 44.

chegadas ao além³⁶⁰. Segundo o Bhagavata Purana existe um purgatório temporário, *Naraka*, onde a alma é purificada, de acordo com os pecados cometidos, cabendo a Yama a decisão sobre qual a punição a ser aplicada [conjunto 6 – fig. 1]³⁶¹. O Inferno hindu é apresentado com sete níveis, ou planetas infernais, todos eles diferentes, a cujas torturas as almas daqueles que não foram correctos na vida terrena têm que se submeter antes de voltar a integrar o ciclo de reencarnações, estando esta última concepção também presente no *Naraka* budista. Curiosamente, a ideia de um Inferno, ou mesmo de um Purgatório, hierarquizado, faz também parte do imaginário ocidental, não por via das Escrituras, mas através do génio criativo de Dante Alighieri, na sua *magnum opus* Divina Comédia. É, portanto, comum, encontrar imagens alusivas a este arcanjo nos cemitérios e ossários, um pouco por toda a Europa³⁶².

Na Europa cristã, a noção de Purgatório surgiu durante o século XII, considerando que o termo não foi encontrado em nenhum documento redigido numa data anterior³⁶³, e foi sofrendo várias modificações conceptuais ao longo do tempo, devendo a sua origem à insatisfação dos fiéis, para quem a dicotomia simples entre Paraíso e Inferno não era suficiente³⁶⁴. De certo modo, o Purgatório, funcionando quase como uma jurisprudência divina que corrige as desigualdades terrenas³⁶⁵, é reflexo das modificações sociais e da justiça na Europa, nomeadamente em França e em Inglaterra, que deram origem ao direito canónico³⁶⁶.

Segundo Santo Agostinho³⁶⁷, os Homens podiam ser divididos em bons, maus, não inteiramente bons e não inteiramente maus, sendo que a estas duas últimas categorias estavam associadas, correspondentemente, a uma prova para poderem aceder ao Paraíso e a uma condenação mais suave no Inferno³⁶⁸, funcionando o Purgatório como uma espécie de inferno temporário³⁶⁹. As concepções que consideram a existência de uma esfera intermédia pressupõem que aqueles que aguardam pela ascensão ao Céu terão que sofrer uma purga, a qual pode ser, durante o Juízo Final, aplicada a todas as almas, mesmo às santas, ou apenas àquelas que não seguem directamente para o Inferno ou Paraíso, dependendo, portanto, da

³⁶⁰ Cf. HOPKINS, Edward Washburn, *The Religions of India – Handbooks on the History of Religions*, vol. 1. London, Qontro Classic Books, 2010, p. 8. O autor encontra alguns paralelismos entre as funções desta divindade com aquelas de Yima, deus iraniano.

³⁶¹ Informação disponível no *website Bhaktivedanta Vedabase: a treasure of spiritual knowledge*, acessível em <http://www.vedabase.com/en/sb/5/26> (12.11.2016).

³⁶² Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., p. 46.

³⁶³ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório*. Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 17.

³⁶⁴ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 334.

³⁶⁵ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 252.

³⁶⁶ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 253.

³⁶⁷ Apesar de ser anterior ao século XI Santo Agostinho, na sua obra *Cidade de Deus*, faz referência ao purgatório, apesar de utilizar o termo enquanto adjectivo, nomeadamente nas expressões «tormentos purgatórios» ou «penas purgatórias».

³⁶⁸ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 163.

³⁶⁹ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 56.

linha de pensamento de cada teólogo³⁷⁰. Quase todos eles remetem para a ideia do fogo, mormente devido à sua ligação com uma passagem da Carta de São Paulo aos Coríntios³⁷¹ - «Ele será salvo mas através do fogo»³⁷² - a qual, para além de remeter para um Inferno temporário³⁷³, alude ao baptismo por este elemento, tal como é sugerido nos Evangelhos de São Mateus e São Lucas, relativos se João Baptista³⁷⁴, no seu papel de elemento renovador, espelhado no símbolo da fénix.

Aliás, esta concepção purificadora aponta para uma raiz indo-europeia ancestral, com uma forte presença do imaginário infernal, como pode ser observado nas culturas iranianas, egípcia, greco-romana, babilónia, judaica e indiana³⁷⁵. O Isha Upanixade, um dos mais curtos e controversos Upanixades – escrituras védicas que foram redigidas durante o I milénio antes de Cristo –, compreende também um momento escatológico semelhante ao Juízo Final, ainda que não envolva propriamente um julgamento. Segundo este texto, depois de o corpo ter sido queimado na pira, a alma realiza uma viagem através do fogo e a forma como este se apresenta está directamente relacionada com as acções praticadas durante a sua existência terrena³⁷⁶.

Deste modo, os justos atravessam as chamas e passam para «o dia», depois para «a quinzena luminosa», daí para «os seis meses do ano em que o sol sobe», progredindo gradualmente «para o mundo dos deuses», «para o sol», «para o mundo do resplendor» e, por fim, os mais puros são elevados por um ser espiritual para o mundo dos brâmanes, de onde não regressam³⁷⁷. Por sua vez, as almas dos bons, mas que ainda não são justos, atravessam «o fumo», passam para «a noite», daí para «a quinzena sombria», seguindo o percurso pelo submundo das sombras até chegarem à lua onde são devorados pelos deuses, regressando à terra num ciclo de renascimentos, em que se vão, lentamente, aperfeiçoando até se tornarem justos e não serem obrigados a voltar à Terra³⁷⁸. Por fim, as almas daqueles que são maus, na sua essência, estão condenadas a renascer como seres, ditos inferiores, nomeadamente animais, vermes ou insectos, até terminarem no Inferno³⁷⁹. Em perspectiva, a concepção do Purgatório Católico e do Juízo Final da Índia Clássica encontram vários pontos de contacto, nomeadamente através da purificação pelo fogo.

³⁷⁰ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 164.

³⁷¹ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 164.

³⁷² LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 22.

³⁷³ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 56.

³⁷⁴ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 23.

³⁷⁵ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, pp. 35-69.

³⁷⁶ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 36.

³⁷⁷ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 36.

³⁷⁸ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 36.

³⁷⁹ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 36.

Como foi referido anteriormente, tal como a teologia cristã foi sofrendo modificações ao longo dos tempos, também as escrituras hindus não ficaram imunes à sua passagem, e foram sendo alteradas, de acordo com a mudança das mentalidades, em cada época, incluindo as concepções de Inferno e Purgatório. Le Goff, citando Jean Varenne, acrescenta que outros textos atribuem algum livre arbítrio aos defuntos, uma vez que estes, se conseguirem transpor uma porta guardada por dois cães, terão acesso a uma espécie de Campos Elísios, da tradição greco-romana, e que se não o conseguirem realizar o seu espírito será enviado para o inferno, ou estará condenado a vaguear pela terra como alma penada³⁸⁰. Há uma grande probabilidade de Le Goff se estar a referir a Sirius e Sarama, cão e cadela, respectivamente, que guardam o Paraíso, apesar de na sétima mandala do Rig Veda, Sirius surgir como uma espécie de Cerberus, um cão de quatro olhos que guarda o Inferno³⁸¹.

Ainda no que diz respeito a São Miguel Arcanjo, ou mais propriamente à sua balança, com que pesa as almas dos Homens (*psychostasie*), esta substitui, na sua função, a Mão Divina ou o Cristo-Juiz, aparecendo, por vezes, suspensa pela própria Mão de Deus, que surge através de uma nuvem. Deste modo, qualquer uma destas formas iconográficas remete para a temática do Julgamento Final³⁸².

No painel goês, do lado esquerdo, é possível observar que duas das almas do Purgatório, já vestidas³⁸³ e alumadas pelas velas que seguram na mão esquerda, sobrem a Escada da Divina Ascensão, tema comum na arte cristã oriental, mas pouco recorrente, a oeste, nomeadamente em Portugal. Esta iconografia, típica da Igreja Bizantina foi criada pelo teólogo e santo João Clímaco, cuja obra ganhou uma alargada popularidade no Oriente, e faz alusão a uma escada, que liga o mundo terreno ao celestial, com trinta degraus que correspondem, cada um deles, a uma virtude, os quais são necessários para atingir a perfeição³⁸⁴. As almas deveriam sofrer a dificuldade de subir a longa Escada de Jacob, que os levaria até à morada de Deus, escalada dificultada pelas ordens de demónios arceiros, personificando os Pecados, que os forçavam a cair no Inferno, quando atingidas pelas setas³⁸⁵. Os raros sobreviventes, seriam, já perto do final da subida, auxiliados por anjos, um dos quais está presente no retábulo segurando, em consonância com as almas, uma vela acesa. Curiosamente, em termos iconográficos, o Juízo Final bizantino, cujo mais antigo exemplar encontrado, uma miniatura da topografia de Cosmas

³⁸⁰ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, p. 36.

³⁸¹ Cf. KRAMISCH, Stella, *The Presence of Śiva*. Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 43-44.

³⁸² Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., p. 50.

³⁸³ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., p. 743. O autor refere que enquanto as almas do purgatório se encontram nuas, os "eleitos" são representados vestidos.

³⁸⁴ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., p. 735.

³⁸⁵ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., p. 735.

*Indicopleustes*³⁸⁶, remonta ao século VII, atinge um elevado nível técnico e narrativo nos mosteiros da região de Bucovina, no nordeste da Roménia³⁸⁷, como é ilustrativa a figuração da Escada da Divina Ascensão [conjunto 7 – fig. 1], que se estende, na diagonal, ao longo de uma das paredes exteriores, do mosteiro de Sucevița [conjunto 7 – fig. 2]. Neste fresco estão representadas as almas que ao subirem os degraus das virtudes são auxiliadas pelos anjos, do lado direito, ou puxadas por demónios que as arrastam até ao Inferno.

No topo da Escada, e ao contrário do que é habitual na tradição da Igreja oriental, que aí coloca o próprio Cristo, surgem os príncipes da Igreja³⁸⁸, S. Pedro e S. Paulo, que é o protagonista de uma das descidas ao Inferno conduzidas pelo anjo psicopompo³⁸⁹. Ambos são facilmente reconhecidos pelos seus atributos, as chaves e a espada, respectivamente, e ladeiam aquilo que se pode entender como sendo a Porta do Céu, que é bastante semelhante, na sua estrutura, a uma igreja ortodoxa, sendo a iconografia destes dois santos, lado a lado e, a segurar uma igreja, ao centro, um tema recorrente dos ícones orientais [conjunto 7 – fig. 3].

No registo superior do painel, ao centro, surge a Santíssima Trindade, seguindo a descrição presente nos Evangelhos³⁹⁰, num modelo bastante comum ao de outros exemplares da escultura relevada goesa, como é visível no terceiro ponto deste capítulo, mas que nem sempre foi a forma mais habitual de representação do Tribunal Celeste na arte cristã ocidental, onde até ao século XVI o Cristo-Juiz surge sentado, em majestade, sobre uma nuvem ou arco-íris, sendo apenas com Miguel Ângelo, já no século XVI, representado de pé³⁹¹. Tal como é visível pelos registos fotográficos [conjuntos 2 a 4b] as formas de representação de Cristo são diversificadas e incluem o episódio do Calvário [conjunto 4a – fig. 1], assim como o momento pós-ressurreição, em que este surge de pé, junto ao Pai [conjunto 4a – fig. 2], tendo, ajoelhados num patamar inferior a Virgem [conjunto 8] e S. João Baptista [conjunto 4a – fig. 2], que funcionam como intercessores pela salvação das almas e que assim ecoam a tradição bizantina da *Deësis*³⁹².

Num nível abaixo da Santíssima Trindade, encontram-se, no painel goês, dois grupos de figuras. No lado esquerdo, representam-se aqueles que, à partida serão alguns Apóstolos, entre os quais é possível discernir também S. João Baptista, por trajar aquilo que em comparação com

³⁸⁶ Cosmas *Indicopleustes* foi previamente referido no segundo capítulo desta dissertação, mais propriamente no primeiro ponto, «*Christão e Especiaria*»: *a Evangelização como Fim*.

³⁸⁷ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., p. 734.

³⁸⁸ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: P-Z” in *Iconographie de l’art chrétien*, vol. III, tomo 3. Paris, Presses Universitaires de France, 1959, pp. 1037, 1082.

³⁸⁹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., pp. 729-730.

³⁹⁰ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., 740.

³⁹¹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., 740.

³⁹² Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., 732.

as outras figuras, parece ser a pele de um animal. Do lado direito surgem figuras femininas, que devido à presença da palma, poderão ser identificadas como Santas mártires [conjunto 9 – fig. 1]. Uma delas traz, inclusivamente, uma coroa sobre a cabeça, o que remete para algumas representações iconográficas, como é exemplo a de St.^a Catarina, no fresco de Miguel Ângelo na capela Sistina. Neste, tal como no painel goês, a Santa surge a um nível inferior de Cristo, do lado direito da composição [conjunto 9 – fig. 2]. Todavia, segundo o Novo Testamento, o tribunal celeste é composto por Cristo-Juiz e os seus assessores, nomeadamente vinte e quatro Anciãos do Apocalipse ou Doze Apóstolos e dois intercessores, não integrando, portanto, os mártires, uma vez que se tratam de uma adição posterior. Entre S. João Baptista e St.^a Catarina, uma vez que assim os entendemos, estão representadas quatro figuras de aspecto infantil, nuas, que seguram na mão uma palma, que aqui possivelmente, não terá um significado de martírio, mas de celebração; enquanto bem-aventurados, os justos, que salvos do Juízo Final efectivam a sua entrada no Céu.

Por fim, no mesmo nível da Escada da Divina Ascensão, mas no lado oposto do painel, surge a imagem de um clérigo, que, de joelhos, diante da imagem de Cristo Crucificado, eleva a hóstia, naquilo que é possível entender como sendo parte de uma missa. Esta figuração está associada à re-afirmação, por parte do Concílio de Trento (1545-1565) da importância da Missa, enquanto celebração de natureza sacrificial - onde são oferecidos o sangue e corpo de Cristo –, e de forma de purificação das almas, ou expiação dos pecados, de vivos e mortos³⁹³.

O mesmo Concílio decidiu que os bispos deveriam divulgar este propósito eucarístico, o que se veio a materializar numa produção artística, com maior relevância para a pintura, em que esta doutrina católica é reafirmada, e à qual são adicionadas visões e epifanias. Exemplo destas é a representação da visão tida por Fr. Pedro de Cabanuelas, em 1420, no Mosteiro de Guadalupe (Estremadura, Espanha), que compreendia a imagem de uma hóstia, no altar, que surgia a partir de uma nuvem³⁹⁴. Desta caíram gotas de sangue, que verteram sobre o cálice e o pano de linho que cobria a mesa³⁹⁵. Esta visão, divulgada pela Igreja da Contra-Reforma, parece ter sido influenciada pelo tema medieval da Missa de São Gregório, em que o Papa, enquanto celebrava a missa é surpreendido por uma visão de Cristo crucificado, confirmando, perante os cépticos, a transubstanciação.

³⁹³ Cf. ARMSTRONG, H. Reed, “The Holy Sacrifice of the Mass in Catholic Art” in *Crisis Magazine* website, 30.05.2013. Disponível em <http://www.crisismagazine.com/2013/the-holy-sacrifice-of-the-mass-in-catholic-art> (10.11.2016).

³⁹⁴ Cf. ARMSTRONG, H. Reed, “The Holy Sacrifice of the Mass in Catholic Art”.

³⁹⁵ Cf. ARMSTRONG, H. Reed, “The Holy Sacrifice of the Mass in Catholic Art”.

Em suma, o aparecimento do Purgatório ficou a dever o seu enraizamento, entre os séculos IV e XI, à prática das orações e dos sufrágios pelos mortos³⁹⁶, característica que foi aperfeiçoada na arte do período pós-Tridentino [*conjunto 10 – figs. 1 e 2*] – época em que terá sido executado este painel - ao serem introduzidas nas composições o altar, com a figura do padre, simbolizando a Eucaristia, sublinhando precisamente a salvação das almas através da oração e comunhão [*outros exemplos do tema do Juízo Final nos conjuntos 11a e 11b*]. Merece ainda nota, no que diz respeito ao painel goês analisado, o facto de este incorporar, como foi referido, elementos da tradição bizantina, assim como da igreja ocidental, o que levanta algumas questões acerca da origem geográfica do autor do desenho, ou, pelo menos, a origem das influências recebidas.

Ainda no referente à expiação dos pecados, é necessário mencionar a figura de São João Baptista, na medida que é durante o baptismo que as almas dão o primeiro passo no alcance da salvação eterna, para além de exercer um papel intercessor, pelas almas, junto do Tribunal Celeste. Segundo os Evangelhos, de São Marcos e São Mateus, o santo veste uma túnica curta, a qual foi interpretada, pelo menos na arte cristã oriental, como um melote de pele de camelo, segura ao corpo por um cinto de couro³⁹⁷, enquanto em representações ocidentais, é representado trajando com pele de ovelha, ou cabra, com um corte que deixa a descoberto as pernas, parte do torço e os braços³⁹⁸.

Nas igrejas de Tiswadi este surge, iconograficamente, já adulto, como um asceta, magro, de cabelos insurtos, trajando apenas com a pele de um animal³⁹⁹, que poderá ser identificada como aquela de um tigre, nomeadamente pelo formato da cabeça⁴⁰⁰ [*conjunto 12*]. Apesar de ser necessário um estudo mais exaustivo para encontrar a razão para esta escolha iconográfica, é possível que esta tenha sido influenciada pela iconografia hindu de Xiva, o qual, para além de ser comum surgir, representado com a pele de tigre a servir de vestimenta, usa-a como uma espécie de tapete para a sua meditação, sendo este hábito comum nos ascetas hindus e budistas⁴⁰¹. Por outro lado, uma das lendas sobre a criação de Goa refere que Xiva, a sexta encarnação, ou avatar, de Vixnu, abandonando os Himalaias e a sua consorte, encontrou refúgio e paz em Goa. Parvati, com saudades, e preocupada com o seu esposo, decidiu procurá-

³⁹⁶ Cf. LE GOFF, Jacques, *O nascimento do Purgatório...*, pp. 164-165.

³⁹⁷ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., 439.

³⁹⁸ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., 439.

³⁹⁹ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., 438.

⁴⁰⁰ Louis RÉAU em "Iconographie de la Bible: Ancient Testament" ..., 439 refere que no distrito de Poreč, na Croácia, existe um mosaico em que São João Baptista é representado trajando com pele de tigre, no entanto este exemplar não foi, durante a pesquisa realizada para este estudo, encontrado.

⁴⁰¹ Cf. BEER, Robert, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Chicago, Serindia Publications, 2003, p. 65.

lo. Quando já se encontrava perto do local onde Xiva meditava, foi surpreendida por um tigre, gritando «salva-me Senhor das Montanhas», tendo o marido corrido em seu auxílio. O culto de Xiva recebe, em Goa, o nome de Mangueshi (Senhor das Montanhas) e tem inclusivamente um templo dedicado à sua devoção, na *taluka* de Pondá, no território das Novas Conquistas, uma vez que o original (existente em Salcete), terá sido deslocado aquando das perseguições realizadas pela Igreja Católica aos hindus.

Ainda no que diz respeito às esculturas dedicadas a S. João Baptista, estas são praticamente omnipresentes nas igrejas visitadas, pertencendo a maioria dos exemplares encontrados à sub-categoria da escultura de vulto. Tal não significa, no entanto que seja inexistente a sua figuração na escultura relevada [*conjunto 13*]. No que diz respeito aos seus atributos, este é mormente representado como um asceta do deserto, com um estandarte cruciforme, em cuja bandeira se pode ler «Ecce Agnus Deu»⁴⁰², sendo essa a razão pela qual este é representado, em duas das esculturas analisadas, com um cordeiro. Na arte cristã do Ocidente, este animal surge, normalmente, aninhado sobre o seu livro, podendo este último estar associado ao seu papel enquanto profeta, aos livros que o anunciam (Livro de Isaiás) ou o descrevem (Evangelhos) e o livro enquanto símbolo da Palavra (a encarnação de Cristo).

Os possíveis modelos utilizados para a realização destas esculturas não irão aqui ser desenvolvidos, uma vez que a iconografia de S. João Baptista não apresenta, à excepção da figuração do camelo, amplas variações com a arte ocidental, o que faz com que grande parte das obras executadas ao longo dos séculos XVII e XVIII – data estimada da produção dos exemplares analisados – sejam passíveis de terem servido como protótipo.

4. Sob o símbolo da palma: o muçulmano como inimigo

Santa Catarina é, do ponto de vista histórico, uma das devoções mais importantes em Goa, uma vez que a armada de Afonso de Albuquerque reconquistou⁴⁰³ este território em 25 de Novembro de 1510, dia da sua celebração⁴⁰⁴, e por isso este mandou edificar em honra da Santa um templo, feito de taipa e coberto por olmo e palha, na então aldeia de Elá⁴⁰⁵. Em Dezembro de 1512 foi lançada a primeira pedra na construção daquela que posteriormente se denominou

⁴⁰² Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancient Testament” ..., 438.

⁴⁰³ Sobre a questão de se tratar de uma reconquista e não de uma conquista cf. MORAIS, Carlos Alexandre de, *Cronologia Geral da Índia Portuguesa 1498-1962*. Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p. 26.

⁴⁰⁴ Cf. SOUZA, Teotónio de, *Goa: Roteiro Histórico-Cultural...*, p. 100.

⁴⁰⁵ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *Anuário da Arquidiocese de Goa e Damão para 1955...*, p. 88.

como Sé Velha, com igreja dedicada a St.^a Catarina. A sua construção foi finalizada em 1531 e dois anos depois foi elevada a Sé, através da Bula Papal *Aequum reputam* de 3 de Novembro de 1533, sendo referida nesse documento como o único orago da recém-criada Sé de Goa⁴⁰⁶. O actual edifício, erigido nas proximidades do anterior, foi construído de uma forma mais demorada, iniciado em 1562 foi somente finalizado após mais de um século, em 1640⁴⁰⁷.

No seu interior é possível observar um dos trabalhos de arte retabular mais notáveis realizado por autóctones, apesar de ser desconhecido o seu tracista, idealizador ou executante⁴⁰⁸. É sabido apenas que foi iniciado por volta de 1631, sendo pago pelo vice-rei à época, Conde de Linhares, e que em 1634 já estava concluído⁴⁰⁹. A sua iconografia foi condicionada por aquela que figurava no retábulo anterior pintado sobre tábuas de madeira, da autoria de Garcia Fernandes, que teria sido executado em Portugal por volta de 1541⁴¹⁰. Este retábulo é actualmente passível de ser encontrado de forma quase integral na Sacristia da Sé de Goa, à qual infelizmente não nos foi permitido o acesso, e dois dos seus painéis estão hoje sob a alçada no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (Elevação do Corpo de Santa Catarina e Decapitação de Santa Catarina)⁴¹¹. Este conjunto é extremamente relevante na medida em que mostra de que modo houve uma alteração nas formas das figuras representadas, de forma a entrarem em consonância com o gosto indiano, referido no capítulo anterior com o objetivo de tornar mais fácil a evangelização. Esta vontade é, portanto, reflectida numa temática europeia, com o modelo do pintor português, e num traço indiano, dos artífices autóctones que o reproduziram de acordo com a sua visão, apesar do sistema de aplicação da talha ser idêntico, senão igual, àquele da metrópole⁴¹².

Em termos analíticos o retábulo-mor desta igreja foi realizado com base numa estrutura serliana «interpretada livremente por executantes pouco habituados ao desenho maneirista ornamental italiano e flamengo»⁴¹³, em baixo-relevo⁴¹⁴, posteriormente dourado, e está dividido em nove painéis [*conjunto 1*]. Cinco deles são dedicados a St.^a Catarina, três no primeiro registo

⁴⁰⁶ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *Anuário da Arquidiocese...*, p. 88.

⁴⁰⁷ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *Anuário da Arquidiocese...*, p. 88.

⁴⁰⁸ Cf. DIAS, Pedro, “Índia: Artes decorativas e iconográficas”..., p. 17.

⁴⁰⁹ Cf. DIAS, Pedro, “Índia: Artes decorativas e iconográficas”..., p. 15.

⁴¹⁰ Cf. DIAS, Pedro, “Índia: Artes decorativas e iconográficas”..., p. 15.

⁴¹¹ Cf. CAETANO, Joaquim Oliveira, “Garcia Fernandes: uma exposição à procura do pintor” in *Garcia Fernandes: um pintor do renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa, Santa Casa da Misericórdia, Museu de São Roque, 1998, p. 74.

⁴¹² Cf. SILVA, Maria Madalena e Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 175.

⁴¹³ DIAS, Pedro, “Índia: Artes decorativas e iconográficas” ..., pp. 15-16.

⁴¹⁴ Apesar de DIAS, “Índia: Artes decorativas e iconográficas”..., p. 17 denominar a escultura presente nos retábulos como sendo em *alto-relevo*, aqui por parecer mais adequado foi aplicado o termo *baixo-relevo* como é apresentado em CHICÓ, Mário Tavares, “A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia portuguesa” in *Separata Belas Artes*, vol. 7, 1954. Lisboa, [s.n.], 1954, p. 28.

do retábulo e dois no segundo, de ambos os lados, estando o painel central dedicado ao Coroamento da Virgem, neste caso, realizado por dois anjos.

Assim, de cima para baixo, o painel do lado esquerdo, no segundo registo do retábulo, apresenta uma das cenas associadas à sua hagiografia: Santa Catarina Discutindo com os Doutores⁴¹⁵. Este baixo-relevo, que teve por base a pintura de Garcia Fernandes, trata um torneio filosófico entre a Santa e Cinquenta Sábios de Alexandria, presidido pelo imperador Maximino (à sua frente)⁴¹⁶, em que esta, devido à sua eloquência, os converteu ao cristianismo⁴¹⁷. Catarina, que teria nascido na cidade de Alexandria, pólo cultural da Antiguidade Clássica, dedicou parte da sua vida ao estudo da filosofia e por essa razão é comumente representada a segurar um livro, símbolo da sua sapiência⁴¹⁸. Os relatos hagiográficos referem que aquela se fez acompanhar por um anjo enviado por Deus, que lhe segredava as respostas, e que ora aparece sobre a forma da Pomba do Espírito Santo planando sobre a sua cabeça, ora perto do seu ouvido⁴¹⁹. No painel tal elemento parece ter sido substituído por uma espécie de *putti* de pé, sobre um friso, colocado a um nível superior entre o imperador e a Santa mártir, no entanto não existem elementos suficientes que corroborem esta ideia, podendo tratar-se de um mero elemento decorativo.

No painel do lado oposto, no mesmo andar, está representado o episódio d'A destruição da máquina do martírio⁴²⁰, o qual se segue à conversão dos sábios e conseqüentemente à prisão de St.ª Catarina ordenada pelo imperador Maximino. É inclusivamente no cárcere que tem lugar uma das suas ações mais notáveis, a da conversão da Imperatriz, a qual apesar de ter sido reproduzida por Garcia Fernandes no anterior retábulo não figura no atual. Neste retábulo-mor, que tem como base aquele que se encontra na sacristia da mesma Sé, a Santa é representada amarrada ao poste do martírio, enquanto o seu carrasco faz mover a roda navalhada (no canto inferior esquerdo), e o suplício é interrompido por intervenção divina, visível através da presença dos anjos, que quebram este instrumento de tortura⁴²¹.

⁴¹⁵ O título desta cena foi retirado de CAETANO, Joaquim Oliveira, "Garcia Fernandes: uma exposição à procura do pintor" ..., p. 62.

⁴¹⁶ Cf. TELLES, Ricardo Michael, "Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa" ..., p. 23.

⁴¹⁷ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie des Saints: A-F" ..., p. 263.

⁴¹⁸ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie des Saints: A-F" ..., pp. 262, 263, 265.

⁴¹⁹ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie des Saints: A-F" ..., p. 269.

⁴²⁰ O título desta cena foi retirado de CAETANO, Joaquim Oliveira, "Garcia Fernandes: uma exposição à procura do pintor" ..., p. 62.

⁴²¹ Cf. TELLES, Ricardo Michael, "Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa" ..., p. 23. Devido à distância imposta para a realização das fotografias, não nos foi possível identificar de forma detalhada todos os intervenientes e seus atributos no painel.

O painel posposto está inserido no andar inferior do retábulo, do lado esquerdo, e representa A Decapitação de Santa Catarina⁴²². Aqui a Santa é acompanhada por um conjunto de homens alinhados para o seu final trágico. A jovem Mártir, ajoelhada e com as mãos em posição de oração, baixa a cabeça perante o seu algoz que a decepa, ao mesmo tempo que um arcanjo desce dos céus com a palma do martírio⁴²³. O pano de fundo deste painel é de inspiração europeia, uma vez que os géneros arquitectónicos apresentados (torres com merlões, do lado direito, e uma casa de esquina com andares superiores, do lado esquerdo) são atípicos da Índia e não existem grandes dúvidas de que os artífices se terão baseado no painel de Garcia Fernandes, que pertence hoje ao Museu Nacional de Arte Antiga.

Entre as duas obras existe uma diferença notória: enquanto aquela do pintor português retrata uma Santa sem qualquer veste, na linha do espírito humanista do qual estava imbuído, aquela executada por artífices autóctones apresenta a mesma Santa com um longo vestido que a cobre até aos pés. Apesar de ser necessário um estudo mais profundo para encontrar a razão que explique a mudança, esta poderá estar relacionada com o movimento de Contra-Reforma, vigente durante a época em que se atribuiu a construção do retábulo, associado à necessidade de criar um modelo de virtude que servisse como exemplo à população local. Este sistema de valores não é exclusivo da Igreja, uma vez que também a administração portuguesa era pouco permissiva no trajar “indígena”, típico do sul da Índia, o qual compreende vestes que cobrem apenas os membros inferiores do corpo, deixando o tronco a descoberto⁴²⁴. Vários governadores deste Estado, nomeadamente José Joaquim Januário Lapa (1796-1859), António César de Vasconcelos Correia (1797-1865) e Januário Correia de Almeida (1829-1901) «proibiram a nudez do povo em público sob várias penas»⁴²⁵. Por considerar que estas ordens não eram respeitadas pela população o contra-almirante Caetano d’Albuquerque criou a portaria n.º 467 de 5 de Dezembro de 1879, em que ordenava «a terminação de tal escândalo»⁴²⁶. Este impedimento parece ter sido mantido ao longo da permanência portuguesa no território, uma vez que, segundo Teotónio de Souza, durante os anos ’40 do século XX a lei portuguesa obrigava os homens goeses a usarem calças, ou calções, e camisa, ou *jedi*, sempre

⁴²² O título desta cena foi retirado de CAETANO, Joaquim Oliveira, “Garcia Fernandes: uma exposição à procura do pintor” ..., p. 62.

⁴²³ A opção por referenciar esta entidade como arcanjo foi baseada nos textos de RÉAU, “Iconographie des Saints: A-F” ..., p. 270 e de TELLES, Ricardo Michael, “Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa” ..., p. 23.

⁴²⁴ Cf. GRACIAS, José António Ismael, “A Índia em 1623-1624 (continuação)” in *O Oriente Portuguez*, vol. I, nº 8. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1904, p. 400.

⁴²⁵ GRACIAS, José António Ismael, “A Índia em 1623-1624 (continuação)” ..., p. 400.

⁴²⁶ GRACIAS, José António Ismael, “A Índia em 1623-1624 (continuação)” ..., p. 400.

que entrassem na capital, actual Pangim, ou numa capital da Província, como por exemplo Mapuçá, estando dispensados deste código indumentário nas zonas rurais⁴²⁷.

O painel que segue a linha narrativa da vida da Santa, e que ocupa o lugar central no andar inferior da estrutura foi o mais complexo de analisar, isto porque nem descrição feita sobre ele por Ricardo Telles em 1931⁴²⁸, nem o paralelismo feito com a pintura de Garcia Fernandes «Santa Catarina esmagando o paganismo», pareciam coincidir em plenitude com aquele que actualmente pode ser visitado. De facto, através do levantamento fotográfico realizado para esta investigação foi possível identificar a Santa coroada, o que está associado à sua ascendência nobre⁴²⁹, sustida por uma peanha e com raios celestes e anjos assomando-a, tendo no pano de fundo aquela que parece ser uma videira, duradouro símbolo eucarístico. Segura um livro aberto na mão esquerda, símbolo da sua sabedoria⁴³⁰ e do mesmo lado, aos seus pés está a roda navalhada, atributo que remete para o seu martírio⁴³¹. No entanto não é possível distinguir na composição «Adil-Khan⁴³² debaixo dos seus pés, de mãos manietadas, com uma espada na dextra da Santa, cuja ponta atravessa o crânio do mesmo rei»⁴³³. Trata-se de uma «iconografia comum e bem representada em Portugal, como são exemplo as pequenas figuras de vulto do século XV, em calcário, fabricadas nas oficinas de Coimbra e que representam precisamente a Santa a trespassar a cabeça de um rei, ou imperador com a sua espada [conjunto 4]. Foi, portanto, necessário, a uma busca mais intensiva que explicasse esta dissonância de versões, que só terminou quando foi encontrada a fotografia tirada por Mário Chicó, possivelmente na década de '40, que demonstra que a escultura do soberano foi apagada deste painel [conjunto 2]⁴³⁴. Esta descoberta foi extremamente importante tanto para criar uma ponte com a pintura de Garcia Fernandes e encontrar ocorrências iconográficas idênticas, mas especialmente para inserir este painel no conjunto dos outros, que narram os momentos mais emblemáticos da vida da Santa, podendo atribuir-se o título de Santa Catarina Esmagando o Paganismo [conjunto 3]. Infelizmente não podemos concluir se aos seus pés jazeria o sultão de

⁴²⁷ Cf. SOUZA, Teotónio de, *Goa to Me*. New Delhi, Concept Publishing, 1994, p. 16.

⁴²⁸ Cf. TELLES, Ricardo Michael, “Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa” ..., p. 22.

⁴²⁹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F” ..., p. 262.

⁴³⁰ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F” ..., pp. 262, 263, 265.

⁴³¹ TELLES, Ricardo Michael, “Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa” ..., p. 23

⁴³² Adil-Khan, ou Idalcão segundo a bibliografia da época, era o sultão mouro de Bijapur que detinha o território goês aquando da chegada dos portugueses. Segundo Ricardo Michael TELLES em *Igrejas, conventos e capelas...*, p. 22 a vitória dos portugueses sobre Adil-Khan foi devida à intervenção desta Santa.

⁴³³ TELLES, Ricardo Michael, “Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa” ..., p. 23.

⁴³⁴ Cf. DIAS, Pedro, “Índia: Artes decorativas e iconográficas”..., p. 16 refere «uma espada atravessando o crânio de um rei» mas na fotografia utilizada na obra (possivelmente posterior ao texto) este não aparece.

Bijapur ou o imperador Maximino⁴³⁵, mas é premente afirmar que «a história de St.^a Catarina está ligada à recusa da idolatria pagã e à supremacia da fé cristã sobre os poderes da imagem idólatra, temas particularmente importantes num contexto de evangelização de uma sociedade marcada por uma forte produção imagética como era a hindu. Curiosamente, é possível encontrar um certo paralelismo entre esta iconografia de dominação sobre o inimigo no hinduísmo, mais concretamente na representação de Xiva como Senhor da Dança, *Śrī Naṭarāja*, em que este esmaga com o seu pé direito um pequeno *Apasmāra-Puruṣa*, uma espécie de gnomo demoníaco que simboliza a ignorância⁴³⁶ [conjunto 5 – figs. 3 e 4]; no entanto, não o mata, uma vez que isso significaria ser-se dono do conhecimento sem qualquer esforço.

A tábua central, com a sua imponente figura de Catarina esmagando o paganismo assumiu aqui uma intenção de combate religioso e um significado político bem evidente⁴³⁷, tal como é exemplo a escultura de pedra que se encontra sobre a porta principal da Sé Catedral. A “Missão de Restauro”⁴³⁸, que veio retirar a mensagem iconográfica deste painel, foi realizada em 1952 sob a supervisão de Baltazar de Castro⁴³⁹. Esta teve na sua origem dois momentos emblemáticos: a visita do Ministro do Ultramar, Sarmento Rodrigues, ao território goês nesse mesmo ano e a celebração do «IV Centenário da Morte de São Francisco Xavier», evento que possibilitou o aumento de verbas direccionadas para a conservação e restauro dos monumentos de Velha Goa⁴⁴⁰. Tendo em conta a época em que a intervenção é realizada, somos levados a considerar a hipótese - de que para além do carácter catequético, evidenciado através da Santa mártir, e político, subentendido como o domínio dos portugueses sobre Adil Khan - de estarmos perante uma campanha de saneamento dos actos de dominação praticados pelos colonizadores, ou pela própria Igreja Católica, uma vez que a imagem poderia sugerir que a mesma seria pactuante com condutas opressivas. É, no entanto, possível que este acabamento seja fruto da casualidade, e que a opção da colocação de uma nuvem sob os pés da Santa esteja relacionada com questões variadas como: a falta de um tipo de madeira específico, a extrema degradação

⁴³⁵ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F”..., p. 265.

⁴³⁶ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização Indianas...*, p. 158.

⁴³⁷ CAETANO, Joaquim Oliveira, “Garcia Fernandes: uma exposição à procura do pintor”..., p. 64 referindo-se ao retábulo de Garcia Fernandes.

⁴³⁸ Cf. MARIZ, Vera Félix, *A “memória do Império” ou o “Império da Memória”: a salvaguarda do Património Arquitectónico Português Ultramarino (1930-1974)*. Lisboa, Tese de Doutoramento em História (Arte, Património e Restauro) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016, p. 612.

⁴³⁹ As intervenções deste arquitecto e engenheiro foram supervisionadas pela da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Este é também responsável pela colocação de uma estátua da santa padroeira, num nicho até então desocupado no Arco dos Vice-Reis.

⁴⁴⁰ Cf. MARIZ, Vera Félix, *A ou o “Império da Memória”: a salvaguarda do Património Arquitectónico Português Ultramarino (1930-1974)...*, p. 612.

do painel original, poucos recursos humanos disponíveis no momento ou, mais provavelmente, a impossibilidade de realizar um restauro zeloso deveu-se às limitações de tempo impostas.

Por fim, o último painel é referente à trasladação do corpo e cabeça da Santa pelos anjos, que aqui assumem a função de transportadores da matéria terrena (*somatophores*) e não apenas do espírito (*psychophores*)⁴⁴¹. Deste modo, o painel apresenta os anjos a elevarem a cabeça da Mártir aos céus, enquanto os arcanjos deitam o seu corpo num túmulo, sendo ainda possível visualizar uma passagem do Antigo Testamento, em que Deus dá a Moisés as Tábuas de Lei no cimo do Monte Sinai (no canto superior direito)⁴⁴². Este último retábulo relevado, à semelhança dos restantes, foi baseado numa das pinturas retabulares pertencentes à Sé de Goa e da autoria de Garcia Fernandes [conjunto 6 – fig. 1], a qual representa este momento da hagiografia de uma forma pouco recorrente, na medida em que o corpo e cabeça da Mártir são transportados em separado até ao monte Sinai, sendo mais comuns as imagens em que esta é carregada de forma integral. Não deixam, no entanto, de passar despercebidas as semelhanças entre este painel e um outro, atribuído ao mesmo autor, que terá sido executado entre 1525 e 1550 [conjunto 6 – fig. 2].

A transformação dos carrascos hagiográficos em inimigos reais dos portugueses, não tem como caso isolado a presença de Adil-Khan no retábulo dedicado a St.^a Catarina, surgindo também no painel de São Sebastião, na mesma igreja, sob a forma de archeiros, que trajam como os soldados turcos do sultanado de Bijapur.

Este santo, que é considerado, depois de Paulo e Pedro, o terceiro patrono de Roma, foi, segundo as fontes hagiográficas um centurião romano que, por não abdicar da sua fé em Cristo, foi martirizado por ordem do imperador Diocleciano, servindo de alvo-humano aos archeiros, cujas setas se tornaram o símbolo do seu suplício, sendo hoje o atributo iconográfico que melhor o distingue⁴⁴³. S. Sebastião foi bastante popular durante a Idade Média devido, essencialmente à sua capacidade para neutralizar as epidemias de peste, sendo o primeiro deste sub-grupo de santos, nos quais se incluem Santo António, S. Roque e Santo Adriano, e o único que tem como atributo as flechas⁴⁴⁴.

Em termos simbólicos, este santo foi associado a Cristo, devido às chagas e a ter sido preso ao tronco de uma árvore morta, que por vezes é representada como uma coluna ou um poste de madeira, que encontra um óbvio paralelismo na cruz⁴⁴⁵. O seu simbolismo encontra

⁴⁴¹ Cf. RÉAU, Louis “Iconographie des Saints: A-F”..., p. 271.

⁴⁴² Cf. TELLES, Ricardo Michael, “Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa” ..., p. 23.

⁴⁴³ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: P-Z”..., pp. 1190-1191.

⁴⁴⁴ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: P-Z”..., pp. 1191-1192.

⁴⁴⁵ Cf. AZEVEDO, Carlos A. Moreira, *Estudos de Iconografia Cristã*. Porto, Fundação Manuel Leão, 2016, p. 113.

ecos remotos, nomeadamente na mitologia greco-romana, uma vez que Apolo, de acordo com a *Íliada*, disparava setas infectadas com a peste contra os inimigos, como no Antigo Testamento⁴⁴⁶, pois «Deus é um justo juiz que, a todo o momento, pode castigar. Se o ímpio não se converter pode afiar de novo a sua espada, retesar o arco e apontar a seta»⁴⁴⁷. Apesar de não ser arqueiro, S. Sebastião é o alvo dessas flechas e o facto de ter sobrevivido à sagitarização faz dele, na crença popular, imune à peste⁴⁴⁸. O seu sucesso como intercessor, ou impedidor deste flagelo, foi generalizado no momento em que lhe foi atribuído o feito de ter protegido a cidade de Roma em 680, acabando o seu culto por perder importância gradualmente, à medida que as melhorias das condições de higiene tornavam mais difícil a propagação de epidemias⁴⁴⁹.

No que respeita à sua iconografia, S. Sebastião começou por ser representado como um «soldado maduro, com cruz, palma ou coroa de glória»⁴⁵⁰, tendo a predilecção pela fisionomia jovial surgido durante o século XV. Na centúria de quatrocentos, a sua nudez passa a ser recorrente, particularmente devido aos movimentos artísticos vigentes na época que visavam a representação anatómica do corpo, indo beber ao classicismo. Até àquele momento, o Santo era apresentado vestido, como um homem barbudo de alguma idade⁴⁵¹. O tema de fundo é variável, alternando entre amplas paisagens rurais ou ruínas romanas, que simbolizam a queda do império⁴⁵². O momento mais popular do seu ciclo, no que diz respeito às artes plásticas, é o da sua sagitação onde é apresentado amarrado ao trono de uma árvore, estaca ou pilar, com os braços presos atrás das costas ou acima das cabeças, ou ainda de forma combinada, fazendo com que o seu corpo seja ligeiramente projectado para a frente, de forma a tornar mais impactante a forma como estão cravadas as setas que o flagelam⁴⁵³. Os seus carrascos são sempre os arqueiros, armados em algumas figurações, não de arcos e flechas, mas de arbaletes⁴⁵⁴, surgindo ainda, em certos casos, anjos que premeiam o Mártir, com a coroa e a palma⁴⁵⁵.

No painel goês [*conjunto 7 – fig. 1*], o santo é apresentado enquanto jovem, imberbe, talvez adolescente, com os braços manietados, o esquerdo elevado por cima da cabeça e o direito atrás das costas, assim como uma das pernas, presa ao tronco da árvore. O seu cabelo é longo e ondulado, passando o nível dos ombros, o seu nu é praticamente integral, à excepção

⁴⁴⁶ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: P-Z”..., p. 1191.

⁴⁴⁷ Sl 7:12-13.

⁴⁴⁸ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: P-Z”..., p. 1192.

⁴⁴⁹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: P-Z”..., p. 1192.

⁴⁵⁰ AZEVEDO, Carlos A. Moreira, *Estudos de Iconografia Cristã...*, p. 114.

⁴⁵¹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: P-Z”..., p. 1192.

⁴⁵² Cf. AZEVEDO, Carlos A. Moreira, *Estudos de Iconografia Cristã...*, p. 116.

⁴⁵³ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: P-Z”..., pp. 1194 e 1196.

⁴⁵⁴ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: P-Z”..., pp. 1196.

⁴⁵⁵ Cf. AZEVEDO, Carlos A. Moreira, *Estudos de Iconografia Cristã...*, pp. 117.

de uma pequena faixa de tecido que lhe cobre a púbis e, apesar de exibir várias chagas ensanguentadas ao longo do corpo, o seu olhar não aparenta sofrimento. Os algozes, evidenciando um paralelo com a iconografia do imperador Maximino, são aqui representados trajando com as vestes dos soldados turcos que, à época da chegada dos portugueses, dominavam este território⁴⁵⁶ [conjunto 7 – fig. 2]. De forma peculiar, dois dos ramos da árvore que, à partida estaria morta, apresentam frutos. Embora, num primeiro contacto, estes possam parecer autóctones, um olhar mais atento poderá identificá-los como cachos de uva, pendendo de uma folha de videira, uma vez que apresentam algumas semelhanças com as outras representações vitícolas, de reconhecido simbolismo eucarístico, como são exemplo as uvas presentes na predela do retábulo-mor do Convento de Santa Mónica, em Velha Goa. Seria, aliás, sobretudo interessante realizar um estudo que se debruçasse precisamente sobre os elementos vegetalista presentes nos vários suportes [conjunto 9].

No caso do painel da Sé de Goa, e apesar de existirem vários exemplares portugueses dedicados a este tema⁴⁵⁷, aquele que maiores semelhanças apresenta é o Martírio de S. Sebastião da autoria de Garcia Fernandes, que outrora integrou o altar do relicário do Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra⁴⁵⁸ [conjunto 8 – fig. 2], e que actualmente se encontram na sacristia deste. No entanto, e uma vez que não existe uma grande variação iconográfica deste tema, nas diferentes categorias (nomeadamente na escultura e pintura) é possível encontrar paralelos em praticamente todas as obras que o representam⁴⁵⁹. Todavia, e uma vez que é sabido que foram os painéis de Garcia Fernandes, que inicialmente decoraram a Sé de Goa, é possível que este tivesse deixado senão uma peça pictórica completa, possivelmente esboços ou imagens com a representação deste santo. Por esta razão, acreditamos que o modelo que esteve na base da reprodução desta escultura seiscentista seria, formalmente, similar às pinturas de Garcia Fernandes ou dos seus contemporâneos, nomeadamente Gaspar Vaz, que foi, tal como aquele, também aluno do mestre Jorge Afonso⁴⁶⁰ [conjunto 8 – fig. 3].

Curiosamente, tal como, de certo modo, acontece com o painel de Santa Catarina Esmagando o Paganismo, os elementos bélicos, neste caso, as setas não estão presentes na composição, uma vez que se supõe que estes tenham existido, se não no próprio corpo do

⁴⁵⁶ Cf. DIAS, Pedro, *A Talha Indo-Portuguesa...*, p. 24.

⁴⁵⁷ Para o estudo deste painel foram analisadas com detalhe as pinturas, com o mesmo tema, da autoria de Gregório Lopes, presente no Museu Nacional de Arte Antiga, de Vasco Fernandes, pertencente ao Museu Grão Vasco e de Frei Carlos, agora no Museu Alberto Sampaio.

⁴⁵⁸ Cf. CAETANO, Joaquim Oliveira, “Garcia Fernandes: uma exposição à procura do pintor”..., p. 49.

⁴⁵⁹ Cf. Azevedo, Carlos A. Moreira Azevedo, *Estudos de Iconografia Cristã...*, pp. 113-142. As imagens utilizadas como base comparativa deste tipo iconográfica foram retiradas do capítulo desta obra dedicada à iconografia de São Sebastião.

⁴⁶⁰ Cf. CAETANO, Joaquim Oliveira, “Garcia Fernandes: uma exposição à procura do pintor”..., pp. 11-77.

Mártir, pelo menos nas mãos dos archeiros, que estes têm a corda do arco esticada e pronta a disparar [conjunto 8 – fig. 1]. Esta não é, no entanto, a ser verdadeira a suspeita, a única alteração de envergadura a ter sido efectuada sobre este painel, dada a natureza dúbia das informações sobre o retábulo, inserido na capela dedicada a S. Jerónimo da igreja de St.^a Catarina, tal como acontece com aquele em que figura Nossa Senhora das Virtudes⁴⁶¹, na capela de Nossa Senhora das Três Necessidades [conjunto 10 – fig. 2]. Mais concretamente, Ricardo Telles refere-se a estas como «[capela] de N. Sra. Das Três Necessidades. No retábulo figura também N. Sra. Das Virtudes» e «[capela] de S. Jerónimo. No retábulo figura além da imagem do santo a escultura de S. Sebastião»⁴⁶², apesar de não ser visível qualquer presença de Nossa Senhora das Três Necessidades, nem de S. Jerónimo, levando a considerar a hipótese de ter havido alterações no corpo superior da escultura retabular, onde hoje existe um espaço aberto, que deixa passar a luz [conjunto 10 – figs. 1 e 2], ou pelo menos a questionar se, na mesa de altar em pedra, integrada na base do retábulo figurariam imagens de vulto, que o autor considerou como partes integrantes do mesmo.

No que diz respeito à imaginária, em todas as igrejas visitadas existe pelo menos uma escultura de vulto em que o santo está figurado e tal dever-se-á certamente à quase omnipresença de epidemias no território, que ceifavam a vida de grande parte da população. Assim sucedeu, por exemplo, em Azossim, pois «a aldea soffreu am 1780 uma grande epidemia e continúa a ser mal sadia», em Carambolim «é tradicional que um elefante morto, lançado na sua alagoa, originou a epidemia e despovoação da propria aldea e da velha cidade de Goa», Chorão⁴⁶³ «[...] o qual foi extinto em 1858 quando a ilha foi assolada pela epidemia de cholera morbus», Velha Goa «[...] já em decadência e em abandono por causa da insalubridade» e Talaulim «a aldea era muito povoada e prospera quando também era prospera e povoada a antiga cidade de Goa; as mesmas causas tornaram desertas uma e outra»⁴⁶⁴.

A ameaça constante da doença e a necessidade de um santo intercessor, que protegesse a população deste flagelo, é visível também na quantidade de jonos, ou festas, que anualmente lhe eram atribuídos, nomeadamente nas localidades de Bambolim, Santa Cruz, Carambolim, Curca, Piedade (Divar), Mercês, Neurá e Talaulim⁴⁶⁵. A este aliam-se as devoções a Nossa Senhora de Livra-Febres, que tem uma capela, outrora igreja paroquial, em Chimbél e aos Santos

⁴⁶¹ Este tema é desenvolvido no quinto ponto, *O culto no feminino: as devoções a Maria e a Santa Ana*.

⁴⁶² TELLES, Ricardo Michael, “Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa” ..., pp. 25-26.

⁴⁶³ Aqui, segundo os dados recolhidos na época, o jono não era atribuído a S. Sebastião, mas a S. Roque.

⁴⁶⁴ XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez...*, pp. 43, 75, 87, 116, 236.

⁴⁶⁵ Cf. XAVIER, Filipe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II..., pp. 50, 69, 77, 111, 148, 187, 221 e 238.

Cosme e Damião, a quem se dedica um retábulo colateral na igreja de São Matias, em Malar, existindo também duas pequenas figuras de vulto destes dois santos na sacristia de Santo Estevão, no lugar homónimo [*conjunto 11*]. Na capela de Santo António, em Velha Goa, existiram ainda dois altares colaterais, em que «o do lado de Evangelho á N. Sr.^a das Febres, e o do lado da Epístola aos Santos Médicos Cosme e Damião»⁴⁶⁶.

Estes dois santos, representados de forma indissociável na arte e conhecidos como santos gémeos, eram na realidade irmãos que sofreram o martírio em conjunto⁴⁶⁷. Segundo a hagiografia, estes eram dois médicos egípcios que exerciam a sua actividade de forma gratuita, como forma de convencer, através do exemplo, os seus pacientes a seguirem a fé cristã⁴⁶⁸. Acusados de praticar magia, o seu segundo suplício, implicou que fossem lapidados e que os seus corpos fossem trespassados por setas mas, por intervenção divina, tanto as pedras como as flechas se viraram contra aqueles que as lançavam⁴⁶⁹. Perante as dificuldades de os condenar ao suplício pretendido, o juiz ordenou que fossem decapitados, sendo, portanto, póstumos os milagres que lhes estão associados⁴⁷⁰.

A sua abrangente popularidade, uma vez que o seu culto está presente um pouco por toda a Europa, está relacionada com a sua função de “santos curadores”, uma vez que são patronos dos médicos, cirurgiões e farmacêuticos e dos hospitais, sendo evocados aquando de pestes, a par de S. Sebastião e S. Roque, assim como para casos de doenças mais específicas, que vão desde eczemas a inflamações, passando por problemas renais e a enurese nocturna, nas crianças⁴⁷¹. Em termos iconográficos, tal como indica o seu patronato, são representados com uma túnica de burel, com um chapéu ou boné de médico e trazem consigo os seus instrumentos de análise, nomeadamente uma bolsa de cirurgião, um almofariz de farmacêutico, uma caixa com unguentos, uma lanceta, ou uma espátula, para aplicar as pomadas e bálsamos e um urinol⁴⁷².

Apesar de se tratarem de Santos Mártires, do início da cristandade, S. Cosme e S. Damião vão ser adoptados pela Companhia de Jesus, uma vez que o dia que lhes é dedicado, 22 de Setembro, é o mesmo da Confirmação da Companhia, sendo que também cumpriam um dos objectivos da Ordem, o cuidado com os doentes, tendo inclusivamente os médicos, na igreja

⁴⁶⁶ TELLES, Ricardo Michael, “Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa”..., p. 95.

⁴⁶⁷ Cf. RÉAU, Louis, “Introduction générale” in *Iconographie de l’art chrétien*, vol. I. Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p. 317.

⁴⁶⁸ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F”..., p. 332.

⁴⁶⁹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F”..., p. 333.

⁴⁷⁰ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F”..., p. 333.

⁴⁷¹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F”..., p. 334.

⁴⁷² Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie des Saints: A-F”..., p. 335.

colegiada dos jesuítas na cidade do Porto, criado a Congregação de São Cosme e Damião, dedicando-lhes uma das capelas laterais⁴⁷³.

5. Para lá do Dogma: a *Trimúrtil* Cristã

A adaptação dos modelos europeus à realidade indiana não se limitou à estética, uma vez que colou os cultos locais àquele(s) do europeu recém-chegado, ou seja, às divindades cristãs foram atribuídas características de deuses hindus, e de forma bilateral, também os portugueses encontraram similitudes na diferente religião, quando referiram por exemplo a semelhança entre a Santíssima Trindade e as três faces de Xiva, designadas por *Trimúrtil*, como é visível na descrição de Diogo do Couto quando se refere a uma grande escultura deste Deus hindu nas grutas de Elefanta⁴⁷⁴ [*conjunto 1*]. Na iconografia hindu, esta representação tricéfala está relacionada com «o mistério da revelação do Absoluto nas dualidades da existência fenoménica, personificadas e realizadas na experiência humana pela polaridade do feminino e do masculino»⁴⁷⁵. Mais concretamente, ao analisarmos esta escultura notamos que, à face central, serena e imperturbável - simbolizando a Eternidade - se contrapõem os rostos que a ladeiam. Sobre o ombro esquerdo surge Shiva com uma fisionomia masculina, de contornos vincados, de semblante enérgico e até agressivo; à direita, ergue-se uma face de traços delicados, agradável e sedutora, simbolizando o princípio feminino⁴⁷⁶.

A tentativa de adaptação da iconografia hindu à compreensão católica parece ter sido uma constante dos navegadores, cientistas e cronistas, como demonstram os relatos deixados por Duarte Barbosa e Tomé Pires⁴⁷⁷ sobre os vários momentos em que descrevem aquilo que consideram ser, na concepção religiosa hindu, o equivalente à Santíssima Trindade. Aliás, de acordo com um artigo de autor desconhecido publicado na revista *O Oriente Portuguez*, às três faces da escultura de Elephanta correspondem não aspectos da mesma divindade, mas deuses diferentes: Brama, o Criador, ao centro, Xiva, o Destruidor, do seu lado esquerdo, e Vixnu, o

⁴⁷³ Cf. MARTINS, Fausto Sanches, “Culto e devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal” ..., p. 117.

⁴⁷⁴ Cf. COUTO, Diogo do, *Da Ásia de João de Barros e de Diogo do Couto, Década VII - Parte I*. Lisboa, Regia Officina Typografica, 1782, p. 257. Disponível em <http://purl.pt/7030> (04.05.2016). Garcia da Orta e João de Castro, antes de Diogo do Couto, deixaram por escrito o relato da sua visita a este templo.

⁴⁷⁵ ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 154.

⁴⁷⁶ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, pp. 154-155.

⁴⁷⁷ Cf. LUÍS, Carla Sofia Saraiva, *Encontros civilizacionais no Oriente: visões sobre a alteridade nas obras de Duarte Barbosa e de Tomé Pires...*, p. cclxxii. Disponível em <http://run.unl.pt/handle/10362/5252> (04.05.2016).

Conservador⁴⁷⁸. A maneira como estão representados permite que facilmente se encontrem paralelismos com iconografias de outras civilizações, nomeadamente a figura de um tigre na orelha esquerda de Brahma (comparável com os leões e os javalis das mitologias grega e escandinava, símbolo da capacidade destrutiva do «Ser Supremo») e a de um crocodilo, ou outro «monstro marinho», naquela do lado direito (associado à «potência produtora passiva do universo») ⁴⁷⁹. Por sua vez, Xiva, o Destruidor, é apresentado com um crânio e uma serpente à volta do seu punho (sendo este animal percebido como símbolo da vida para várias civilizações, como os Citas, os Partos ou os Escandinavos)⁴⁸⁰ e Vixnu com uma flor de lótus, que por ser uma planta vivípara está associada à capacidade fertilizante das águas, podendo este deus ser comparável a Osíris (para os Egípcios) ou Baal Hadad, (para os Fenícios)⁴⁸¹. Em suma, tendo em conta que «a força vital dos símbolos e das figuras simbólicas é inesgotável, especialmente quando é transmitida por uma civilização tradicional e particularmente conservadora como é a indiana»⁴⁸² a mesma estátua, neste caso, é susceptível de ser interpretada de diversas formas. Por esta mesma razão e, tal como o mesmo artigo vai no final concluir, todas estas características podem ser espelhadas em *avatares* de Xiva. Desta forma, à face direita corresponde Xiva-*Naṭarāja*, a Actividade Total, o Dançarino Cósmico, que com os seus movimentos destrói; à face esquerda associa-se a Tranquilidade Total, Xiva-*Mahāyogi*, o Grande logue, e no centro, como já foi referido, Xiva-*Mahādeva*⁴⁸³, que «sem insistir em nada, contém misturados em transcendental harmonia, todos os poderes das existências emparelhadas em ambos os lados»⁴⁸⁴.

As representações de entidades tricéfalas não são exclusivas da tradição hindu, uma vez que estas também podem ser encontradas na Europa, mais precisamente na mitologia grega, como são exemplos a deusa Hécate, o gigante Gerião ou o monstruoso cão do Hades, Cérbero⁴⁸⁵. Esta similaridade, que inicialmente pode parecer algo insólita, não o é, na medida em que há fortes indícios de que durante a Antiguidade Clássica os povos que habitavam o Mediterrâneo e a bacia do Ganges comunicavam entre si e tinham, inclusivamente uma raiz cultural comum, a

⁴⁷⁸ Apesar de Brama ser o criador, este é um agente de Vixnu, o Ser Supremo, habitante das águas «insondáveis e puras», tendo uma flor de lótus que nasceu no seu umbigo ter dado origem a Brama. Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, pp. 15-23.

⁴⁷⁹ Cf. [S.N], “O Symbolismo da Trimurti D’Elephanta” in *O Oriente Portuguez*, vol. II, n.º 3. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1905, p. 117.

⁴⁸⁰ Cf. [S.N], “O Symbolismo da Trimurti D’Elephanta”..., p. 119.

⁴⁸¹ Cf. [S.N], “O Symbolismo da Trimurti D’Elephanta”..., p. 120.

⁴⁸² ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte*, p. 173.

⁴⁸³ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, pp. 123, 137, 160, 171.

⁴⁸⁴ ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 155.

⁴⁸⁵ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancien testament”..., p. 11.

Indo-Suméria⁴⁸⁶. Já durante a Era Cristã, na Europa, a Santíssima Trindade Cristã chegou a ser, em certos momentos, representada de forma tricéfala, como explica Réau, que atribui a origem desta iconografia a uma iluminura de Jean Fouquet, presente no *Livro de Horas de Étienne Chevalier*⁴⁸⁷. Aqui Pai, Filho e Espírito Santo apresentaram-se a São Paulo, no caminho de Damas, partilhando o mesmo corpo, mas com três faces, similares. Segundo o autor, esta iconografia, seguindo o modelo francês, foi reproduzida em Itália, Alemanha e Europa do Leste, durante os séculos XV e XVI, tendo recebido críticas severas que a consideravam sacrílega e monstruosa, o que acabou por decretar a sua proibição, no Concílio de Trento⁴⁸⁸. No interior das igrejas goesas não foram encontradas representações com esta iconografia, no entanto, tratava-se de um tema comum, e até conveniente, na medida em que o conceito de Trindade Divina está presente na religião hindu, tal como demonstram os relatos dos primeiros portugueses na Península Hindustânica.

No hinduísmo, a palavra *Trimúrti* significa literalmente três aparências, ou aspectos⁴⁸⁹ e por essa razão tanto pode ser aplicada às várias formas de um mesmo Deus, ou à congregação de vários num ser uno, o que se assemelha mais à Santíssima Trindade reconhecida pelos cristãos. Esta semelhança é comprovada por Duarte Barbosa quando diz que «estes bramanes honram muito o conto de tres; teem que ha Deus em tres pessoas e que não é mais que um» e que «em trino fazem sua oração a Deos, e dizem que confessam ser um Deos verdadeiro, criador de todas as cousas, e que são tres em ua soo pessoa e que ha i outros deoses muitos, governados por Ele, em que eles tambem creem», referindo ainda que «o nome que lhe poem é este Berma Besnu Mayseru [...]»⁴⁹⁰. Tais afirmações são confirmadas por Tomé Pires na *Suma Oriental*, no entanto este erra ao considerar que «nom he duvida em outro tempo serem xstãos e foi-se pdemdo a fee»⁴⁹¹, uma vez que não parece ter havido qualquer degeneração religiosa. Ainda Duarte Barbosa acrescenta que os do reino de Guzarate, no noroeste da Índia, quando entravam nas igrejas portuguesas, adoravam as imagens cristãs, com especial interesse pela figura da Virgem⁴⁹². Por sua vez, os argonautas portugueses, com a forte certeza de terem encontrado em território indiano cristãos com ritos semelhantes aos seus, sendo várias vezes referenciado o

⁴⁸⁶ Cf. COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art...*, p. 3.

⁴⁸⁷ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancien testament” ..., p. 22.

⁴⁸⁸ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancien testament” ..., p. 22.

⁴⁸⁹ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 141.

⁴⁹⁰ As transcrições foram retiradas de LUÍS, Carla Sofia Saraiva, *Encontros civilizacionais no Oriente: visões sobre a alteridade nas obras de Duarte Barbosa e de Tomé Pires...*, p. cclxxii.

⁴⁹¹ LUÍS, Carla Sofia Saraiva, *Encontros civilizacionais no Oriente: visões sobre a alteridade nas obras de Duarte Barbosa e de Tomé Pires...*, p. cclxxii.

⁴⁹² Cf. BARBOSA, Duarte, *Livro em que dá relação do que viu e ouviu no Oriente*. Lisboa, Instituto de Investigação Tropical – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1956, p. 66. Disponível em <http://purl.pt/435> (04.05.2016).

episódio da chegada a Calecute (cidade da costa do Malabar, no sudoeste da Índia). Segundo o *Roteiro da Viagem de Vasco da Gama à Índia em MCCCCXCVI* Vasco da Gama e os seus companheiros, ao entrarem pela primeira vez num templo de uma divindade hindu, na já referida cidade, encontraram uma «ymagem pequena, a quall elles diziam que era Nossa Senhora»⁴⁹³, perante a qual oraram em conjunto. Ainda no mesmo texto, o redactor mostra alguma estranheza perante as figuras de “santos” que tinham quatro braços e dentes tão grandes que «saýam da boca huma polegada»⁴⁹⁴. Também a crónica de Fernão Lopes de Castanheda refere este episódio e acrescenta que estas figuras «erão feas do rosto que pareçião diabos: o ã pos algũa duvida nos nossos o creerem queera igreja de Christãos»⁴⁹⁵, demonstrando que nem todos os acompanhantes do capitão estavam convictos de estar perante uma igreja cristã.

Ao analisar a base de dados produzida ao longo deste trabalho, com as imagens recolhidas em dezanove igrejas na *taluka* de Tiswadi⁴⁹⁶, foi possível notar que a complexidade do conceito de Santíssima Trindade, não se limita ao campo teológico, uma vez que a ambiguidade interpretativa está espelhada nas suas diversas concretizações iconográficas, de acordo com doutrina cristã (tal como acontece no Ocidente). Aliás, para além do culto católico da Virgem Maria e dos Santos, intercessores entre o mundo terrestre e o divino, a Santíssima Trindade parece surgir como um exemplo de politeísmo dentro de uma religião de cariz monoteísta⁴⁹⁷. Deste modo, em consonância com o que acontece na arte religiosa europeia, é possível encontrar Pai, Filho e Espírito Santo em conjunto ou apenas o Pai, o Filho ou o Espírito Santo, sob a forma de uma Pomba.

A iconografia mais recorrente desta Trindade, tendo em conta a base de dados, é aquela em que a Pomba surge sozinha, seguindo-se a do Pai-Filho-Espírito Santo e por fim apenas Deus, ou o seu Filho, como representando a Tríade divina. Devido à iconologia particular da Pomba do Espírito Santo, que seguidamente será explorada, vão ser primeiramente analisadas as esculturas relevadas das igrejas do Espírito Santo (Naroá, Divar), Cristo (Vanxim), Nossa Senhora de Guadalupe (Batim) e Bom Jesus (Velha Goa), inclusivamente porque ocupam um lugar de destaque em três delas, ao coroarem o retábulo-mor. Em todas, o Filho está sentado à direita

⁴⁹³ VELHO, Álvaro, *Roteiro da viagem de Vasco da Gama em MCCCCXCVI...*, p. 56.

⁴⁹⁴ VELHO, Álvaro, *Roteiro da Viagem de Vasco da Gama em MCCCCXCVI...*, p. 57.

⁴⁹⁵ CASTANHEDA, Fernão Lopes de, *História do descobrimento & conquista da Índia pelos portugueses, livro I*. Coimbra, [s.n.], 1554, p. xxxviii. Disponível em <http://purl.pt/15294> (04.05.2016).

⁴⁹⁶ Espírito Santo, Cristo, Nossa Senhora de Guadalupe, Bom Jesus, São João Evangelista, Santa Inês, São Miguel, São Matias, Nossa Senhora da Graça, Nossa Senhora de Belém, São João Baptista, Nossa Senhora do Amparo, São Mateus, Santa Cruz, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora das Mercês, São Brás, Nossa Senhora da Imaculada Conceição, Nossa Senhora da Ajuda, Nossa Senhora de Belém.

⁴⁹⁷ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancien testament” ..., p. 3.

do Pai e entre eles, encimando-os, está a Pomba [conjunto 2]. Esta é apresentada de asas abertas, emanando uma aura de luz, numa posição vertical, em que o seu peito é exposto e as suas patas, apesar de iminentemente encolhidas, estão à vista.

Em todas as esculturas Pai e Filho encontram-se num ambiente celestial, alusão que é dada pelas nuvens que oram estão sob os seus pés, ou os emolduram, como pano de fundo, podendo inclusivamente ser decoradas com anjos [conjunto 2 – figs. 2, 4 e 5]. Cristo é aqui representado com um manto, e por vezes um estandarte [conjunto 2 – figs. 1 e 2], elementos associados ao momento das Ascensão.

Dois dos painéis, especificamente aquele que coroa o retábulo colateral, do lado do Evangelho da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe [conjunto 2 – fig. 1] e o que está afixado no interior da igreja de Cristo [conjunto 2 – fig. 2] destacam-se dos restantes por neles figurar também uma coroa.

Este atributo está associado à iconografia da Coroação da Virgem, em que a dupla divina ergue uma coroa, que coloca sobre a cabeça da Assumpta. A ideia de uma Santíssima Trindade associada ao Coroamento da Virgem surgiu na Idade Média, sendo que inicialmente esta ocupava um lugar secundário, mas ao longo do tempo foi ganhando um lugar de destaque, até passar a ocupar o lugar que anteriormente estava destinado ao Espírito Santo, que assim passaria para o círculo exterior às três personagens centrais⁴⁹⁸. Embora pouco provável, existe a possibilidade destes painéis serem apenas parte de um outro, maior, dedicado à Virgem.

Também a Coroa, colocada entre Pai e Filho, sugere a ideia de que ambos partilham o poder divino, sendo que o segundo é a encarnação do primeiro, na esfera terrena. Esta noção é, de certa forma, similar àquela hindu, em que Críxena, deus cuja infância apresenta várias semelhanças com a de Jesus Cristo⁴⁹⁹ e que serviu de inspiração à iconografia indo-portuguesa do Menino Jesus, Bom Pastor, é apresentado como uma nas encarnações de Vixnu, o Ser Supremo⁵⁰⁰. Não é, portanto, correcto estabelecer um paralelismo directo entre a Trindade hindu, de Brama, Vixnu e Xiva, com aquela cristã, nomeadamente porque Críxena é uma encarnação do Ser Supremo, Vixnu, na terra e, salvo algumas correntes do hinduísmo, o Criador é Brama⁵⁰¹.

⁴⁹⁸ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancien testament” ..., p. 27.

⁴⁹⁹ Cf. PISSURLENCAR, Panduranga S. S., “A Antiguidade do Crixnaísmo” in *O Oriente Portuguez*, vol. 17, nº 1-2. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1920, p. 44.

⁵⁰⁰ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, p. 16.

⁵⁰¹ Cf. ZIMMER, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas...*, pp. 15-18. Segundo a tradição hindu, Brama, o Criador e primeira encarnação do Espírito Universal, é apenas um agente do Ser Supremo, Vixnu, também denominado como “Aquele que Preserva”.

Ainda no que diz respeito à forma como Pai e Filho são representados, há outro factor assinalável, que diz respeito à (dis)semelhança das suas fisionomias. Em três das imagens [conjunto 2 – figs. 1, 2 e 5], Deus surge na forma de um ancião, de barbas brancas, ou cinzentas, com um manto sumptuoso e uma coroa, símbolo do seu poder espiritual e temporal, espelhado na figura do Papa ou Imperador Celeste, segurando um globo com um crucifixo. O Filho é, nestas imagens, representado como um homem maduro, de barba escura e com um manto que lhe deixa o tronco a descoberto, situando o tema, num momento de pós-ressurreição, em que este aparece como Cristo Triunfante. Nas duas imagens restantes as duas figuras são passíveis de serem distinguidas através da indumentária, da posição que ocupam, e dos atributos que possuem, mais precisamente a cruz, no caso do Filho, e o globo (apenas num dos casos) que o Pai segura na mão esquerda, uma vez que em termos fisionómicos se apresentam como idênticos, com a aparência que normalmente é atribuída a Jesus Cristo, com cerca de trinta anos.

Apesar da fusão iconográfica de Pai e Filho, representada através do *Pantocrator*, não ter sido continuada nas representações cristãs ocidentais após o românico, na escultura presente no espaldar do púlpito da Basílica do Bom Jesus [conjunto 9 – fig. 4] parece ter havido uma junção das duas entidades. Se por um lado este segura um globo crucificado na mão esquerda, levando a crer tratar-se de Deus, a sua fisionomia, aparentemente jovem coloca a hipótese de se tratar do Jesus.

Ambas as versões iconográficas, quer representem Deus e Cristo de forma análoga ou díspar, seguem as formas de representação europeia. No que diz respeito aos modelos utilizados, é possível apontar algumas semelhanças com obras de artistas ocidentais, nomeadamente a escultura que coroa o retábulo-mor da Basílica do Bom Jesus, em Velha Goa, com aquelas de Rubens [conjunto 3a], o que é compreensível se se tiver em conta que vários padres da Companhia de Jesus, que se encontravam em Goa, eram espanhóis ou italianos⁵⁰² e que, portanto facilmente teriam conhecimento destes modelos. Segundo José Pereira, para esta iconografia foi seguido o desenho de Andrea Pozzo, encomendado para a capela de Santo Inácio, na Igreja de Jesus, em Roma [conjunto 3b], o que é possível, apesar da falta de dados sobre o término do retábulo da Basílica do Bom Jesus suscitar algumas dúvidas sobre esta constatação⁵⁰³.

⁵⁰² Conclusão retirada depois de analisar volumes I a XVIII da obra *Documenta Indica* editada por Joseph J. WICKI, Roma, [s.n.], 1946-1988.

⁵⁰³ Cf. PEREIRA, José, *Baroque India: the neo-roman religious architecture of South Asia: a global stylistic survey*. New Delhi, Aryan Books International, p. 314. Apesar desta Santíssima Trindade ter podido ter como base um desenho de Andrea Pozzo, o facto das datas estimadas para a construção do retábulo, que variam consoante os autores, serem muito próximas àquela da conclusão da escultura presente na capela de Santo Inácio, Roma (1696-1700), faz levantar algumas dúvidas. Não obstante, tal pode

A escultura relevada presente no coroamento da Igreja do Espírito Santo, em Naroá, para o qual o modelo mais próximo encontrado foi o de uma pintura do português Garcia Fernandes, nomeadamente no globo, traje, posição das mãos de Deus-Pai e nas chagas do Filho [conjunto 4]. A este artista são devidos os painéis que, num primeiro momento, preencheram o retábulo-mor da Sé, já os restantes exemplares analisados levam a crer que tiveram como base as gravuras flamengas popularizadas através da Bíblia de Nadal. Em termos concretos, a Coroação da Virgem, tema das gravuras de Hieronymus Wierix [conjunto 5], parece ter influenciado dois dos painéis, especialmente aquele da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, sobretudo na posição corporal de Pai e Filho, ligeiramente inclinada, quase de perfil e a posição da Pomba, que os sobrevoa, apesar de não haver qualquer referência à cruz, ou estandarte, nas mãos de Cristo.

Como é passível de ser observado na pintura de Coffermans (c. 1560) pertencente à igreja de N. Sr.^a da Anunciação, em Sevilha [conjuntos 7], a Coroação de uma Virgem ausente, chamemo-la assim, não foi uma inovação introduzida pelos artesãos goeses, uma vez que a iconografia, apesar de pouco recorrente, pode ser encontrada também na Europa. Ao considerar uma possível manipulação da iconografia da Coroação da Virgem para fins de evangelização, encontrar um paralelismo directo com uma concepção hindu, é uma tarefa, no mínimo inglória, uma vez que esta religião é constituída por várias correntes, como são, a título de exemplo o Xivaísmo, o Shaktismo ou o Bramanismo, sendo que cada uma delas compreende uma forma diferente de relação com o divino e, por essa mesma razão, vai materializar, em termos iconográficos, essas diferentes visões. Aliá, o hinduísmo *per si* pode ser visto como politeísta – quando acredita em vários deuses ou deusas -, monoteísta – quando as divindades são manifestações de um único Deus - ou monista – quando Deus é compreendido como algo impessoal e absoluto⁵⁰⁴. De acordo com Cagigal e Silva, os ornatos indianos presentes no interior das igrejas de Goa, são característicos da corrente hindu que tem Vixnu como Ser Supremo, o vixnuísmo⁵⁰⁵. Se, a título de curiosidade, quisermos encontrar paralelismos entre as duas experiências religiosas (catolicismo e vixnuísmo) podemos perceber Deus-Pai como sendo Vixnu, a Pomba (Espírito Santo) como Garuda (a ave que transporta o Ser Supremo) e Cristo como Críxena (um dos avatares, ou encarnações, de Vixnu)⁵⁰⁶.

Ao observar os anexos dedicados a este ponto, é possível notar que o painel da igreja de Cristo [conjunto 6] tem a particularidade de ter a figura da Pomba em movimento

simplesmente significar que o modelo viajou antes da peça original, para qual o desenho foi criado, ter sido finalizada.

⁵⁰⁴ Cf. TIWARI, Kedar Nath, *Comparative Religion...*, p. 16.

⁵⁰⁵ Cf. SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa...*, p. 176.

⁵⁰⁶ Tal como foi referido acima, Cristo e Críxena aparentam algumas similaridades.

descendente (frequentemente associado aos episódios da Anunciação, Baptismo de Cristo e Pentecostes⁵⁰⁷), o que pode ser cotejado, ao ser considerado juntamente com a fisionomia dada ao Pai e Filho, com uma outra gravura de Hieronymus Wierix, em que são Cristo e Deus aparecem sem corpo, debaixo deles surge o Espírito Santo, como ave. Também a escultura da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe [conjunto 8], apresenta semelhanças com uma gravura do mesmo autor, com a excepção de alguns detalhes, como as posições da cruz e do globo, nomeadamente na posição corporal das duas figuras, nas vestes, na semelhança das duas faces e na representação do Espírito Santo.

No que diz respeito à datação dos cinco painéis em análise, arriscamos a sugerir que aqueles pertencentes à igreja de Cristo (Vanxim) [conjunto 2 – fig. 2], Basílica do Bom Jesus [conjunto 2 – fig. 4], igreja do Espírito Santo (Naroá, Divar) [conjunto 2 – fig. 5] e ao retábulo colateral da Nossa Senhora de Guadalupe (Batim) terão sido executados durante o séc. XVIII e aquele de que integra o retábulo-mor desta mesma igreja terá uma datação posterior, [conjunto 2 – fig. 3], tendo sido executado, possivelmente na centúria seguinte.

No que diz respeito às representações do Espírito Santo, na forma de uma Pomba, é possível concluir, quase intuitivamente, que, na maioria dos casos, a sua presença cumpre também um claro papel decorativo, como pode ser facilmente comprovado através da pequena amostra apresentada, que demonstra como algumas delas foram moldadas em estuque e integradas em paredes e tectos [conjunto 10 – figs. 2 e 6], estando, no entanto, a maioria presente no coroamento dos retábulos. Neste contexto, elas surgem inscritas nos retábulos parietais (como o de Nossa Senhora das Virtudes da Sé Catedral), colaterais [conjunto 10 – figs. 4, 5 e 7] e retábulos-mor [conjunto 10 – fig. 1], sendo ainda possível encontrá-las em sotobancos [conjunto 10 – fig. 3] e safetas [conjunto 10 – fig. 8].

Há, no entanto, um momento em que a Pomba do Espírito Santo parece ganhar uma nova significação; quando é colocada na base do dossel, a pender para o interior do púlpito. Esta antiga tradição, passível de ser encontrada nas igrejas românicas, manteve-se constante ao longo do tempo. Em termos iconológicos, este detalhe está possivelmente relacionado com o papel evangelizador que a Igreja, especialmente durante a Contra-Reforma quis ampliar, no sentido em que o Espírito Santo é também Deus, e Deus é o Verbo (Jesus é o verbo feito em carne)⁵⁰⁸. Esta terceira entidade é, portanto, e também, Palavra. Segundo a Bíblia o Espírito Santo mística tem a capacidade de dotar com o dom da palavra aqueles que ilumina – «A um é dada, pela acção do Espírito, uma palavra de sabedoria; a outro, uma palavra de ciência,

⁵⁰⁷ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancien testament” ..., p. 12.

⁵⁰⁸ Jo 1:14.

segundo o mesmo Espírito»⁵⁰⁹; «E deles não falamos com palavras que a sabedoria humana ensina, mas com as que o Espírito inspira, falando de realidades espirituais em termos espirituais»⁵¹⁰ -, o que conseqüentemente se vai reflectir nas acções de evangelização e catequização - «A minha palavra e a minha pregação, nada tinham dos argumentos persuasivos da sabedoria humana, mas eram uma demonstração do poder do Espírito»⁵¹¹; «Pedro estava ainda a falar, quando o Espírito Santo desceu sobre quantos ouviam a sua palavra»⁵¹² - dotando, ainda, o pregador de uma capacidade espiritual ainda mais elevada, na medida em que a Pomba, enviada por Deus, decide pousar sobre ele - «E eu não conhecia, mas quem me enviou a baptizar com água é que me disse: ‘Aquele sobre quem vires descer o Espírito Santo e poisar sobre ele Ele, é o que baptiza com o Espírito Santo’»⁵¹³. A este estão ainda associados sete dons espirituais, que apesar de não figurarem em nenhuma das iconografias analisadas, merecem ser referenciadas, uma vez que, em termos simbólicos, lhe são intrínsecas: a Sabedoria, o Intelecto, a Reunião, a Força, a Ciência, a Piedade e a Fé em Deus⁵¹⁴.

Apesar da amostra presente nos anexos apresentar apenas um número relativamente pequeno de igrejas em que esta opção iconográfica, cénica e estética está presente, esta é extremamente comum e a sua manutenção parece ter sido mantida ao longo do tempo, como se pode comprovar ao comparar as figuras do Espírito Santo presentes nas igrejas de São João Baptista, São Brás, na Basílica do Bom Jesus, ou daquela dedicada a Nossa Senhora da Ajuda [*conjunto 11 – figs. 2, 3, 4 e 5*] com aquelas que se encontram em Nossa Senhora da Imaculada Conceição ou Nossa Senhora das Mercês [*conjunto 11 – figs. 1 e 6*].

Importa referir que as razões que explicam o número reduzido de exemplares apresentados, tendo em conta a realidade das igrejas goesas, estão relacionadas com as seguintes limitações, sentidas aquando do levantamento fotográfico: fraca qualidade das imagens obtidas noutros locais; obras de restauro em curso no momento em que o levantamento fotográfico foi realizado; a constatação de que são várias as igrejas que já não mantêm os seus púlpitos parietais, ou que os alteraram de forma profunda, retirando vários elementos, nomeadamente o dossel. Estas mudanças nas estruturas móveis no interior dos edifícios religiosos tiveram nos dois grandes motivos, concretamente, o estado de extrema degradação em que se encontravam alguns dos púlpitos, impossibilitando qualquer intervenção; e os pedidos das próprias comunidades, que entendiam este mobiliário como perigoso, na

⁵⁰⁹ 1Cor 12:8.

⁵¹⁰ 1Cor 2:13.

⁵¹¹ 1Cor 2:4.

⁵¹² Act 10:44.

⁵¹³ Jo 1:33.

⁵¹⁴ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancien testament” ..., p. 13.

medida em que obstruía o deambulatório da igreja, para além de contribuir para a diminuição do número de lugares sentados, ao mesmo tempo que potenciava pequenos acidentes aos fiéis que optavam por assistir às cerimónias religiosas debaixo destas estruturas, resultando, nos casos mais nos casos mais graves, e segundo testemunhos locais, em hematomas e escoriações.

6. Cristo, símbolo de abnegação: os momentos da Paixão e os seus intervenientes

Ao realizar um estudo sobre iconografia religiosa é inevitável não referir os temas cristológicos que, a par dos marianos, são centrais no Novo Testamento, apesar de na recolha realizada nas igrejas de Tiswadi estes serem representados, na sua maioria, na escultura de vulto, com especial destaque para a Crucificação. Tendo por base as imagens seleccionadas para a amostra, este ponto irá ser desenvolvido a partir da seguinte divisão: a Última Ceia, a Humilhação de Jesus, a Verónica, o Calvário, a Ressurreição e a Aparição de Cristo à Virgem.

A Última Ceia, em Jerusalém, é a última refeição tida com Cristo e os Doze Apóstolos, antes da traição de Judas e que se distingue das outras refeições referidas na Bíblia, como é exemplo o episódio das Bodas de Canaã, devido à sua carga simbólica, tanto litúrgica como mística, uma vez que não se trata apenas de uma ceia de despedida, mas é também comemoração da Páscoa judaica, e, mais importante nesta análise, marca a instituição da comunhão eucarística, um dos principais sacramentos cristãos⁵¹⁵. Relativamente às diferenças interpretativas, reflectidas na forma como este tema foi abordado na arte Ocidental e Oriental, estas dizem respeito à focagem no tema litúrgico e místico da comunhão dos apóstolos, na tradição bizantina, e na tragicidade emocional associada ao momento do anúncio da traição. Não obstante esta dissemelhança, após o Concílio de Trento, a arte da Contra-Reforma vai inspirar-se na versão oriental e direccionar o sentido da glorificação do sacramento eucarístico, representando a ceia como a primeira missa⁵¹⁶, ganhando a denominação de Consagração do pão e do vinho ou Comunhão dos Apóstolos⁵¹⁷.

A questão da transmutação do corpo é, de resto, um dos maiores dogmas da Igreja católica, uma vez que ao Cristo espiritual é atribuído um corpo, o qual, é entendido como pão durante a Última Ceia, quando Jesus refere, olhando para este alimento «Hoc est corpus

⁵¹⁵ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Nouveau testament" ..., p. 406.

⁵¹⁶ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Nouveau testament" ..., p. 410.

⁵¹⁷ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Nouveau testament" ..., p. 420.

meum»⁵¹⁸. O conceito torna-se ainda mais paradoxal, quando se considera que este *corpus Christi* é consumido pelos seus Apóstolos durante a derradeira refeição, estando o Salvador, fisicamente, vivo. Por esta razão, os debates que tinham por base a oposição entre as teorias icónicas e semióticas foram extensos e variados, especialmente na Europa protestante⁵¹⁹. Estas discussões, conseqüentemente, estiveram na origem das actuais controvérsias que contrapõem imagens, linguagem e signos.

Em Goa, tendo em conta o levantamento fotográfico realizado, apenas uma das esculturas mereceu a nossa atenção, no que diz respeito à representação deste tema na escultura relevada. O tema, apesar de não ser pouco frequente é, salvo uma excepção, está presente em peças relativamente recentes, isto é, executadas durante os séculos XIX, XX e XXI.

Deste modo, a análise será realizada tendo por base o painel integrado na mesa de altar da igreja do Bom Jesus [*conjunto 1*], em que Cristo, ao centro, numa mesa rectangular, segura uma hóstia na mão esquerda e abençoa com a direita, e é ladeado pelos Doze Apóstolos, seis de cada lado. A mensagem eucarística é enfatizada pela inscrição presente na face desta mesa, em concani «hi mohji kudd»⁵²⁰, o que significa «este é o meu corpo». À excepção de algumas figuras, que são facilmente reconhecidas através da fisionomia, nomeadamente o cabelo ralo, com falhas, em São Pedro, à direita de Jesus, e o cabelo longo, emoldurando uma face juvenil, no caso do jovem evangelista, à sua esquerda, os restantes apóstolos, por serem extremamente similares entre si, não foram passíveis de ser identificados.

Certamente com um simbolismo idêntico, mas iconograficamente distintos, são as esculturas dos Apóstolos⁵²¹ na predela do retábulo-mor da igreja de São Bartolomeu [*conjunto 2*], na ilha de Chorão, em que os seguidores de Cristo estão alinhados lado a lado, seis na predela do lado direito e seis naquela do lado oposto, e são passíveis de serem distinguidos através dos seus atributos, que podem ser divididos, de acordo com a sua origem, em três grupos, fazendo referência ao seu martírio, à profissão realizada enquanto discípulos de Cristo ou ao seu contributo na historiografia, ou influência cristã. No primeiro grupo, encontram-se: St.º André, com a cruz em “X”, na qual terá sido martirizado; S. Simão, o Zelote, cujo suplício terá implicado ser serrado a meio; S. Filipe que, à semelhança de Cristo, terá sido crucificado; S. Tiago, o Menor, que terá sido violentamente agredido por um maço; e S. Judas Tadeu, com a alabarda que terá ditado o seu fim. Ao segundo grupo pertencem S. Tomé, representado com um esquadro, o que faz alusão à sua profissão de pedreiro e, aquele que veio substituir Judas Iscariote no ciclo dos

⁵¹⁸ BELTING, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos...*, p. 104.

⁵¹⁹ Cf. BELTING, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos*.

⁵²⁰ Tradução, a pedido, realizada por Teotónio R. de Souza.

⁵²¹ A origem de cada um dos atributos foi retirada dos três volumes de Louis RÉAU dedicados Iconografia dos Santos.

Apóstolos; S. Matias, que surge representado com um pequeno machado. Por fim, no terceiro grupo, podem ser integrados Simão, que se vem a tornar S. Pedro, o fundador da igreja de Roma e aquele a quem Cristo confia as chaves do Céu; São Tiago, o Maior, habitualmente associado à cidade galega de Compostela, surge com o seu habitual cajado, símbolo de peregrinação; e São João, um dos Evangelistas, é aqui representado com um cálice, símbolo da eucaristia, do qual, em vez de uma hóstia, surge um pequeno ser alado, cromado de branco. A associação de S. João Evangelista a este sacramento remete para um episódio do Ciclo dos Apóstolos já referenciado no primeiro ponto deste capítulo. Entre os dois painéis, ao centro, eleva-se um trono que tem no topo um tabernáculo.

No que diz respeito à sua execução, e considerando a estrutura retabular em que estes relevos foram inseridos, a qual é semelhante àquelas encontradas na Catedral, é possível que remontem a meados do século XVII, altura em que «a expensas da Comunidade aldeana»⁵²² foi reconstruída entre 24 de Agosto de 1642 e 25 de Maio de 1649. Apesar de ter sido o único exemplar em Goa, esta forma de representar o tema tem por base modelos europeus [*conjunto 3*], como são exemplo o painel pertencente ao *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, executada em Espanha durante o século XV; a pintura atribuída a um mestre alemão, em que estão representados Cristo e os Apóstolos, terá sido executada durante a centúria de quatrocentos e pertence hoje à coleção do Museu da Arte de Tula, na cidade homónima, na Rússia; e o painel hispano-flamengo, dos inícios do século XVI, integrada na predela do retábulo-mor quinhentista da igreja paroquial de Nuestra Señora de la Asunción, na localidade de Marañón, em Navarra. Ao contrário do que acontece no painel goês, e inclusivamente por que entre os exemplos acima referidos o tema é o dos Apóstolos e não o da última Ceia, S. Paulo surge integrado no conjunto como um dos «Doze Apóstolos» apesar de não ter conhecido pessoalmente Jesus, sendo esta integração devida à sua aclamação por parte dos Pais da Igreja, que lhe atribuíram o nome de «boca de Cristo» e «arauto da fé», sendo hoje considerado, logo a seguir a Jesus, a grande figura da história do cristianismo⁵²³.

Ainda do que respeita às dissemelhanças entre os painéis europeus e aquele realizado em Goa, merece nota, a possibilidade de um discípulo poder ter associado a si mais do que um atributo, havendo, portanto, variações iconográficas, que não implicam, obrigatoriamente, uma outra identificação. O atributo que surtiu maior curiosidade diz respeito à presença do dragão a sair do cálice de S. João Baptista, o qual, nesta escultura, aparentemente, é representado como

⁵²² CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *Anuário da Arquidiocese de Goa e Damão para 1955...*, p. 112.

⁵²³ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie des Saints: P-Z" ..., p. 1035.

uma ave branca, apesar de poder, na realidade tratar-se de um ser fantástico, o qual não é possível distinguir com clareza, por ter recebido várias camadas de tinta.

Ainda no que respeita ao território de Tiswadi, são inúmeros os casos em que os Apóstolos estão representados, tendo, inclusivamente, alguns deles sido esporadicamente referidos, ao longo deste estudo, apesar de, na maioria das vezes, à excepção de S. Pedro e S. Paulo, considerados os Príncipes dos Apóstolos, e de S. João e S. Matias, que surgem associados aos outros dois Evangelistas, estes são representados de forma isolada e, largamente, como figuras de vulto.

Não obstante, merecem referência os relevos representando os Apóstolos presentes na predela do retábulo-mor da Catedral [*conjunto 4*] e no retábulo monumental integrado na igreja de N. Sr.^a do Rosário [*conjunto 5*], em Velha Goa. Nesta monumental estrutura, datada do final do século XVI ou início do século XVII⁵²⁴, em escultura embutida, estão representadas dezasseis figuras relevantes no Novo Testamento, nomeadamente, os Doze Apóstolos; o último profeta, segundo a religião cristã, S. João Baptista; os dois evangelistas que não foram apóstolos de Jesus, S. Marcos e S. Lucas; e aquele que é considerado um dos principais responsáveis pela divulgação da fé cristã através das suas epístolas, S. Paulo.

Apesar de todas estas figuras terem sido atentadamente observadas, nem sempre foi possível identificar cada uma delas, sendo que grande parte já perdeu os seus atributos, ou estes encontram-se danificados, sendo, no entanto possível discernir alguns que se apresentam de forma mais particular, nomeadamente S. Tiago, o Maior, que se destaca pelo chapéu (primeira figura do primeiro nível); S. Pedro, por ainda ter consigo as chaves, (terceira figura do primeiro nível); S. João Baptista, coberto com pele de animal, (segunda figura do segundo nível); e aqueles que, por ocuparem o topo do retábulo serão, em princípio, os quatro Evangelistas. Para além do notório estado de degradação desta estrutura arquitectónica, que resultou, entre outras situações, na destruição, total ou parcial, dos atributos sustidos pelos Apóstolos, é também evidente que esta não está coroada, havendo uma forte probabilidade de não ter sido pensada para aquele espaço e de ser, proveniente de outra igreja e que, aquando da mudança, o seu coroamento tenha sido retirado de forma a caber na capela.

Relativamente à Paixão de Cristo, um dos exemplares mais completos no que diz respeito à narrativa, apesar de a sua organização levantar algumas dúvidas, trata-se de um conjunto de cinco painéis, inserido na peanha que suporta uma estátua de Cristo como *Ecce Homo*, na igreja de São Bartolomeu [*conjunto 6*], na ilha de Chorão, a qual datará, possivelmente do século XVIII. Na base, hexagonal, apenas cinco das faces estão visíveis, uma vez que a sexta

⁵²⁴ Cf. DIAS, Pedro, *A Talha Indo-Portuguesa...*, p. 32.

foi encostada a uma parede, o que impossibilita a sua observação. No respeitante aos temas retratados, estes podem ser entendidos como o Cristo Escarnecido, nos dois painéis do lado esquerdo, a Virgem Dolorosa, ao centro, o Beijo de Judas e a Verónica naqueles do lado direito, correspondentemente.

O tema do Cristo Escarnecido, presente nos dois primeiros painéis [*conjunto 6 – figs. 2 e 3*], em que este surge a ser esbofeteado e vendado, respectivamente, representa, de acordo com o Evangelho segundo S. Marcos, o episódio em que Jesus é levado à presença de Caifás e de outros sumo-sacerdotes e, após ser interrogado, acaba por se assumir como Filho de Deus, fazendo com que os ouvidores considerem essa frase como blasfema e ordenem que Cristo seja agredido, o que acontece depois de lhe ter sido colocada a venda⁵²⁵. Nos painéis goeses, a ordem desta descrição surge invertida, com o preso a ser esbofeteado e só depois vendado, não tendo sido encontrado durante este estudo uma razão para esta troca. Inclusivamente porque de acordo com os modelos europeus analisados [*conjunto 7*], nomeadamente aqueles presentes nos anexos, da autoria de Wierix e Frei Agnelo, estes dois momentos terão sido aglutinados numa imagem, em que Cristo surge a ser agredido com uma venda a cobrir-lhe os olhos.

A imagem central é aquela que suscita maiores dúvidas [*conjunto 8 – fig. 1*], uma vez seria expectável que se tratasse da Virgem, inclusivamente devido ao seu manto azul, aqui colocado sobre o véu, e à presença da auréola, mas a palma, na mão direita, e o báculo, na esquerda, fazem duvidar da sua identidade. As suas mãos estão em posição orante e colocadas sobre o peito, o rosto ligeiramente inclinado para baixo e os seus olhos estão fechados, tal como é comum observar na iconografia das Sete Dores de Maria.

Este culto teve na sua origem numa visão do profeta Simão, em que, no momento da Apresentação de Jesus no Templo, um gládio de dor teria trespassado a alma de Maria. De um, o tipo iconográfico, evoluiu para sete gládios [*conjunto 9*], de forma a poder funcionar como oposição às Sete Alegrias da Virgem, isto é, de modo a contemplar as Sete Dores da Virgem⁵²⁶. Apesar de já existir registo da devoção às Sete Alegrias de Maria durante o século XIII, o culto das Sete Dores de Maria é mais tardio, uma vez que apenas em 1423 foi contemplado como festa mariana⁵²⁷. Durante o século XIV, e por analogia às Cinco Chagas de Cristo, passam a ser veneradas as Cinco Dores da Virgem, que passam a ser representadas como Sete a partir do século XVII, em concordância com os passos de Cristo, ao longo da Paixão⁵²⁸.

⁵²⁵ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 447.

⁵²⁶ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 108.

⁵²⁷ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 108.

⁵²⁸ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 108.

Em termos iconográficos, a fórmula das Sete Dores de Maria terá surgido na Flandres durante os finais do século XV e rapidamente se espalhou pela França e Alemanha, sofrendo transformações ao longo do tempo, nomeadamente ao nível dos gládios, que acabam por desaparecer do seu peito para dar lugar a sete medalhões⁵²⁹ cujo interior é preenchido com imagens dos momentos mais dolorosos da Paixão de Cristo. Esta forma de representação é similar àquela que terá servido de modelo ao painel dedicado às Sete Virtudes da Virgem, presente do retábulo de Nossa Senhora das Três Necessidades, na Catedral de Goa, anteriormente analisado no ponto quatro deste capítulo [*conjunto 10 – fig. 1*]. Aqui, a palma e o báculo poderão tratar-se apenas de confusões iconográficas, uma vez que não é habitual estes serem associados à Virgem. O báculo, símbolo de autoridade religiosa é utilizado como atributo dos mais altos dignitários eclesiásticos, assim como de St.^a Mónica ou St.^a Gertrudes e o a palma é atribuído aos mártires.

O quarto painel apresenta Jesus a ser beijado por Judas, remetendo para o momento da Detenção de Cristo e a Traição de Judas [*conjunto 11*]. Este episódio, apesar de ser um dos mais icónicos da tradição cristã é, segundo alguns exegetas, um mito, nomeadamente porque Judas, devido ao seu carácter cúvido, dificilmente teria seguido Jesus, que proclamava exactamente o oposto, ou por que Cristo, enquanto filho de Deus, dotado de presciência divina, não consentiria ter entre os seus discípulos um traidor⁵³⁰. É, portanto, provável, que a personagem de Judas funcione como a personificação do judaísmo, naquilo que a tradição cristã pode entender como pérfido e desconfiado⁵³¹. Não obstante as discussões sobre a sua existência histórica, ou o seu simbolismo metafórico, a traição deste Apóstolo remete para outras figurações, nomeadamente para histórias do Antigo Testamento, que têm como mote o engano e deslealdade, tal como José vendido pelos seus irmãos e Sansão vendido por Dalila⁵³². O beijo de Judas, no contexto da Detenção de Cristo é na realidade um sinal, combinado entre este e os guardas, de forma a que não o confundissem com Tiago, o Menor, uma vez que havia similaridades fisionómicas entre o apóstolo e Jesus⁵³³.

Mormente na arte italiana, Judas é representado a beijar Jesus na boca, apesar de ser pouco provável, a ser verdade, uma vez que a tradição judia compreende, nestes casos, que o beijo é dado na mão⁵³⁴. Na arte medieval, e em conformidade com aquilo que acontece em relação a outros temas, Judas é representado como tendo um tamanho inferior

⁵²⁹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 109.

⁵³⁰ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 432.

⁵³¹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 432.

⁵³² Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 433.

⁵³³ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 433.

⁵³⁴ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 434.

comparativamente a Jesus, o que está relacionado com a sua importância hierárquica⁵³⁵ e sobretudo a sua posição moral. No caso do painel goês, Judas é representado de perfil a beijar a face de Jesus, que é, em termos de dimensões, pouco maior do que a sua. No que diz respeito ao modelo utilizado para a realização desta escultura, não foi encontrada, até ao momento final deste estudo, nenhuma gravura, ou pintura, em que se notasse uma relação óbvia. No entanto, importa notar que existem algumas semelhanças com este tipo iconográfico e aquele presente no fresco da autoria de Cenni di Petro, ou Cimabue [conjunto 11 – fig. 1], que viveu durante o final do século XIII e início do século XIV. Apesar de ser pouco crível que este tenha sido o modelo original para a elaboração deste painel, haverá sempre a possibilidade de se tratar de um outro, pertencente à mesma tradição iconográfica daquele do pintor florentino.

O último dos painéis diz respeito ao véu de Santa Verónica [conjunto 8 – fig. 3], um sudário em que ficou marcado o rosto de Cristo e cuja criação, se assim a podemos designar, ficou a dever-se a uma peça do Teatro dos Mistérios, em que uma santa criada à medida para esse papel na dada performance, a qual recebeu o nome de Verónica, limpou o suor da face de Cristo enquanto este estava ainda na cruz, ficando o seu rosto impresso no seu véu de linho⁵³⁶. Na realidade, o nome Verónica é, provavelmente, uma deformação da versão grega do nome *Berenikē*⁵³⁷, uma das mulheres que, segundo S. Mateus teria sido curada por Jesus⁵³⁸, étimo que, ao passar para o latim, foi aglutinado de forma a significar «verdadeira imagem», isto é, a partir da união das palavras verdade (*vera*), em latim, e *eikon* (imagem), em grego.

A busca pela imagem exacta e verdadeira do Salvador é remota e pode ser considerada como uma ruptura com a raiz judaica do cristianismo, uma vez que aquela religião recusava as representações imagéticas, condicionando, assim, essa procura. Para além desta problemática existiam outras, mais profundas, uma vez que se Cristo era a imagem de Deus, este deveria ser representado como «verdadeiro e imutável», como ser divino, ou se, por outro lado, deveria apresentar-se no seu invólucro terreno, «na forma de um servo»⁵³⁹. Aliás, as dúvidas sobre a forma de representação do seu rosto potencializaram tantas hipóteses e formulações que acabaram por isolar a face de Cristo ao ponto de a dissociar do resto, fazendo com que o seu fâcias preponderasse, perante uma quase anulação do corpo⁵⁴⁰.

É durante a Antiguidade Tardia que começam a ser divulgadas as «verdadeiras imagens», ou imagens autênticas, de Jesus, que visavam, precisamente reproduzir o seu

⁵³⁵ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 434.

⁵³⁶ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 465.

⁵³⁷ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 465, nota 30.

⁵³⁸ Mt 9:20-22.

⁵³⁹ BELTING, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos...*, p. 62.

⁵⁴⁰ Cf. BELTING, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos...*, p. 54.

aspecto, durante o momento em que experienciou a vida terrena⁵⁴¹. A partir do século IV os véus, enquanto meios de contacto, passam a ser considerados relíquias, «capazes de transferir para outros lugares a força miraculosa dos túmulos ou ossos dos santos»⁵⁴². Posteriormente, ao longo da Alta Idade Média, mais precisamente a partir do século VI, começam a surgir as lendas relacionadas com a ideia de que essas imagens autênticas podiam ser deixadas pelos corpos verdadeiros, quando «nus ou ensanguentados», havendo o culto do véu com o qual Jesus estivera em contacto, sem procurar ver nele o seu rosto⁵⁴³. Estas eram consideradas imagens «não feitas por mão do homem» e, conseqüentemente, mais verdadeiras e merecedoras de um culto particular⁵⁴⁴.

Gradualmente, a vontade de encontrar nesses tecidos o rosto do Salvador ganhou preponderância e, de forma paradoxal, uniu os conceitos de prova (o tecido) e de imagem (a face) e foi materializada através de ícones, como é exemplo aquele da «Sainte Face» existente na catedral de Laon, onde inclusivamente são apresentadas as franjas do véu. Aqui, apesar de a imagem original, se assim a podemos denominar, não ser totalmente respeitada, uma vez que Cristo surge com os olhos abertos, há mesmo assim, uma procura de autenticidade, nomeadamente na escolha da cor usada para a pele, que aparenta estar queimada pelo sol, assim como a forma como foram pintadas as franjas, no limite inferior do ícone, de molde a sugerir aquelas que estariam presentes no véu⁵⁴⁵. É, portanto, a partir do final da Idade Média e, como foi acima referido, largamente devido à influência do Teatro dos Mistérios, que surgem as primeiras representações artísticas deste sudário⁵⁴⁶.

No painel goês, o rosto de Cristo é representado como impresso num largo véu, com o rebordo delimitado por um friso dourado e cujos lados se mostram dobrados, indicando que este estaria a ser elevado, de forma a exhibir a imagem apresentada no seu centro. Apresenta uma barba desalinhada, traz sobre a cabeça uma coroa de espinhos e os seus olhos estão semicerrados, prenunciando a sua morte em breve. No que diz respeito à arte europeia que explora esta temática, de uma forma geral é possível considerar que não existe uma ampla variação iconográfica, o que de certo modo não permite limitar as possíveis influências recebidas para a execução desta escultura [*conjunto 12 – fig. 1*].

No cômputo global, e à excepção de determinados detalhes fisionómicos, como o formato de olhos e orelhas, não parece ter havido grande miscigenação iconográfica neste

⁵⁴¹ Cf. BELTING, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos...*, p. 54.

⁵⁴² BELTING, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos...*, p. 68.

⁵⁴³ Cf. BELTING, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos...*, p. 59.

⁵⁴⁴ Cf. BELTING, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos...*, pp. 67-68.

⁵⁴⁵ Cf. BELTING, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos...*, pp.60-61.

⁵⁴⁶ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 465.

conjunto, devendo-se este facto, possivelmente, à inexistência mais ou menos óbvia, de algo que se possa comparar aos Passos da Paixão na tradição hindu ou budista; apesar das semelhanças entre a infância de Jesus e aquela de Críxena. Para além da mistura iconográfica nos atributos da Virgem, existem outros factores ambíguos que dificultam a análise do conjunto, nomeadamente a impossibilidade de saber o que está representado no sexto painel e a forma como estes estão organizados no pedestal, isto é, sem respeitarem a cronologia apresentada.

De acordo com o Novo Testamento, o primeiro painel deveria ser aquele do Beijo de Judas, seguindo-se o Cristo Vendado, depois o Cristo Escarnecido, seguidamente a Verónica e, por fim, a Virgem Dolorosa, que aqui teria um sentido similar ao da *Pietà*. Apesar de não haver uma razão clara para esta desorganização narrativa é possível equacionar algumas hipóteses, nomeadamente a possibilidade de estes terem sido reordenados aquando do último restauro, serem originários de outra estrutura (e ao serem recolocados na peanha não respeitaram a organização inicial), ou terem sido mal ensamblados, desde o início, sendo. Importa ainda referir que todas estas iconografias - à excepção daquela da Verónica, que volta a aparecer no coroamento do retábulo colateral do lado da Epístola da igreja de São Matias [conjunto 12 – fig. 2], na ilha de Divar - são raras, não tendo sido encontradas em nenhum outro local.

O tema do Calvário foi, provavelmente, uma das primeiras temáticas a serem divulgadas no território [conjunto 13]. Este é utilizado, de forma frequente, no coroamento dos retábulos-mor das igrejas mais antigas, em Velha Goa, mais especificamente naquelas de St.ª Catarina, na Sé de Goa; St.ª Maria, no Mosteiro de St.ª Mónica; N. Sr.ª do Rosário, no lugar do Monte Santo, em Velha Goa; e de S. Francisco de Assis. Esta opção iconográfica é frequente noutras igrejas, inclusivamente naquelas que foram construídas posteriormente, não apenas na escultura relevada, mas também na pintura e imaginária.

Relativamente à escultura relevada, mais propriamente no diz respeito à iconografia, como acontece nas representações europeias do mesmo tema anteriores ao final do século XVII, a Virgem e S. João Baptista, mãe e apóstolo dilecto de Cristo, correspondentemente, são colocados de cada lado da cruz, ficando, tradicionalmente, a Virgem à esquerda e S. João à direita da cruz. Esta fórmula está presente em todos os coroamentos das igrejas acima referidas, à excepção daquela de S. Francisco de Assis.

Neste caso, que Cristo é representado sem as duas figuras habituais, as quais foram substituídas pelo fundador da ordem, que surge do seu lado direito sobre três degraus, que evidenciam o seu tamanho inferior, a abraçar o Salvador. Este tipo iconográfico, em que o santo assume a forma de um asceta, com um capuz de capuchinho, surgiu após o Concílio de Trento e pouco se assemelha à forma – alegre, se assim a podemos considerar -, como era representado na pintura italiana das centúrias de Quinhentos e Quatrocentos, tendo sido El Greco o precursor

desta fórmula imagética, mais escura, taciturna e solene⁵⁴⁷. É possível que o artista tenha sido inspirado pelos ícones orientais, com os quais teve o primeiro contacto, em termos iconográficos, uma vez que nasceu na ilha de Creta, ou pode, simplesmente, ter ido beber à realidade espanhola, mais precisamente ao convento franciscano de San Juan de los Reyes, na mística cidade de Toledo, próximo do qual habitou, tendo produzido naquela urbe alguns dos seus mais notáveis trabalhos⁵⁴⁸. O exemplar goês terá recebido, provavelmente, influência de uma pintura executada pelo espanhol Bartolomé Esteban Murillo, de 1668-1669 [conjunto 14]. Não obstante, pode ter sido baseado num outro modelo, anterior, que não terá sido encontrado durante pesquisa realizada para este estudo.

Na igreja dedicada a Nossa Senhora, no Mosteiro de Santa Mónica, é possível discernir, aos pés de Cristo, no lado onde se encontra o Apóstolo e Evangelista, Maria Madalena que, ajoelhada, agarrando os pés de Cristo, chora a sua morte⁵⁴⁹. Foram vários os artistas europeus que trataram este tema, o que, de certo modo, dificulta a indicação de um modelo uno. Merece, no entanto, destaque, uma pintura de van Dyck encomendada para a figurar na igreja jesuíta de Bergues, em França [conjunto 15], que tem como deploradores Maria Madalena, Virgem e S. João Baptista. Uma vez que a referência aos trabalhos dos irmãos Wierix tem sido constante ao longo deste estudo, importa referir que existe uma gravura da autoria de Hieronymus Wierix, em que as três personagens, a par de alguns guardas, são também representadas junto à cruz; no entanto, os seus gestos e posições estão mais distantes do desenho do painel goês, quando comparados com a pintura de van Dyck.

Ainda no que diz respeito à presença da mãe de Jesus e do seu fiel seguidor, um dos exemplares encontrados que se destaque, mormente devido às suas dimensões e capacidade técnica, é o painel presente na igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar [conjunto 16]. Este painel, que originalmente integrou o retábulo-mor do Palácio da Inquisição e posteriormente ocupou a capela do Arsenal, foi transportado para o local onde se encontra agora aquando da extinção daquele edifício⁵⁵⁰. A escultura, tal como grande parte dos exemplares recolhidos ao longo do estudo, terá tido como modelo uma gravura de Hieronymus Wierix, notada pelas semelhanças que dizem respeito à posição das mãos de S. João Evangelista, há presença do livro na mão, ou braço deste e à forma do manto da Virgem. No entanto, a gestualidade de Maria é diferente daquela da gravura flamenga, assim como alguns elementos,

⁵⁴⁷ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie des Saints: A-F" in *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III, tomo 1. Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 529.

⁵⁴⁸ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie des Saints: A-F" ..., p. 529.

⁵⁴⁹ Cf. RÉAU, Louis, "Iconographie de la Bible: Nouveau testament" ..., p. 465.

⁵⁵⁰ Cf. TELLES, Ricardo Michael, "Inventário dos objectos dos conventos e igrejas, palácios e fortalezas de Goa" ..., p. 388.

como a caveira no fundo da cruz, não foram incluídos na versão indiana do tema. Tendo em conta as várias “residências” deste painel, é possível que tenha sido executado ainda durante o século XVII, sendo a estrutura que o emoldura de uma data posterior.

Ainda no que diz respeito à iconografia relacionada com o momento do *Calvário*, merece destaque a presença de Nossa Senhora da Piedade, ou *Pietà*, na maioria das igrejas, mormente na imaginária, havendo um vasto número de esculturas desta sub-categoria que se destacam devido à sua excepcional aleotria, particularmente na expressão facial da Virgem. A iconografia desta *Mater Dolorosa* foi amplamente explorada durante a Idade Média e a Época Moderna e é representada com o seu filho, morto, sobre os seus joelhos, remetendo para o episódio em que Cristo é retirado da cruz, para ser sepultado⁵⁵¹. Nesta forma iconográfica, a(s) restante(s) figura(s) presentes na Lamentação de Cristo na cruz são retiradas, restando apenas numa mãe, que tem sobre os seus joelhos o corpo do filho, relembrando a iconografia de Nossa Senhora Entronizada, tendo a seu colo o Menino Jesus⁵⁵². Em termos de escultura relevada, tendo por base o levantamento fotográfico realizado, apenas foi identificado um exemplar, embutido no espaldar do púlpito da igreja dedicada a Nossa Senhora da Piedade [conjunto 10 – fig. 3], no lugar homónimo, da ilha de Divar, tendo este sido executado, possivelmente aquando da construção do edifício, ou seja, no início do século XVIII⁵⁵³.

O momento da Ressurreição de Cristo foi também desenvolvido neste território, com a curiosa particularidade de terem sido encontrados três exemplares que retratam o momento da dormitação dos guardas. Este dogma essencial da religião cristã que, de uma forma actual e mais realista poderia ser entendida como uma auto-sugestão colectiva ou como uma morte aparente tem, na sua essência, uma concepção antiga, nomeadamente aquelas advindas da religião egípcia, com o culto de Osíris, da Suméria, com a adoração de Adónis e também da tradição europeia, coincidindo a Páscoa cristã com o equinócio da Primavera⁵⁵⁴.

É somente a partir do século XI que a Ressurreição começa a ser entendida não apenas como uma metáfora, como sobretudo num facto, tendo esta concepção surgido, possivelmente, a partir de uma miniatura do Evangelário da Catedral de Bamberg, na Alemanha, em que Cristo é representado a sair do seu túmulo⁵⁵⁵. Posteriormente, a partir do século XIV, verificou-se uma contaminação deste tema com aquele da Ascensão, passando o Salvador a ser representado a

⁵⁵¹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 102.

⁵⁵² Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 103.

⁵⁵³ Cf. CATÃO, Francisco Xavier Gomes, *Anuário da Arquidiocese de Goa e Damão para 1955...*, p. 110. Segundo o autor, a actual igreja começou a ser construída em 1700 e foi terminada em 1724.

⁵⁵⁴ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 538-539.

⁵⁵⁵ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 538.

pairar sobre o seu sepulcro⁵⁵⁶. Apesar de não haver concordância entre os teólogos medievais sobre se Jesus se elevava despido ou coberto com algum tipo de tecido, as representações são unânimes ao apresentá-lo com um estandarte cruciforme, que simboliza a sua vitória sobre a morte⁵⁵⁷. Após o Concílio de Trento, as críticas tornam-se mais severas por parte dos teólogos, nomeadamente nas representações em que um dos pés de Cristo se encontra ainda dentro do túmulo e naqueles em que o Salvador plana, por ser facilmente confundido com o momento da Ascensão, sendo ainda o juízo desfavorável à representação dos soldados romanos adormecidos, uma vez que poderia ser considerado como injurioso, uma vez que estes militares transpareceriam uma imagem de indisciplina e incapacidade⁵⁵⁸. Foi, portanto, estabelecido que, pelo menos um deles, deveria apresentar-se desperto⁵⁵⁹.

No que diz respeito aos painéis goeses que exploram este tema iconográfico [*conjunto 17a*], trata-se de dois exemplares, mais concretamente, aquele encontrado no chão, isolado, num corredor na igreja de São Lourenço, em Agassaim, e um outro, a coroar o retábulo colateral do lado do Evangelho na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, em Batim. Em ambos, e apesar de apenas um dos soldados ser representado a dormir, as novas “regras” pós-tridentinas parecem não ter sido amplamente aplicadas, uma vez que Cristo surge a pairar, num tipo iconográfico muito similar àquele do Cristo Glorioso, que tem exemplo no coroamento do retábulo dedicado a Nossa Senhora da Esperança, na Sé de Goa [*conjunto 17b – fig. 4*]. Esta caracterização é evidente, uma vez que Cristo surge a levitar sobre uma nuvem, num dos painéis, enquanto no outro é representado a planar, de pé, sobre o seu caixão. A emoldurarem-no surgem os anjos, que podem ser entendidos como aqueles que retiram a pedra que permite a Cristo sair do túmulo⁵⁶⁰.

Por fim, o último dos temas, representado sobre a forma de escultura relevada, é a Aparição de Cristo à Virgem [*conjunto 18*]. Não existe relato deste episódio nem na Bíblia, nem nos Evangelhos Apócrifos, tendo a iconografia sido baseada na Legenda Áurea. Aliás, os Evangelhos canónicos divergem no número e entidades daqueles visitados por Cristo, isto é: segundo S. Lucas, o Ressuscitado terá surpreendido os Discípulos de Emaús; de acordo com S. João, aquele ter-se-á mostrado a S. Tomé; e S. Marcos, refere que Cristo terá visitado primeiramente Maria Madalena e só depois os seus Discípulos⁵⁶¹. Este aparente esquecimento de Cristo de visitar a sua mãe, foi considerado por vários teólogos medievais como incómodo e,

⁵⁵⁶ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 544.

⁵⁵⁷ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., pp. 547-548.

⁵⁵⁸ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 548.

⁵⁵⁹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 548.

⁵⁶⁰ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., p. 544.

⁵⁶¹ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament”..., pp. 551-556.

por essa mesma razão, a Virgem foi incluída no grupo de figuras visitadas pelo Salvador, após a sua Ressurreição⁵⁶². O tema foi inclusivamente desenvolvido durante o final da Idade Média pelo teatro dos Mistérios, com a adição do Arcanjo Gabriel que, similarmente àquilo que aconteceu aquando do seu nascimento, anunciou à Virgem a ressurreição de Cristo⁵⁶³. No que diz respeito à sua origem, e para além da sua re-interpretação medieval, esta temática remonta a uma passagem referida por Romanos de Mélode, em que este afirma que o Salvador, terá consolado a Virgem, a partir da cruz, dizendo-lhe: «Tem confiança, Mãe, pois serás a primeira a ver-me assim que sair do túmulo»⁵⁶⁴. Durante a Contra-Reforma, a tradição tornou-se uma questão de fé, ao ser proposta por Inácio de Loyola como uma meditação a considerar, nos seus Exercícios Espirituais⁵⁶⁵.

Iconograficamente, e apesar de ser um episódio que não está presente na Bíblia, tal não implica que se trata de um tema pouco recorrente, uma vez que surge com relativa frequência na arte Ocidental, como são exemplos as esculturas relevadas presentes no claustro do coro da abadia de Notre Dame, em Paris, cujo lado sul exhibe as várias aparições do Cristo Ressuscitado, com os diferentes intervenientes, e as pinturas de Frei Carlos para o Convento do Espinheiro (actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga) e Garcia Fernandes (pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro). Há também neste tema um certo paralelismo com o momento da Anunciação, mesmo sem a presença do Arcanjo, uma vez que Maria é representada, nomeadamente na pintura flamenga, num ambiente doméstico, a orar, mormente ajoelhada, e o seu olhar é de alegria.

No painel goês presente na igreja do Santo Cristo, na ilha de Vanxim, o Ressuscitado paira com o seu estandarte cruciforme, de frente para a Virgem e emoldurado por uma orla de nuvens pontuadas por cabeças de anjos. A Virgem, de pé, encontra-se no lugar que será a sua própria casa, e com um misto de surpresa e contentamento coloca a mão esquerda sobre o coração. Apesar de não ter sido encontrado um paralelo inequívoco para a execução desta escultura, é possível que esta tenha sido baseada num modelo flamengo, uma vez que na pesquisa realizada para este estudo foram os pintores oriundos daquela região que mais se destacaram no desenvolvimento desta temática. Aliás, tanto neste último tema como naquele da Ressurreição de Cristo, existem algumas semelhanças com uma das gravuras de Hieronymus Wierix, com particularidade para o tipo iconográfico em que os guardas romanos são

⁵⁶² Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament” ..., p. 554.

⁵⁶³ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament” ..., p. 555.

⁵⁶⁴ Tradução livre a partir do francês, cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament” ..., p. 554.

⁵⁶⁵ Cf. RÉAU, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament” ..., p. 554.

representados a guardar o túmulo [conjunto 17b]. No entanto, a representação de um Cristo que paira no ar, rodeado de anjos é estranho aos modelos flamengos analisados.

Em suma, os temas cristológicos, apesar de recorrentes na arte embutida nas igrejas de Tiswadi, são maioritariamente esculpidos como figuras de vulto, o que os exclui deste estudo. Não obstante, no que diz respeito aos casos analisados, os intervenientes no *Processo e Paixão de Cristo*, isto é, os seus Discípulos e Apóstolos, mereceriam um estudo individualizado e aprofundado. Tratam-se de motivos e temas iconográficos recorrentes, cuja forma estilística e artística de determinados exemplares suplanta aquela que tem como foco Cristo. No entanto, devido às limitações impostas à redacção deste estudo, mais concretamente à sua extensão, tal temática não pode ser abarcada.

Sinteticamente, os exemplares que reflectem a vida de Cristo durante a Paixão não encontram, de forma simples, um paralelismo com a mitologia hindu, inclusivamente na «ressurreição», que não pode ser entendida como um «ciclo de renascimento». Este tema visou, portanto, catequizar os recém-convertidos, incutindo-lhes a mensagem basilar da religião católica: o exemplo de Cristo enquanto o Homem que expiou os pecados do mundo, sofrendo por toda a Humanidade.

CONCLUSÃO

Chegado o término deste percurso, depois de cerca de uma centena de páginas redigidas, a conclusão esperada pode ser traduzida através da inversão de uma máxima popular: «para cada solução, um problema». De facto, mesmo para determinados casos de estudo, analisados com maior profundidade, as várias hipóteses que, à partida, aparentavam ser plausíveis e até indicadas, acabaram por se revelar verdadeiros novos equacionais. Tal não significa que os exemplares estudados sejam particularmente complexos, mas antes que as confluências culturais que os originaram obrigam a uma observação, que tenha em conta e, que alterne diferentes ângulos, ou perspectivas, de análise sobre o mesmo objecto.

A divisão dos sub-capítulos por temas, apesar do seu título conduzir para uma antecipada inferência das razões que unem os exemplares analisados, acaba por separar-los de outros, com os quais mantêm, também, relações. Exemplo disso é o caso das Sete Virtudes de Nossa Senhora, que apesar de ser desenvolvido no capítulo dedicado ao culto Mariano, está também associado às Sete Dores da Virgem, inseridas no ciclo cristológico da Apresentação de Jesus no Templo, as quais remetem ainda para O Rosário Doloroso. Este último, é representado com a figura da Virgem da Piedade (*Pietá*) ao centro que, apesar de se tratar de um tema mariano, foi integrado no capítulo dedicado a Cristo.

Esta compartimentação, se por um lado possibilita a sua organização, de forma a ser facilmente compreendida, por outro, acaba por condicionar a sua maleabilidade, ora simbólica, ora temática. A título de exemplo, no caso que foi acima referido houve uma predilecção pelo “modo” como o tema é representado (ou o tipo iconográfico), em que as Sete Dores da Virgem, o Rosário Doloroso e a *Pietá*, são tidos como tipos iconográficos associados ao ciclo da Paixão de Cristo. Outro dos casos em que este agrupamento temático, se assim o podemos considerar, está presente é no sub-capítulo dedicado àquilo que poderá ser entendido como a reminiscência de uma raiz matriarcal no seio da igreja católica, o culto mariano. A Virgem e St.^a Ana, funcionando esta última quase como um reflexo da primeira, acabam por ser absorvidas na mesma componente temática ao servirem de modelos morais a partir de uma iconografia própria, aquela das Santas Mães, imperando, portanto, no quinto ponto deste estudo uma categorização temática, mais do que simbólica.

Nas análises em que a prioridade é inversa, em que o “conteúdo” (leia-se aquilo que, de forma abrangente, diz respeito à significação, sentido e simbolismo de determinada imagem) se sobrepõem ao “modo”, encontram-se unidos temas que, à partida teriam pouca relação. Exemplo disso é a integração dos temas Evangelistas e Doutores da Igreja no mesmo capítulo

dedicado aos *nāgas* e *nāgīnis*, uma vez que, ao partilharem o mesmo espaço físico, o púlpito (o que acontece na maioria das vezes), acabam por integrar a mesma narrativa. Outro caso é, a título de exemplo, a presença de St.^a Catarina e S. Sebastião no mesmo sub-capítulo, justificado pela existência de uma algóz, ou inimigo, em comum.

Por último surgem os sub-capítulos “comparativos”, os menos extensos entre os vários desenvolvidos neste estudo, que tratam concepções filosófico-teológicas partilhadas tanto pela tradição cristã como pela hindu, mais concretamente aquelas que se debruçam sobre as comparações entre os conceitos de “*Trimúrti* – Trindade” e de “Purgatório – *Naraka*”, tendo por base os exemplares de escultura relevada encontrados nas igrejas de Tiswadi.

Os textos que relatam o primeiro contacto entre as duas culturas evidenciam uma busca recorrente, quase constante, por elementos ou conceitos comuns. Estes tanto são apresentados de forma intuitiva, como é exemplo a tentativa de aproximação da *Trimúrti* indiana à Santíssima Trindade Cristã, como de forma mais constricta, como é o momento em que Vasco da Gama ora a uma divindade hindu, acreditando estar perante uma imagem da Virgem, apesar da desconfiança de alguns elementos da sua tripulação. Tal poderá ser justificado como uma ânsia de procurar na realidade, mesmo que de uma forma parcial, os mitos e lendas tidos como verdadeiros.

Tendo em conta as festividades realizadas em honra da Virgem, a adesão deste culto por parte da população local, apesar de expressiva, não teve uma importância tão marcada como aquela sentida em Portugal, onde inclusivamente esta está associada à formação da nacionalidade. Contrariamente ao que seria de esperar num território indiano, de tradição politeísta, o culto mariano, apesar das suas diversas invocações, parece não ter recebido uma especial veneração popular, quando comparada com outras figuras de culto, como é exemplo S. Sebastião.

O elevado número de igrejas construídas em seu nome, porém, leva a considerar a hipótese de que a Virgem terá sido objecto de devoção por parte dos clérigos, ou de outros administradores, que terão tido como responsabilidade escolher o patrono para os novos edifícios cristãos sem, contudo, conseguirem com que os seus fiéis desenvolvessem por esta uma elevada afeição.

Há, no entanto, registo, no distrito de Bardez, de uma situação distinta, em que ao ter sido erguida no mesmo local onde antes se encontrava um templo de devoção a uma divindade feminina hindu, uma igreja dedicada a São Jerónimo, a população renomeou-a de Nossa Senhora dos Milagres. Isto leva a crer que a maioria dos locais em que as celebrações em honra da Virgem são, ainda hoje, populares, foram outrora, antes da chegada dos muçulmanos e dos portugueses àquele território, lugares sagrados para os hindus, onde existiram templos

dedicados a divindades no feminino. Sendo que, apesar da destruição desses edifícios de culto a veneração da(s) sua(s) deidade(s) foi mantida.

O hábito da atribuição de oferendas, como forma de pedir intercessão divina, também comum na religião hindu, foi readaptado. Na igreja de Santana de Taulaulim é a progenitora da Virgem que exerce as acumula as funções habitualmente atribuídas a Santo António, ao actuar como casamenteira, com as da Virgem do Ó, ao responder aos pedidos das mulheres grávidas, ou daquelas em que tencionam vir a ser mães em breve. Esta forma devocional obriga ao questionamento sobre se, naquele local, não existiria um culto similar, a uma outra divindade feminina, anterior à chegada de missionários católicos.

Ao analisar a figura das *nāgīnis*, estes seres mitológicos, nas mais variadas acepções iconográficas, é, talvez, possível considerá-los como o maior exemplo de influência da arte portuguesa no entalhe indiano. Isto é, estas mulheres-serpente, ou sereias, poderiam funcionar como uma forma de celebração da empresa dos marinheiros que, apesar das adversidades, conseguiram resistir à sedução e efeito dissuasor dos seus objectivos, perpetrado por estas criaturas híbridas. Esta primeira vaga de globalização possibilita a comercialização de novas e exóticas mercadorias, entre as quais se encontra o ananás, que pende das bocas de certas *nāgīnis*. Se se optar por observar a existência de *nāgīnis*, como génios da mitologia hindu, aos quais foi cortada a cauda e adicionada uma barbatana, os impulsionadores desta transfiguração terão sido os missionários jesuítas. Isto porque, a ser verdadeira a premissa, foram eles quem retiraram um tipo iconográfico do seu contexto natural (as *nāgīnis* enquanto guardiãs das portas dos templos hindus) e o recolocaram noutra (base dos púlpitos), atribuindo-lhe uma nova narrativa, simbolismo e significação.

E é precisamente a influência Jesuíta no contexto goês, que obriga a questionar a existência de uma arte «indo-portuguesa» entre os séculos XVI e XX neste território. Ou seja, à medida que as restantes ordens religiosas iam abandonando a antiga capital e áreas circundantes, a Companhia de Jesus foi ocupando os seus edifícios, tornando-se praticamente hegemónica no contexto religioso de Tiswadi. Por se tratar de uma Companhia internacional, foram em largo número os missionários espanhóis, italianos, franceses e até holandeses, para além dos portugueses, que habitaram naquele território, sendo improvável que as suas vivências e visões não tivessem exercido qualquer tipo de influência, nomeadamente artística. Desde logo, era comum que os religiosos europeus levassem consigo objectos pessoais, onde se contam livros e cartilhas ilustradas e talvez, algumas estampas, pinturas ou iluminuras de pequenas dimensões que possam ter servido de modelos às imagens produzidas pelos artífices indianos.

Com maior convicção, acreditamos que a Bíblia *Natalis*, ou Bíblia do Padre Nadal, tenha sido de extrema importância para a divulgação das estampas dos irmãos Wierix, cujo desenho pode ser percebido, de forma mais ou menos óbvia, na escultura encontrada no interior das igrejas analisadas. Trata-se de uma Bíblia que gozou de uma ampla aceitação no Oriente, tendo inclusive sido realizada uma versão chinesa em 1639, em que não apenas os caracteres utilizaram a linguagem vernacular, como também os próprios desenhos foram realizados por artistas autóctones. Apesar de, ao longo deste estudo, não ter sido encontrada nenhuma referência que evidenciasse o paralelismo entre as estampas presentes na Bíblia e as esculturas encontradas no interior das igrejas, este não é, contudo, estranho, uma vez que tal influência já foi notada na escultura relevada em marfim, com a denominação de «indo-portuguesa».

Tendo em conta a importância e organização da Companhia de Jesus, é extremamente provável que os modelos circulassem, a partir de Roma, para qualquer lugar do mundo onde esta estivesse presente. Aliás, como é premente ao longo do terceiro capítulo, foram várias as representações iconográficas que tiveram um momento pré e pós-tridentino, sendo do interesse da Companhia de Jesus difundir modelos que já contemplassem as novas alterações.

Retomando a ideia inicial, de uma forma sucinta, a arte realizada na Goa de influência portuguesa tem como exemplos inegáveis os retábulos da Sé de Goa, que tiveram na sua base modelos do século XVII, ou anteriores, e as pinturas de Garcia Fernandes que serviram de modelo ao retábulo-mor daquele local de culto, como provavelmente a outras reproduções com o tema de S. Sebastião. Àquela que é executada a partir da segunda metade do século XVII, sensivelmente, e que se mantém ao longo do século XVIII, pode ser entendida, maioritariamente, como uma forma artística que teve por base os modelos flamengos, sendo pontuais as influências italianas e espanholas.

Mais raros são os casos, como aquele da Escada da Divina Ascensão, em que se vislumbram reminiscências da igreja do Oriente, o que, mais uma vez, não será totalmente estranho se se considerar, como foi acima referido, que os padres jeuítas tinham as mais diferentes proveniências e podiam reproduzir num papel, ou trazer, inclusive, consigo, exemplares gravados, pintados, esculpidos ou desenhados, desses tipos iconográficos.

A perda de influência portuguesa neste território não se limitou à religião, uma vez que o século XVIII foi uma centúria marcada pela movimentação da nobreza, ou elite, portuguesa para o Brasil, tanto a partir da Europa, como da Ásia, onde parte dela até ali tinha vivido, exercendo cargos administrativos. Neste caso, a ausência de um núcleo sólido de portugueses, detentores de poder, levou a que as igrejas tenham sido elevadas a partir da vontade dos Jesuítas, com expensas dos gancares locais, os quais conseguiram direitos sobre o território que iam muito para além das suas funções espirituais. É possível que, se a elite portuguesa se tivesse

mantido em Goa, parte dessas igrejas seriam construídas tendo por base o seu financiamento. Seria esta a escolher os patronos das novas edificações, os quais poderiam receber nomes relacionados com cultos antigos em Portugal, como S. Martinho, S. Miguel ou S. Sebastião, e poderia exercer uma maior influência sobre as decisões a tomar, nomeadamente naquelas relacionadas com o envio de modelos, ou de artistas europeus, para elaborarem as suas obras no local.

Relativamente aos modelos, existe, em certos casos, particularmente no que refere àquele de Nossa Senhora das Virtudes e à Santíssima Trindade, uma forte presença dos tipos iconográficos utilizados durante a Baixa Idade Média e o início da Renascença, apesar destes terem sido executados durante os séculos XVII e XVIII. Aliás, as pinturas enviadas por Garcia Fernandes para Goa, evidenciam precisamente essa viragem artística «ao moderno». Não obstante, é possível encontrar esculturas que, na mesma composição, remetem para misturas estilísticas díspares em termos cronológicos, como é exemplo o painel dedicado às Santas Almas, numa das capelas da igreja de São João Facundo.

Ainda no que diz respeito à iconografia presente nas esculturas relevadas, se os modelos que estiveram na sua origem levantam várias dúvidas, também a sua alteração, aparentemente propositada obriga a novas questões. Até ao momento da conclusão deste estudo, não foi possível perceber por que razão certas *nāgas* aparentam já terem sido *nāgīnis*. A hipótese de uma Igreja pós-Concílio de Trento - que retraiu à Virgem do Ó o seu ventre proeminente e cobriu a Virgem do Leite - em busca de uma purificação iconográfica, ter desbastado o peito destes seres mitológicos, pode não ser a explicação mais verdadeira. Isto porque, tendo em conta as fontes utilizadas, a construção destes púlpitos terá sido iniciada na primeira metade da centúria de setecentos, o que faz com que as recomendações tridentinas, no que diz respeito à imagética, fossem mais permissivas.

Esta modificação poderá estar, portanto, mais relacionada com as decisões tomadas por aqueles que exerciam o poder, secular ou espiritual, do que propriamente por um poder central, neste caso religioso. Deste modo, é possível perceber a razão da manutenção deste tipo iconográfico em determinados locais e a sua adulteração noutros.

Também o caso do desaparecimento da figura de Adil Khan, aos pés de Santa Catarina, assim como a aparente ausência das setas que flagelam o corpo de S. Sebastião, levantam algumas dúvidas sobre se as obras de restauro levadas a cabo nos anos 50 do século XX, cerca de uma década antes da integração de Goa na nação indiana, terão servido como propaganda, de forma a passar a ideia dos portugueses, mais concretamente, dos católicos, como pacifistas.

Em suma, tal como está espelhado, de forma mais evidente na narrativa utilizada para a composição dos púlpitos, a arte religiosa goesa, de influência europeia e execução indiana,

pensada para figurar no interior das igrejas católicas, tinha como propósito primordial a conversão e conseqüente evangelização. Exemplo disso é o método missionário praticado pelos padres jesuítas, que visava, essencialmente, o conhecimento aprofundado, inclusivamente da língua, da cultura e tradições da população que pretendiam converter. Ao adoptarem santos que devido às suas funções e hagiografia, podiam ser, em alguns pontos, similares a determinadas divindades hindus, ou budistas, tornavam mais fácil a conversão. Através da analogia entre as concepções espirituais orientais e ocidentais, os religiosos conseguiram que os recém-convertidos passassem a adorar imagens que, apesar de iconograficamente diferentes mantinham, latente, um simbolismo familiar.

Outra das razões que denuncia uma forte presença da Companhia de Jesus neste território é a prevalência de temas relativos ao Novo Testamento, particularmente à figura dos Apóstolos, à família terrena de Jesus e ao ciclo da vida de Cristo, em detrimento daqueles relativos ao Antigo Testamento. Por sua vez, também os Santos Mártires são pouco abundantes nas igrejas de Tiswadi, à excepção do seu surgimento em casos pontuais, já enunciados.

Tendo em conta as limitações impostas, não foi possível abordar outros temas que considerámos pertinentes, ficando, no entanto, o ensejo de poder explorá-los no futuro. Destes, os que ficaram por estudar, destacamos os elementos zoomórficos, antropomórficos, geométricos e vegetalistas, assim como os anjos e a arte de influência africana. Também cultos que aparentemente parecem gozar de elevada veneração popular, nomeadamente aqueles dedicados a St.º António e a S. Francisco Xavier, mereceriam um estudo que os abarcasse. Nesta dissertação estes não foram contemplados, uma vez que os exemplares encontrados pertenciam às categorias da escultura de vulto, da pintura e do fresco.

Por fim, e tendo por base a consulta bibliográfica realizada ao longo de três anos, ficamos com a sensação de que há uma tendência a designar as obras elaboradas em locais tão distantes e com culturas tão diversas como Goa, Damão, Diu e Cochim da mesma forma, isto é, arte indiana de influência portuguesa. Este tópico despertou, ainda mais a nossa atenção, uma vez que num dos estudos iconográficos mais recentes, se interpretam genericamente os motivos presentes na arte realizada em Goa, como sendo largamente de influência muçulmana. Ao longo deste estudo fomos indicando os possíveis modelos utilizados para a realização das peças, assim como o seu simbolismo, sendo que essa constante influência islâmica não nos pareceu omnipresente. Não obstante, estas considerações provieram de investigadores que anteriormente já haviam realizado estudos nas igrejas da Província do Norte, o que acaba por denunciar um certo contágio simbólico.

Deste modo, e apesar desta questão obrigar a um estudo bem mais exaustivo e profundo, acreditamos que da mesma forma que não é possível falar de uma «urbanização indo-

portuguesa», tendo as várias cidades ocupadas revelado plantas e formas arquitectónicas próprias, com um marcado cunho local, também não será apropriado designar toda a produção artística, de influência portuguesa, existente neste sub-continente como «arte indo-portuguesa», ou mesmo «arte indiana de influência portuguesa», mas que esta deveria ser estudada, no caso concreto, enquanto arte goesa de influência portuguesa, ou europeia.

Por fim, acreditamos que merece nota o facto de ser habitual em Goa, a *taluka* de Salcete estar associada à presença Jesuíta, enquanto aquela de Tiswadi, por ter tido como capital a «Roma do Oriente» é tida como um território polvilhado por várias ordens. Se, por um lado, a forte presença da Companhia de Jesus em Salcete é inegável, é também verdade que ao longo dos séculos, e à medida que as várias ordens religiosas foram abandonando a actual Velha Goa, esta passa também a agregar as igrejas de Tiswadi. Todavia, é possível que na Província a sul do rio Zuari o seu poder fosse mais evidente, uma vez que os órgãos administrativos portugueses, assim como os seus funcionários, continuavam fixados na «Ilha de Goa».

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE**, Teresa, *Goa: the Rachol legacy*. Mumbai, Wenden Offset, 1997.
- ÁLVARES**, Claude, *Fish, Curry and Rice: a sourcebook on Goa, its ecology and life-style*. Mapusa, Goa Foundation, 2002.
- ALVES**, Herculano [coordenação], *Bíblia Sagrada: para o terceiro milénio da encarnação*. Fátima, Difusora Bíblica, 2001.
- ANTONY**, Thomas M., “Saint Thomas Cross - A Religio Cultural Logo of Saint Thomas Christians” in website *Nasrani Syrian Christians Network [NSC network]*, 09.10.2010. Disponível em <http://www.nasrani.net/2010/10/09/saint-thomas-cross-a-religio-cultural-logo-of-saint-thomas-christians/> (01.09.2016).
- ANTUNES**, Joana Filipa Fonseca, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o Cadeiral de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.
- ARMSTRONG**, H. Reed, “The Holy Sacrifice of the Mass in Catholic Art” in *Crisis Magazine* website, 30.05.2013. Disponível em <http://www.crisismagazine.com/2013/the-holy-sacrifice-of-the-mass-in-catholic-art> (10.11.2016).
- AZEVEDO**, Carlos, *Arte Cristã na Índia Portuguesa*. Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1959.
- AZEVEDO**, Carlos, “The Churches of Goa” in *Journal of the Society of architectural historians*, vol. 15, n.º 3. Crawfordsville, R. R. Donnelley & Sons, 1956, pp. 3-6.
- AZEVEDO**, Carlos A. Moreira Azevedo, *Estudos de Iconografia Cristã*. Porto, Fundação Manuel Leão, 2016.
- BARBOSA**, Duarte, *Livro em que dá relação do que viu e ouviu no Oriente*. Lisboa, Instituto de Investigação Tropical – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1956. Disponível em <http://purl.pt/435> (04.05.2016).
- BARRETO**, Adeodato, *Civilização hindu*. Lisboa, Seara Nova, 1935.
- BEER**, Robert, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Chicago, Serindia Publications, 2003.
- BELTING**, Hans, *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita: cenários históricos*. Porto, Dafne Editora, 2011.
- BETHENCOURT**, Francisco, *Racismo: Das Cruzadas ao século XX*. Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2015.

- BHAT**, N. Shyam, "Political Interaction between Portuguese Goa and Karnataka" in *Portuguese Studies Review*, vol. 16, no 2. Peterborough, Trent University, 2008, pp. 30-31.
- BOUCHON**, Geneviève, *Inde Découverte, Inde Retrouvée (1498-1630)*. Lisboa-Paris, Centro Cultural Gulbenkian: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1999.
- BOXER**, Charles R., *A Índia portuguesa em meados do século XVII*. Lisboa, Edições 70, 2015.
- BOXER**, Charles R., *O Império Marítimo Português 1415-1825*. Lisboa, Edições 70, 1969.
- BREMEN**, Jean Nicolaas, *The Apocryphal Acts of Thomas*. Leuven, Peeters, 2001.
- CAETANO**, Joaquim Oliveira, "Garcia Fernandes: uma exposição à procura do pintor" in *Garcia Fernandes: um pintor do renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa, Santa Casa da Misericórdia, Museu de São Roque, 1998, pp. 11-77.
- CARITA**, Hélder, *Palácios de Goa: modelos e tipologias de arquitectura civil indo-portuguesa*. Lisboa, Quetzal, 1996.
- CASTANHEDA**, Fernão Lopes de, *História do descobrimento & conquista da Índia pelos portugueses, livro I*. Coimbra, [s.n.], 1554, pp. XXXV-XLI. Disponível em <http://purl.pt/15294> (04.05.2016).
- CASTELO**, Cláudia, «*O modo português de estar no mundo*»: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto, Edições Afrontamento, 1998.
- CASTRO**, A. Osório de, "Nótulas de história e de ethnographia" in *O Oriente Portuguez*, vol. 1, nº 1. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1904, pp. 19-43.
- CASTRO**, João de, "Roteiro de Goa a Diu (1538-1539)". Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1939.
- CATÃO**, Francisco Xavier Gomes, *Anuário da Arquidiocese de Goa e Damão para 1955*. Bastorá, Tipografia Rangel, 1955.
- CATÃO**, Francisco Xavier Gomes, *O Culto Mariano na Arquidiocese de Goa*. Goa, Tipografia Fernandes, 1954.
- CHICÓ**, Mário Tavares, "A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia portuguesa" in *Separata Belas Artes*, vol. 7, 1954. Lisboa, [s.n.], 1954.
- CHICÓ**, Mário Tavares, "Aspectos da arte religiosa da Índia portuguesa: a arquitectura e a talha dourada" in *Boletim Geral do Ultramar*, ano 27º, n.º 318 (Dezembro). Lisboa, Agência Geral do Ultramar, pp. 19-140.
- CHICÓ**, Mário Tavares, "Gilt carved-work retables of the churches of Portuguese India" in *The connoisseur*, volume 137, n.º 551 (Fevereiro). Londres, Sampson Low, Marston, pp. 35-39.
- CHICÓ**, Mário Tavares, "Igrejas de Goa" in *Separata de Garcia da Orta, número especial* (1956). Lisboa, Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar, 1956, pp. 331-336.

- COOMARASWAMY**, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art*. New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1975.
- COOMARASWAMY**, Ananda K., *Arts et Métiers de l'Inde et Ceylan*. Bruxelles, Vromant & C.º, 1924.
- CORREIA**, José Manuel, *Os Portugueses no Malabar (1498-1580)*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- CORTESÃO**, Jaime, *Os Descobrimentos Portugueses*, vol. I. Lisboa, Alêtheia Editores, 2016.
- COSNET**, Bertrand, "La corporalitas des vertus et des vices: la question de la personnification dans l'imagerie morale romane" in *Revue d'Auvergne: Le corps et ses représentations à l'époque romane*, tome 128, N 610. Auvergne, Alliance Universitaire d'Auvergne, 2012, pp. 215-228.
- COSTA**, Avelino Jesus da, "A Virgem Padroeira de Portugal na Idade Média" in *Separata de Lusitania Sacra*, tomo 2. Lisboa, Lusitania Sacra, 1957, pp. 7-49.
- COSTA**, Avelino Jesus da, "O culto mariano em Portugal e sobretudo em Braga, Coimbra e Lisboa nos séculos XII a XV" in *Separata de De cultu Mariano saeculis XII-XV : acta Congressus Mariologici-Mariani Internationalis*, vol. 3. Romae, Pontificia Academia Mariana Internationalis, 1979, pp. 321-334.
- COSTA**, Cosme José Fr., "Seven Sisters" in *The Goan Firmament – a Rainbow of Religions – collectors series VII*. [s.n.], 2006.
- COUTO**, Diogo do, *Da Ásia de João de Barros e de Diogo do Couto, Década VII - Parte I*. Lisboa, Regia Officina Typografica, 1782. Disponível em <http://purl.pt/7030> (04.05.2016).
- COUTO**, Diogo do, *O Soldado Prático*. Lisboa, Sá da Costa, 1980.
- COUTO**, João, *Alguns subsídios para o estudo técnico das peças de ourivesaria no estilo denominado indo-português: três peças de prata que pertenceram ao Convento do Carmo da Vidigueira*. Lisboa, [s.n.] 1938.
- CRUZ**, Maria do Rosário de Sampaio Themudo Barata de Azevedo, «O Padroado Português no Oriente de 1498 a 1622» in *Vasco da Gama e a Índia – Conferência Internacional Paris, 11-13 Maio, 1998*, vol. III. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 21-42.
- CURLEY**, Michael J. (trad.), *Physiologus: a medieval Book of Nature Lore*. Chicago, Chicago University Press, 2009. Também disponível em <https://books.google.pt/books?id=I3tUyc7vVIAC&printsec=frontcover&dq=Physiologus:+A+Medieval+Book+of+Nature+Lore&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjT-MCgitzQAhXJVxoKHSzgAK8Q6AEIGzAA#v=onepage&q=Physiologus%3A%20A%20Medieval%20Book%20of%20Nature%20Lore&f=false> (04.12.2016).

- DIAS, Pedro**, *A Talha Indo-Portuguesa*. Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo - Amigos do Museu Nacional Soares dos Reis, 2014.
- DIAS, Pedro**, *De Goa a Pangim: memórias tangíveis da Capital do Estado Português da Índia*. Lisboa, Santader Totta, 2005.
- DIAS, Pedro**, “Índia: Artes decorativas e iconográficas” in *Arte de Portugal no mundo*, vol. 11. Lisboa, Editor Público – Comunicação Social, 2008.
- DIAS, Pedro**, “O Espaço Índico” in *História da arte portuguesa no mundo: 1415-1822*, vol. I. Lisboa, Círculo de Leitores, 2008.
- EUSÉBIO, Fátima**, “O intercâmbio de formas na Arte Indo-Portuguesa” in *Mathésis*, nº 12. Viseu, Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa, 2003, pp. 57-71.
- FERRÃO, José E. Mendes**, *The Adventure of Plants and the Portuguese Discoveries*. Lisboa, Instituto de Investigação Tropical, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos, Fundação José Berardo, 1994.
- FERREIRA, Fernanda Durão**, *O papel da Igreja Católica na Índia (1498-1640)*. Lisboa, Hugin, 2000.
- FLORES, Jorge Manuel**, “Um Império de objectos” in *Os Construtores do Oriente Português*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998, pp. 15-51.
- FRIAS, Hilda Moreira de**, *Goa, a arte dos púlpitos*. Lisboa, Livros Horizonte, 2006.
- GHISALBERTI, Alessandro**, “Tomás de Aquino” in *Idade Média - Castelos, mercadores e poetas*, vol. III. Alfragide, Dom Quixote, Alfragide, 2014, pp. 346-354.
- GOMES, Paulo Varela**, “As igrejas dos católicos de Goa” in *Ler História: Goa 1510-2010*, nº 58, 2010. Lisboa, ISCTE, 2010, pp. 47-60.
- GOMES, Paulo Varela**, *Whitewash, Red stone: history of church architecture in Goa*. New Delhi, Yoda Press, 2011.
- GONÇALVES, Flávio**, *Os Portugueses e a Iconografia religiosa na arte indiana: o códice de 1234 da Biblioteca Municipal do Porto*. Coimbra, [s.n.], 1966.
- GRACIAS, Ismael J. I.**, “A Índia em 1623-1624: Excerptos das Memórias do viajante italiano Pietro Della Valle – Terceira Carta” in *O Oriente Portuguez*, vol. 1, nº 5. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1904, pp. 231-247.
- GRACIAS, José António Ismael**, “A Índia em 1623-1624 (continuação)” in *O Oriente Portuguez*, vol. I, nº 8. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1904, pp. 393-403.
- GUPTA, Shakti M.**, *Plants in Indian Temple Art*. New Delhi, B. R. Publishing Corporation, 1996.
- HOPKINS, Edward Washburn**, *The Religions of India – Handbooks on the History of Religions*, vol. 1. London, Qontro Classic Books, 2010.

- IRWIN**, John, "Art as merchandise" in *Europe and the Indies: the era of the Companies 1600-1824*. London, British Broadcasting Corporation, 1970, pp. 15-22.
- KEIL**, Luís, *Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do século XVI*. Lisboa, [s.n.], 1938.
- KINSLEY**, David, *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Orlando, University of California Press, 1986.
- KLOGUEN**, Diniz L. Cottineau de, *Bosquejo Histórico de Goa*. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1858.
- KÖPKE**, Diogo, "Observações e notas" in *Primeiro roteiro da costa da Índia desde Goa até Dio: narrando a viagem que fez o vice-Rei D. Garcia de Noronha em socorro desta última cidade, 1538-1539*. Porto, Typografia Commercial Portuense, 1843.
- KOSAMBI**, Damodar D., *An Introduction to the Study of Indian History*. Mumbai, Popular Prakashan, 1975.
- KOSSAK**, Steven M. e **WATTS**, Edith W., *The Art of South and Southeast Asia – A Resource for Educators*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2001.
- KRAMISCH**, Stella, *The Presence of Śiva*. Princeton, Princeton University Press, 1994.
- KUBO**, Tsugunari e **YUYAMA**, Akira, *The Lotus Sutra (Taishō volume 9, number 262)*. Moraga, Numata Center for Buddhist Translation and Research, 2007, pp. 179-185.
- LANDAU**, Amy S., "Reconfiguring the Northern European Print to Depict Sacred History at the Persian Court" in *Mediating Netherlandish art and material culture in Asia*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, p. 65-84.
- LAVAL**, François Pyrard, *Viagem de Francisco Pyrard de Laval contendo a notícia da sua navegação às Índias Orientais, ilhas de Maldiva, Maluco e ao Brasil*. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1858-1862.
- LEVY**, Evonne, *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkeley, University of California Press, 2004.
- LOPES**, Marília dos Santos, *Da Descoberta ao Saber: Os conhecimentos sobre África na Europa dos séculos XVI e XVII*. Viseu, Passagem Editores, 2001.
- LUÍS**, Carla Sofia Saraiva, *Encontros civilizacionais no Oriente: visões sobre a alteridade nas obras de Duarte Barbosa e de Tomé Pires*. Lisboa, Tese de Mestrado em Ensino do Português como Língua Segunda e Estrangeira apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010. Disponível em <http://run.unl.pt/handle/10362/5252> (04.05.2016).
- MACEDO**, Francisco Pato de, "Breves considerações sobre a Iluminura no Período dos Descobrimentos" in *A Iluminura nos descobrimentos*. Lisboa, Figueirinhas, 1990.

- MARCOCCI**, Giuseppe, *A consciência de um império: Portugal e o seu mundo (sécs. XV-XVII)*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- MARIZ**, Vera Félix, *A “memória do Império” ou o “Império da Memória”: a salvaguarda do Património Arquitectónico Português Ultramarino (1930-1974)*. Lisboa, Tese de Doutoramento em História (Arte, Património e Restauro) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016.
- MARTINS**, Fausto Sanches, “Culto e devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal” in *Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 89-118.
- MATTHEW**, K. N., “The Syrian Christians of Malabar and Vasco da Gama” in *Vasco da Gama: Homens, Viagens e Culturas – Actas do Congresso Internacional, Lisboa, 4 a 7 de Novembro de 1998, vol. II*. Lisboa, Centro Cultural Gulbenkian: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 77-97.
- MATIAS**, Maria Fernanda [COORD.], *Museum of Christian Art: Convent of Santa Mónica, Goa – India*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- MAURÍCIO**, Rui, “A escultura portuguesa (1350-1500). Cultos – A Virgem» in *O Sentido das Imagens: Escultura e Arte em Portugal*. Lisboa, Instituto Português dos Museus, 2000, pp. 245-268.
- MECO**, José, “O Espectáculo Barroco e a Talha-Dourada na Arquitectura religiosa Indo-Portuguesa” in *IV Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.
- MICHAELS**, Axel, *Hinduism: Past and present*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2004.
- MORAIS**, Carlos Alexandre de, *Cronologia Geral da Índia Portuguesa 1498-1962*. Lisboa, Editorial Estampa, 1997.
- NORONHA**, Percival, “Priceless Christian Art” in *Percival Noronha, um goês exemplar*. Lisboa, Brilliant Printers, 2015, pp. 134-142.
- ORTA**, Garcia d’Orta, *Coloquios dos Simples e Drogas da Índia*, vol. II. Lisboa, Imprensa Nacional, 1895. Disponível em <https://archive.org/details/coloquiosdossim00ortagoog> (09.05.2015).
- OSSWALD**, Cristina, *Written in Stone: Jesuit buildings in Goa and their artistic and architectural features*. Saligão, Goa 1556, 2013.
- PANDIT**, Heta, “Introduction: from Govapuri to Ela to Velha Goa over seven centuries” in *In and Around Old Goa*. Mumbai, Mang Publications, 2006, pp. 7-10.
- PANDIT**, Heta, “The Asi Museum and the Kadamba Highway” in *In and Around Old Goa*. Mumbai, Mang Publications, 2006, pp. 21-23.

- PEREIRA**, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1510-1554)” in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, série 2, ano 3, nº 8, 1945. Bastorá, Tipografia Rangel, 1945, pp. 241-246.
- PEREIRA**, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1510-1554) - conclusão” in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, série 2, ano 3, nº 9, 1945. Bastorá, Tipografia Rangel, 1945, pp. 270-276.
- PEREIRA**, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1554-1560) - II” in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, série 2, ano 3, nº 11, 1945. Bastorá, Tipografia Rangel, 1945, pp. 355-357.
- PEREIRA**, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1554-1560) – II conclusão” in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, série 2, ano 3, nº 12, 1945. Bastorá, Tipografia Rangel, 1945, pp. 367-372.
- PEREIRA**, António Bernardo de Bragança, “Os primeiros cristãos e as igrejas das Ilhas de Goa (1571-1614)” in *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, série 2, ano 4, nº 11, 1946. Bastorá, Tipografia Rangel, 1946, pp. 402-409.
- PEREIRA**, José, *Baroque India: the neo-roman religious architecture of South Asia*. New Delhi, Aryan Books International, 2000.
- PEREIRA**, José, *Baroque Goa: the architecture of Portuguese India*. Delhi, Books & Books, 1995.
- PEREIRA**, José, *Churches of Goa*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- PEREIRA**, Paulo, “Arquitecturas Sagradas” in *Enigmas: Lugares Mágicos de Portugal*, vol. II. Lisboa, Círculo de Leitores, 2004.
- PEREIRA**, Paulo, “Idades do Ouro” in *Enigmas: Lugares Mágicos de Portugal*, vol. III. Lisboa, Círculo de Leitores, 2004.
- PEREZ**, Rosa Maria, *O tulsí e a cruz: antropologia em Goa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2012.
- PIRES**, Tomé, *A Suma Oriental de Tomé Pires e o Livro de Francisco Rodrigues / Leitura e notas de Armando Cortesão*. Coimbra, por ordem da Universidade, 1978.
- PISSURLENCAR**, Panduranga S. S., “A Antiguidade do Crixnaísmo” in *O Oriente Portuguez*, vol. 17, nº 1-2. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1920, pp. 44-53.
- PISSURLENCAR**, Panduranga S. S., *Goa pré-portuguesa através dos escritores lusitanos dos séculos XVI e XVII*. Bastorá, Tipografia Rangel, 1962.
- QUINA**, Maria Antónia Gentil, *As Tapeçarias “à maneira de Portugal e da Índia”* in *Vasco da Gama e a Índia – Conferência Internacional Paris, 11-13 Maio, 1998*, vol. III. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 395-418.
- RAY**, Niharranjan, *A Sourcebook of Indian Civilization*. Kolkata, Orient Longman, 2000.

- RÉAU**, Louis, “Introduction générale” in *Iconographie de l’art chrétien*, vol. I. Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
- RÉAU**, Louis, “Iconographie de la Bible: Ancien testament” in *Iconographie de l’art chrétien*, vol. II, tomo 1. Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
- RÉAU**, Louis, “Iconographie de la Bible: Nouveau testament” in *Iconographie de l’art chrétien*, vol. II, tomo 2. Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- RÉAU**, Louis, “Iconographie des Saints: A-F” in *Iconographie de l’art chrétien*, vol. III, tomo 1. Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- RÉAU**, Louis, “Iconographie des Saints: G-O” in *Iconographie de l’art chrétien*, vol. III, tomo 2. Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- RÉAU**, Louis, “Iconographie des Saints: P-Z” in *Iconographie de l’art chrétien*, vol. III, tomo 3. Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- REGO**, António da Silva, “Carta de João Pereira a el-rei (Cranganor, 4 de Janeiro de 1548)” in *Documentação para a História do Padroado Português do Oriente, Índia, vol. IV (1548-1550)*. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1950, pp. 3-8.
- REGO**, António da Silva, “Carta que el-rey Dom Manuel escreveu a el-rey de Calecut por Pedralvares Cabral, capitão da primeira armada que foi ha India despois de ser descuberta per Vasco da Gama” *Documentação para a História do Padroado Português do Oriente, Índia, vol. I (1499-1522)*. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1947, pp. 15-21.
- REGO**, António da Silva, “Garcia de Orta e a ideia de tolerância religiosa” in *Garcia de Orta: Revista das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar*, vol. 11, nº4. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1963, pp. 663-676.
- REGO**, António da Silva, “Primeiro Concílio Provincial de Goa, 1567” in *Documentação para a História do Padroado Português do Oriente, Índia, vol. X (1566-1568)*. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1593, pp. 334-404.
- REIS**, Mónica Esteves, «A talha goesa: inovação artística dos séculos XVII e XVIII in *Goa: Passado e Presente*, tomo 2. Lisboa, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa – Centro de História de Além Mar, 2012, pp. 397-412.
- REIS**, Mónica Esteves, *De Portugal para a Índia: o Percorso da Arte Retabular na Antiga Província do Norte e em Goa – Inventário Artístico do Retábulo no Taluka de Tiswadi*. Évora, Tese de Doutoramento em História e Património apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, 2015. Disponível em <https://hdl.handle.net/10400.1/7866> (04.05.2016).

- REIS**, Mónica Esteves, “Retábulo Indo-Português e a miscigenação iconográfica” in *Iconografia e Fontes de Inspiração - Actas do 3º Colóquio de Artes Decorativas*. Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo, 2009, pp, 263-274.
- RENOU**, Louis, *Hinduísmo*. Lisboa, Editora Verbo, 1980.
- RIBEIRO**, Orlando, *Goa em 1956: relatório ao Governo*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.
- RODRIGUES**, Armada Paula de Freitas Marques Martins, *Cousas do Preste: Da Verdadeira Informação à História de Etiópia – Visões da Etiópia em Francisco Álvares e Pêro Pais*. [s.n.], Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Aberta, 2008. Disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1333> (04.05.2016).
- RODRIGUES**, Rodrigo Wolfgang, *Goa: terra indo-portuguesa*. [s.n.], edição de autor, 1953.
- ROSSA**, Walter, “Ásia, Oceania” in *Património de Origem Portuguesa no Mundo: arquitetura e urbanismo*, vol. 3. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- RUINI**, Daniele, “Poesia narrativa, didática, alegórica” in *Idade Média: Castelos, mercadores e poetas*, vol. III. Alfragide, Dom Quixote, Alfragide, 2014, pp. 660-668.
- SALDANHA**, M. J. Gabriel de, *História de Goa: política e arqueológica*, 2 volumes. Nova-Goa, Livraria Coelho, 1925.
- SAMPAIO**, Lígia Maria Filipe Santos, *Casas Cristãs da Taluka de Salcete – Goa*, 2 volumes. Porto, Dissertação de Mestrado em História da arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.
- SANTANA**, Altino Ribeiro de [DIR.], *Primeiro Congresso Mariano em Goa - Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*, Série II, Ano XIII, n.º 7 e 8. Bastorá, Tipografia Rangel, 1955.
- SERRÃO**, Vítor, “A Pintura na Antiga Índia Portuguesa nos séculos XVI e XVII” in *Oceanos: Indo-portuguesmente*, nº 19/20, Setembro/Dezembro. Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 102-112.
- SERRÃO**, Vítor, “Pintura e Devoção em Goa no Tempo dos Filipes: Mónica no ‘Monte Santo’ (c. 1606-1639) e os seus artistas” em *Revista Oriente*, nº 20, 2011. Lisboa, Fundação Oriente, Setembro de 2011, pp. 11-50.
- SILVA**, Maria Madalena Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa*. Lisboa, Edições Excelsior, 1966.
- SOBRAL**, Luís de Moura, “Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses” in *Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 385-415.
- SOUSA**, Alboim P. de, “Egrejas e Capellas de Gôa” in *O Oriente Portuguez*, vol IV, n.º 1, 2 e 3. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1907, pp. 77-83.

- SOUZA**, Teotónio R. de, “A Arte Cristã de Goa: Uma introdução histórica para a dialéctica da sua evolução” in *Oceanos: Indo-portuguesmente*, nº 19/20, Setembro/Dezembro. Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 6-15.
- SOUZA**, Teotónio R. de, “A Índia, o Estado da Índia e a Ásia do Sudeste”, *A Ásia do Sudeste: História, Cultura e Desenvolvimento*. Lisboa, Vega, 1998, pp. 56-67.
- SOUZA**, Teotónio R. de, *Goa to Me*. New Delhi, Concept Publishing Company, 1994.
- SOUZA**, Teotónio R. de, *Medieval Goa: a socio-economic history*. Panjim, Goa 1556, 2009.
- SOUZA**, Teotónio R. de, “O património artístico cristão de Goa” in *Separata do Boletim Menezes de Bragança nº 172 (1994)*. Pagim, M/s. Compuset, Typesetters and Offset Printers, 1994.
- SOUZA**, Teotónio R. de, *Roteiro Histórico-Cultural*. Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.
- SOUZA**, Teotónio R. de, “Seeking a Home in Portugal” in *Goa – aparanta-land beyond the end*. Vasco da Gama, Goa Publications, 2007, pp. 205-208.
- STALKER**, James D. D., *The Seven Cardinal Virtues*. London, Hodder and Stoughton, 1902.
- SUBRAHMANYAM**, Sanjay, *A carreira e a lenda de Vasco da Gama*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.
- SUBRAHMANYAM**, Sanjay, “Persians, Pilgrims and Portuguese: The Travails of Masulipatman Shipping in the Western Indian Ocean, 1590-1665” in *Modern Asian Studies*, vol. 22, n.º 3. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 505-530. Disponível em www.jstor.org/stable/312594 (02.12.2016).
- SUBRAHMANYAM**, Sanjay, “Prefácio” in *Judeus e cristãos-novos de Cochim: história e memória (1500-1662)*. Braga, APPACDM, 2003, pp. 13-19.
- TAVIM**, José Alberto Rodrigues da Silva, “A família real de Cochim nos tempos de Vasco da Gama”, in *Vasco da Gama: Homens, Viagens e Culturas – Actas do Congresso Internacional, Lisboa, 4 a 7 de Novembro de 1998, 2º volume*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 100-126.
- TÁVORA**, Bernardo Ferrão Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- TEIXEIRA**, Vítor, “Acerca de Origens Franciscanas da Companhia de Jesus: a iconografia com caminho” in *Para a história das ordens e congregações religiosas em Portugal, na Europa e no mundo*, vol. I. Prior Velho, Paulinas, cop. 2014, pp. 363-372.
- TELLES**, Ricardo Michael, “Igrejas, conventos e capelas da Velha Cidade de Goa” in *O Oriente Portuguez*, vol. XXX, nº 1. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1931, pp. 21-101.

- TELLES**, Ricardo Michael, "Inventário dos objectos dos conventos e igrejas, palácios e fortalezas de Goa" in *O Oriente Portuguez*, vol. XXX, nº 6. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1933, pp. 373-390.
- TIWARI**, Kedar Nath, *Comparative Religion*. Delhi, Motilal Barnisadass, 2014.
- TOMÁS**, Luís Filipe Reis, *A Carta que mandaram os padres da Índia, da China e da Magna China – um relato siríaco da chegada dos Portugueses ao Malabar e o seu primeiro encontro com a hierarquia cristã local*. Lisboa, Ministério do Planeamento e da Administração do Território, Sec. de Estado da Ciência e Tecnologia, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1992.
- TRAUTMANN**, R. Thomas e **SINOPOLI**, Carla M., "In the beginning was the word: excavating the relations between history and archaeology in South Asia", in *Journal of the Economic and Social History of the Orient* vol. 45, no 4. Leiden, Brill, 2002, pp. 492-523. Também disponível em <http://www.jstor.org/stable/3632874> (11.06.2016).
- TUCKER**, Shawn R., *The Virtues and Vices in the Arts: a source book*. Oregon, Cascade Books, 2015.
- VELHO**, Álvaro, *Roteiro da viagem de Vasco da Gama em MCCCCXCVI*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1861. Disponível em <https://archive.org/details/roteirodaviagem02velhgoog> (04.05.2016).
- WICKI**, Joseph J., "P. Nicolaus Lancillottus S. I. P. Ignatio de Loyola, Romam, Coulano 29 Octobris 1552" in *Documenta Indica*, vol. II (1550-1553). Roma, [s.n.], 1956, pp. 376-384.
- WICKI**, Joseph J., "Fr. L. Frois S. I. Ex. Comm. Sociis Lusitanis, Goa 14 Novembris 1559" in *Documenta Indica*, vol. IV (1557-1560). Roma, [s.n.], 1956, pp. 324-353.
- WICKI**, Joseph J., *O Livro do «Pai dos Cristãos»*. Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1969.
- WINIUS**, George Davinson, *A Lenda Negra da Índia Portuguesa*. Lisboa, Antígona, 1994.
- XAVIER**, Ângela Barreto, *A invenção de Goa: o poder imperial e convenções culturais nos séculos XVI e XVII*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2008.
- XAVIER**, Ângela Barreto, "'O lustre do seu sangue': bramanismo e tópicos de distinção no contexto português" in *Tempo* [online], vol. 16, n.º 30. Lisboa, ISCTS, pp. 71-99. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/tem/v16n30/a04v16n30.pdf> (01.12.1016).
- XAVIER**, Ângela Barreto, "«Parecem indianos na cor e na feição»: A 'Lenda Negra' e a indianização dos portugueses" in *Etnográfica*, n.º 18 (1), 2014, pp. 111-133. Disponível em <https://etnografica.revues.org/3372> (01.12.1016).
- XAVIER**, Filippe Nery, *Bosquejo Histórico das Comunidades das aldeas dos concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, vol. II. Bastorá, Typographia Rangel, 1907.
- ZIMMER**, Heinrich, *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1997.

ZURARA, Gomes Eanes de, *Crónica dos Feitos de Guiné*. Lisboa, Alfa, D.L., 1989.

ZINADÍM, *História dos portugueses no Malabar. Zinadím: um manuscrito árabe do século XVI traduzido e anotado por David Lopes*. Lisboa, Edições Antígona, 1998.

[S.N.], *Anuário da Arquidiocese de Goa para 1923*. Goa, Tip. Artur e Viegas, 1923.

[S.N.], “O Symbolismo da Trimurti D’Elephanta” in *O Oriente Portuguez*, vol. II, n.º 3. Nova Goa, Imprensa Nacional, 1905, pp. 117-120.

Faculdade de Letras

**ECOS DA CONVERSÃO:
ANÁLISE DA ICONOGRAFIA NA
ESCULTURA RELEVADA DE
TISWADI
(SÉCS. XVII – XVIII)**

Volume II

Ficha Técnica:

| | |
|-------------------------------|--|
| Tipo de trabalho | Dissertação de Mestrado |
| Título | ECOS DA CONVERSÃO: ANÁLISE DA ICONOGRAFIA NA ESCULTURA RELEVADA DE TISWADI – SÉCS. XVII - XVIII |
| Autora | Nádia Raquel Ochoa Castro de Araújo Rodrigues |
| Orientadora | Joana Filipa Fonseca Antunes |
| Coorientador/a | - |
| Identificação do Curso | 2º Ciclo em História da Arte, Património e Turismo Cultural |
| Área científica | História da Arte |
| Especialidade/Ramo | - |
| Data | 2017 |

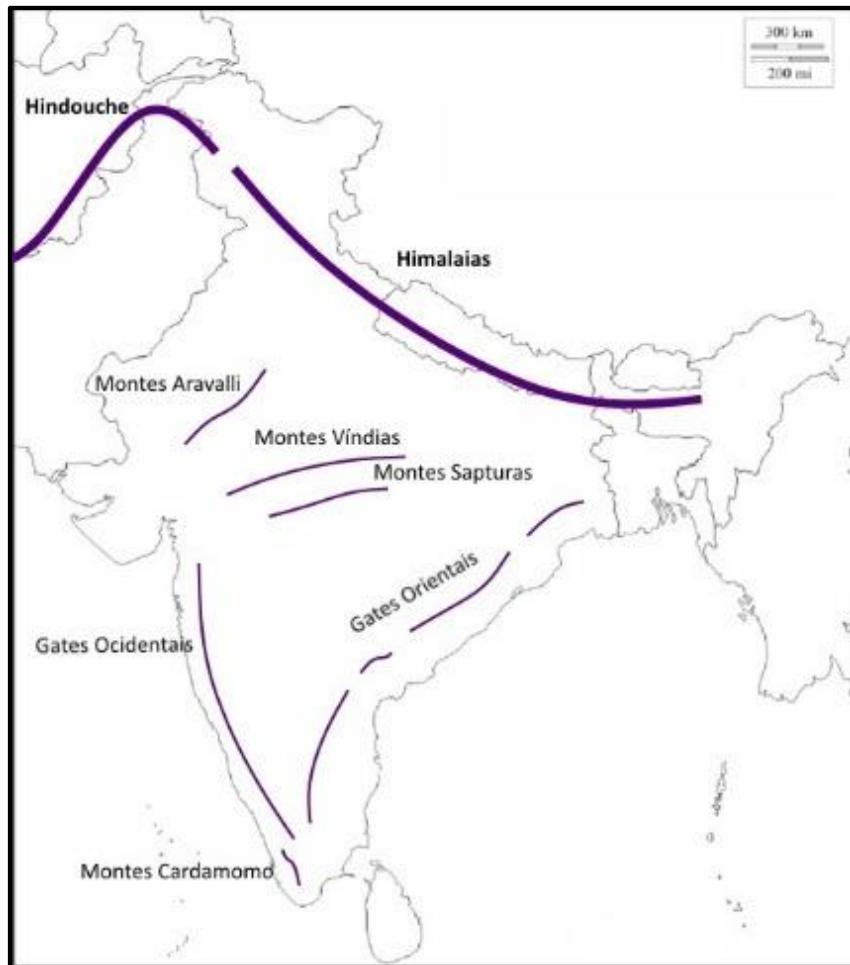
Índice de Anexos

| | |
|--|-------------|
| Capítulo I – Encontro de culturas: Índia e Portugal..... | iii |
| Capítulo II - Iconografia e Evangelização..... | vii |
| Capítulo III - Análise iconográfica da escultura relevada nas igrejas de Tiswadi..... | xiv |
| 1. O culto no feminino: as devoções a Maria e a Santa Ana..... | xiv |
| 2. O poder do púlpito: o triunfo do bem sobre o mal..... | xxxvi |
| 3. Entre o Céu e o Inferno: a punição e a absolvição das almas..... | lxv |
| 4. Sob o símbolo da palma: o muçulmano como inimigo..... | lxxxi |
| 5. Para lá do Dogma: a <i>Trimúrtil</i> Cristã..... | xciii |
| 6. Cristo, símbolo de abnegação: os momentos da Paixão e os seus intervenientes..... | cv |
| Bibliografia de imagens..... | cxxv |

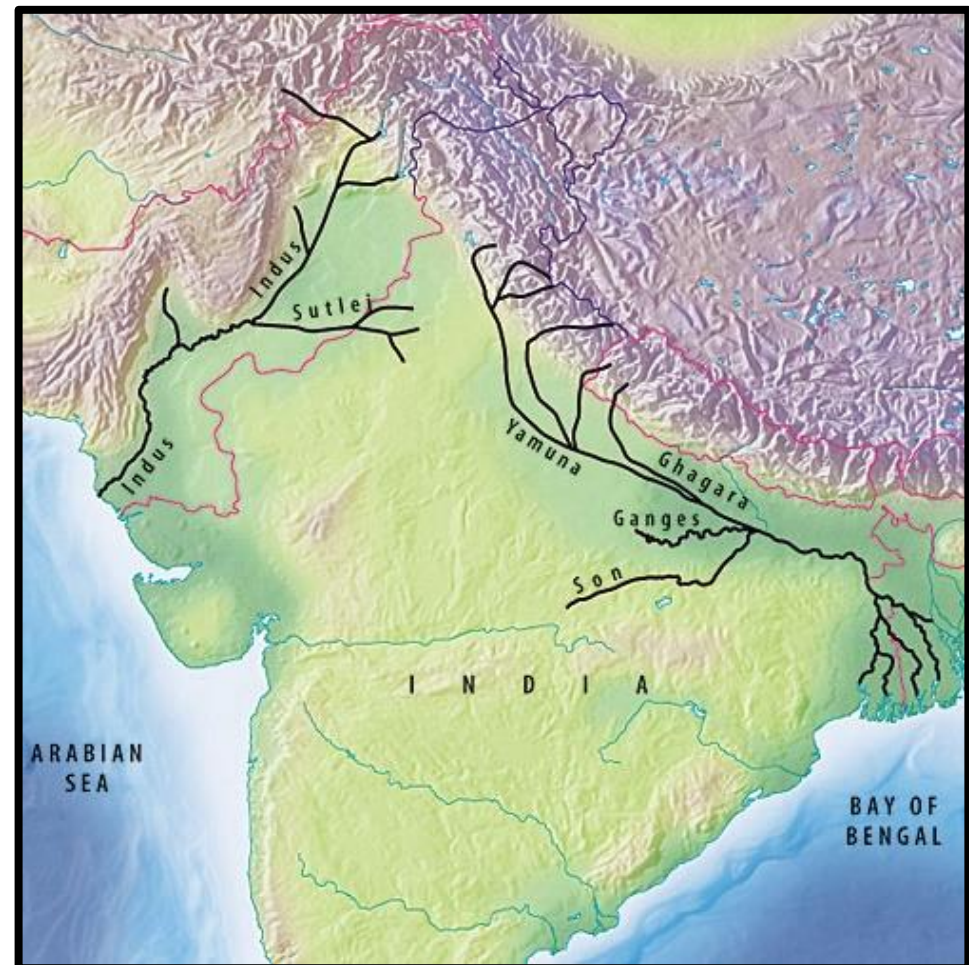
Capítulo I – Encontro de culturas: Índia e Portugal.

Lista de conteúdos

- Mapa esquemático dos principais sistemas montanhosos da Península Indostânica;
- Mapa que representa os rios Indus e Ganges e os seus afluentes;
- Mapa das Costas do Concão e Malabar;
- Mapa onde se assinala a península do Guzarate e Golfo de Cambaia;
- Mapa dos Estados da Índia continental na actualidade;
- Mapa das divisões administrativas de Goa.

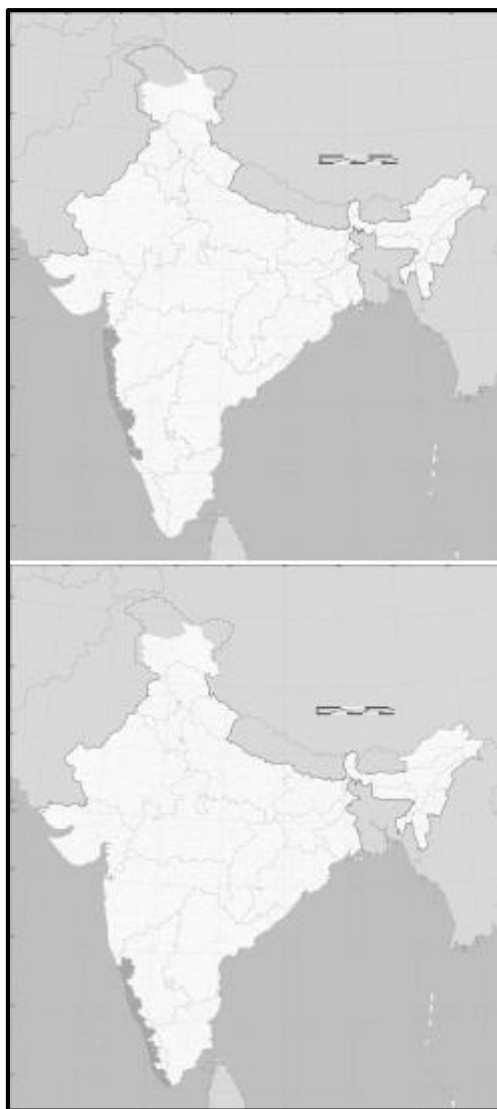


Mapa 1 - Os principais sistemas montanhosos da Península Indostânica.



Mapa 2 – Os rios Indus e Ganges e os seus afluentes.

Nota: as linhas vermelhas delimitam as fronteiras entre países.



Mapa 3 - Mapa da Costa do Conção.

Mapa 4 - Costa do Malabar



Mapa 5 – A península do Guzarate e Golfo de Cambaia.



Mapa 6 – Estados da Índia continental na actualidade.

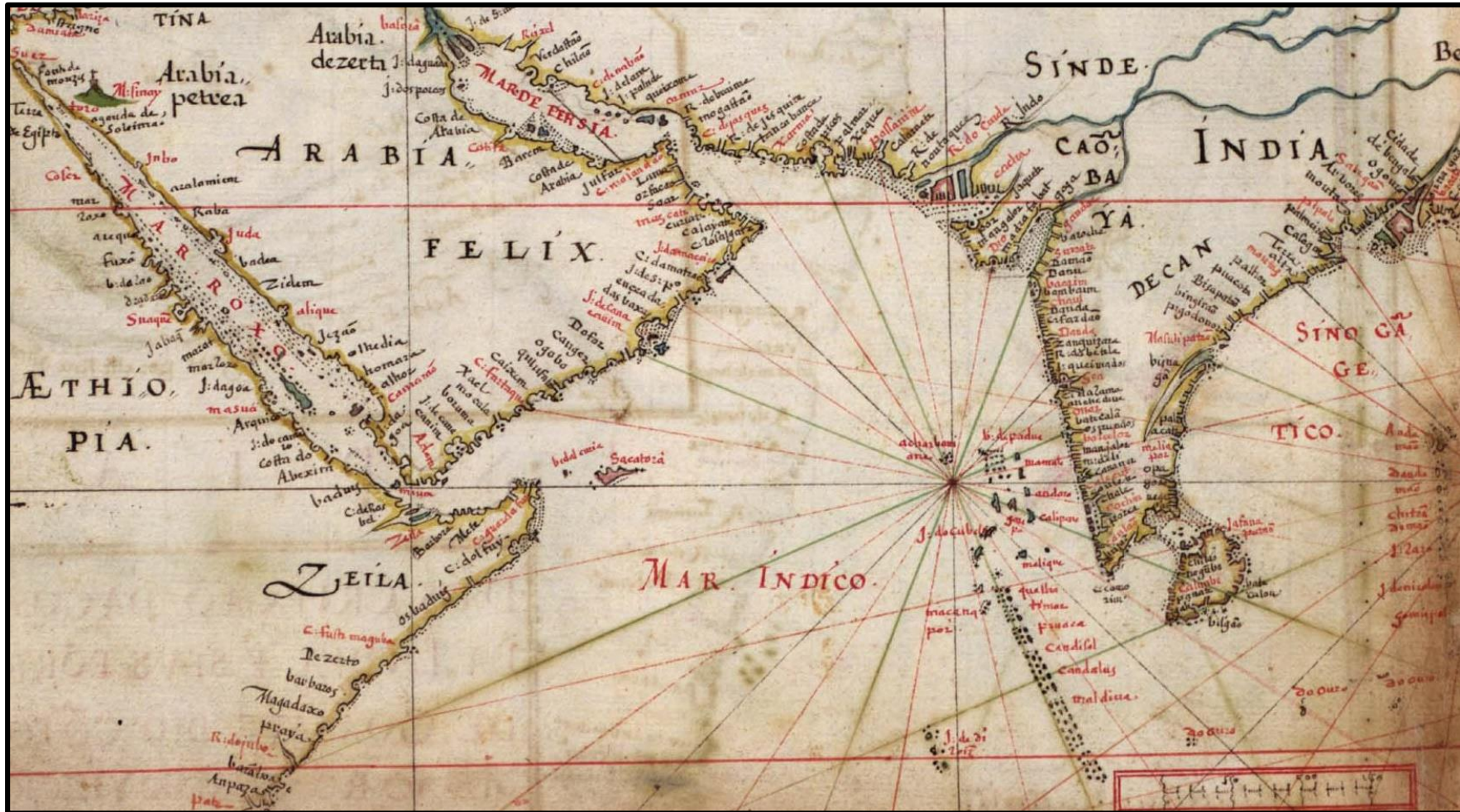


Mapa 7 – Divisões administrativas de Goa: a vermelho as Ilhas, ou Tiswadi, a laranja as Velhas Conquistas e a verde as Novas Conquistas.

Capítulo II – Iconografia e Evangelização.

Lista de conteúdos

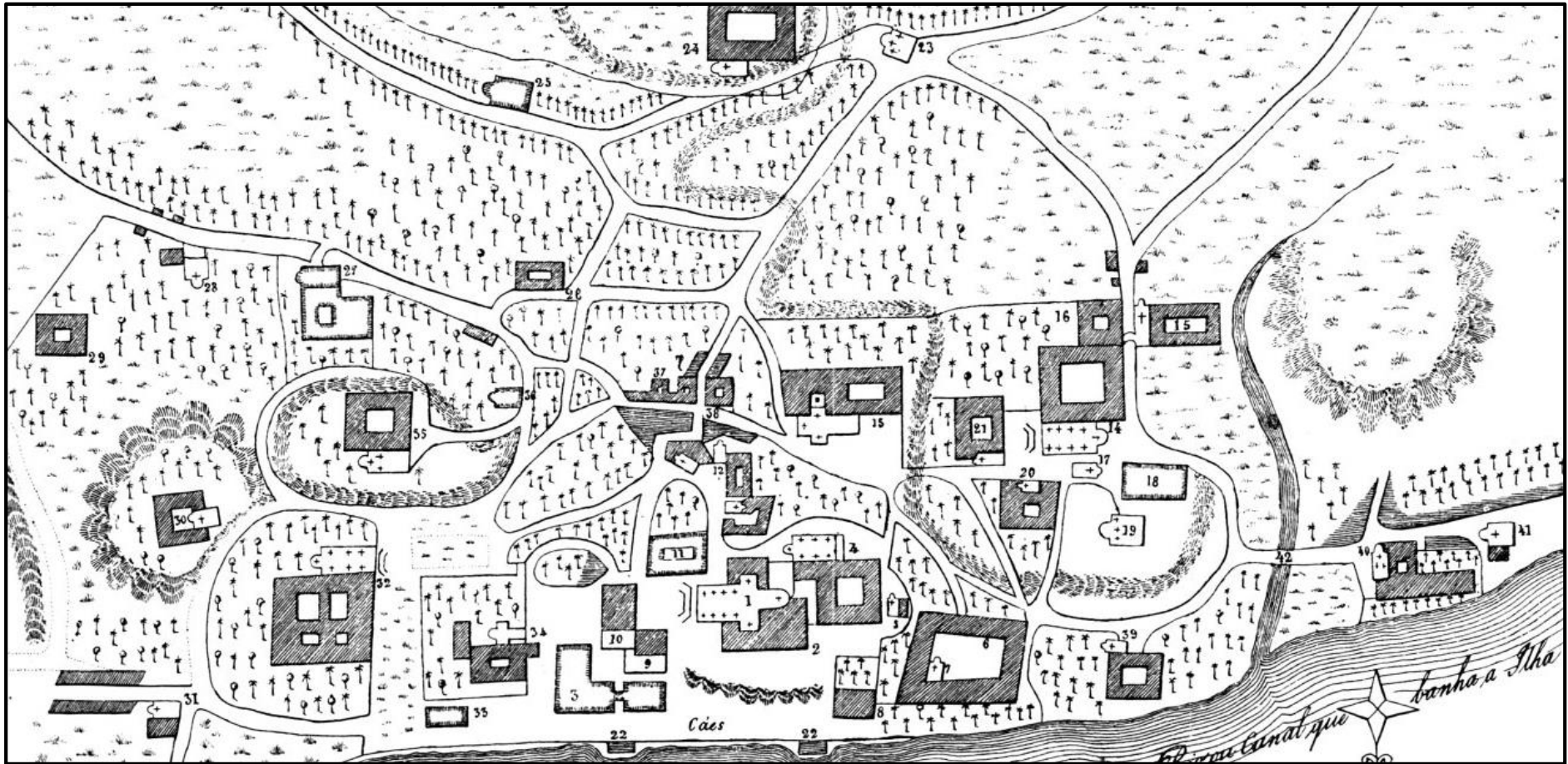
- Detalhe do mapa «Taboas geraes de toda a navegação, divididas e emendadas por Dom Ieronimo de Attayde com todos os portos principaes das conquistas de Portugal delineadas por Ião Teixeira cosmographo de Sua Magestade, anno de 1630;
- Planta da cidade de Velha Goa em 1831;
- Mapa (sem escala) da *taluka* de Tiswadi e das localidades cujas igrejas foram visitadas durante a pesquisa de campo;
- Lista das igrejas visitadas;
- Esculturas oriundas da oficina da família Zo.



Mapa 1 – Detalhe do mapa «Taboas geraes de toda a navegação, divididas e emendadas por Dom Ieronimo de Attayde com todos os portos principais das conquistas de Portugal delineadas por Ioão Teixeira cosmographo de Sua Magestade, anno de 1630» em que é visível a proximidade da Índia com a Península



Mapa 2 – Detalhe do mapa «Taboas geraes de toda a navegação, divididas e emendadas por Dom Ieronimo de Attayde com todos os portos principaes das conquistas de Portugal delineadas por Ioão Teixeira cosmographo de Sua Magestade, anno de 1630”. Merecem destaque as seguintes possessões: (de sul para norte, a oeste) Coulião, Cochim, Cranganor e Calecute, Goa, Chaúl, Bombaim, Damão e ilha de Diu; (de sul para norte, a leste) Meliapor, Negapatão e Satagão.



Planta 1 – Planta da cidade de Velha Goa em 1831. Legenda: 1) Catedral; 2) Palácio do Arcebispo; 3) Ruínas do Palácio dos Vice-Reis; 4) Extincto Convento de S. Francisco; 5) Capela de St.ª Catarina; 6) Arsenal; 7) Capela do Arsenal; 8) Aljube; 9) Casas da Câmara; 10) Antiga Casa da Câmara; 11) Local onde estava o Palácio da Inquisição; 12) Misericórdia; 13) Igreja do Bom Jesus; 14) Extincto Convento de St.ª Agostinho; 15) Extincto Colégio de St.ª Agostinho; 16) Casa do Noviçado; 17) Capela de St.ª Antônio; 18) Local onde estava o Colégio de S. Roque; 19) Igreja de N. Sr.ª do Rosário; 20) Convento de St.ª Mônica; 21) Convento extincto de S. João de Deus; 22) Escadas do cais; 23) Extincta Igreja de N. Sr.ª da Luz; 24) Extincto Convento da Congregação do Oratório; 25) Ruínas da Igreja da Santíssima Trindade; 26) Extincto Hospital Antigo; 27) Ruínas do Colégio de S. Paulo; 28) Igreja de S. Tomé; 29) Hospital de S. Lázaro; 30) Capela de N. Sr.ª do Monte; 31) Igreja de St.ª Luzia; 32) Extincto Convento de São Domingos; 33) Antiga Casa da Alfândega; 34) Extincto Convento de S. Caetano; 35) Extincto Convento dos Carmelitas; 36) Ruínas da Igreja de Santo Aleixo; 37) Açouge; 38) Bazar demolido; 39) Extincto Colégio dos Franciscanos; 40) Extincto Colégio dos Dominicanos; 41) Igreja de São Pedro; 42) Ponte.



Mapa 3 – Mapa (sem escala) da taluka de Tiswadi e das localidades cujas igrejas foram visitadas durante a pesquisa de campo.

Tabela 1 - Tabela com as igrejas visitadas.

| Nome da igreja | Localidade | Data da visita¹ |
|--|------------------------|-----------------------------------|
| St.ª Catarina (Catedral de Goa) | Velha Goa | 12.03.2015 |
| S. Francisco de Assis | Velha Goa | 12.03.2015 |
| Bom Jesus | Velha Goa | 12.03.2015 |
| St.ª Maria (Convento de St.ª Mónica) ² | Velha Goa | 24.03.2015 |
| S. João Facundo | Corlim | 08.04.2015 |
| N. Sr.ª da Ajuda | Ribandar | 09.04.2015 |
| Santana | Talaulim | 13.05.2015 |
| S. João Evangelista | Neurá | 14.04.2015 |
| S. Miguel | Taleigão | 14.04.2015 |
| St.ª Inês | Santa Inês (Pangim) | 15.04.2015 |
| S. Bartolomeu | S. Bartolomeu (Chorão) | 16.04.2015 |
| N. Sr.ª do Pilar | Pilar | 17.04.2015 |
| S. Matias | Malar (Divar) | 18.04.2015 |
| Espírito Santo | Naroá (Divar) | 19.04.2015 |
| Divina Providência (Convento de S. Caetano) ³ | Velha Goa | 19.04.2015 |
| N. Sr.ª da Piedade | Piedade (Divar) | 20.04.2015 |
| N. Sr.ª da Graça | Graça (Chorão) | 21.04.2015 |
| N. Sr.ª das Mercês | Mercês | 23.04.2015 |
| St.º André | Velha Goa | 24.04.2015 |
| N. Sr.ª de Belém | Belém (Bambolim) | 25.04.2015 |
| St.º Cristo | Vanxim | 26.04.2015 |
| N. Sr.ª do Rosário | Siridão | 27.04.2015 |
| S. João Baptista | Carambolim | 28.04.2015 |
| N. Sr.ª do Amparo | Mandur | 29.04.2015 |
| S. Brás | Gandaulim | 30.04.2015 |
| N. Sr.ª da Imaculada Conceição | Pangim | 01.05.2015 |
| S. Pedro | S. Pedro (Panelim) | 02.05.2015 |
| S. Mateus | Azossim | 04.05.2015 |
| St.º Estevão | St.º Estevão (Juá) | 05.05.2015 |
| S. Lourenço | Agassaim | 06.05.2015 |
| N. Sr.ª do Rosário | Caranzalem | 07.05.2015 |
| St.ª Cruz | St.ª Cruz | 09.05.2015 |
| N. Sr.ª do Rosário | Curca | 10.05.2015 |
| N. Sr.ª Guadalupe | Batim | 11.05.2015 |
| N. Sr.ª do Rosário | Velha Goa | 12.05.2015 |

¹ As datas referidas dizem respeito à primeira visita a cada uma das igrejas, sendo que em certos casos houve a possibilidade de uma segunda presença no local.

² No momento da visita a igreja encontrava-se em processo de restauro, fora daquele edifício, o que faz com que, à exceção de um caso, os seus retábulos e púlpito não possam ser integrados neste estudo.

³ A Ordem Teatina, detentora deste convento, não existia em Portugal na época em o edifício foi erigido em Goa. Em termos estéticos esta igreja é substancialmente diferente das demais analisadas e por isso a sua análise não será considerada nesta dissertação, por considerarmos ser necessário um estudo mais específico.

* Foram excluídas da análise as seguintes capelas visitadas: N. Sr.ª de Livra-Febres, em Chimbel; S. Sebastião, em Pangim; St.ª Catarina, em Velha Goa; São Judas e Tadeu, em Gancim e São Tomé, em Pangim.

** Foram excluídas da análise as seguintes igrejas visitadas (pertencentes a outras *talukas*): igreja de S. Jerónimo, em Mapuça (Bardez) e a igreja de St.º Inácio, integrada no Colégio de Rachol (Salcete).



Conjunto 1 – Esculturas oriundas da oficina da família Zo (da esquerda para a direita).

Figura 1) Escultura de S. Francisco Xavier atribuída a Bichon Zo, pertencente à igreja do Bom Jesus, em Velha Goa e executada, provavelmente durante o final do século XVII;

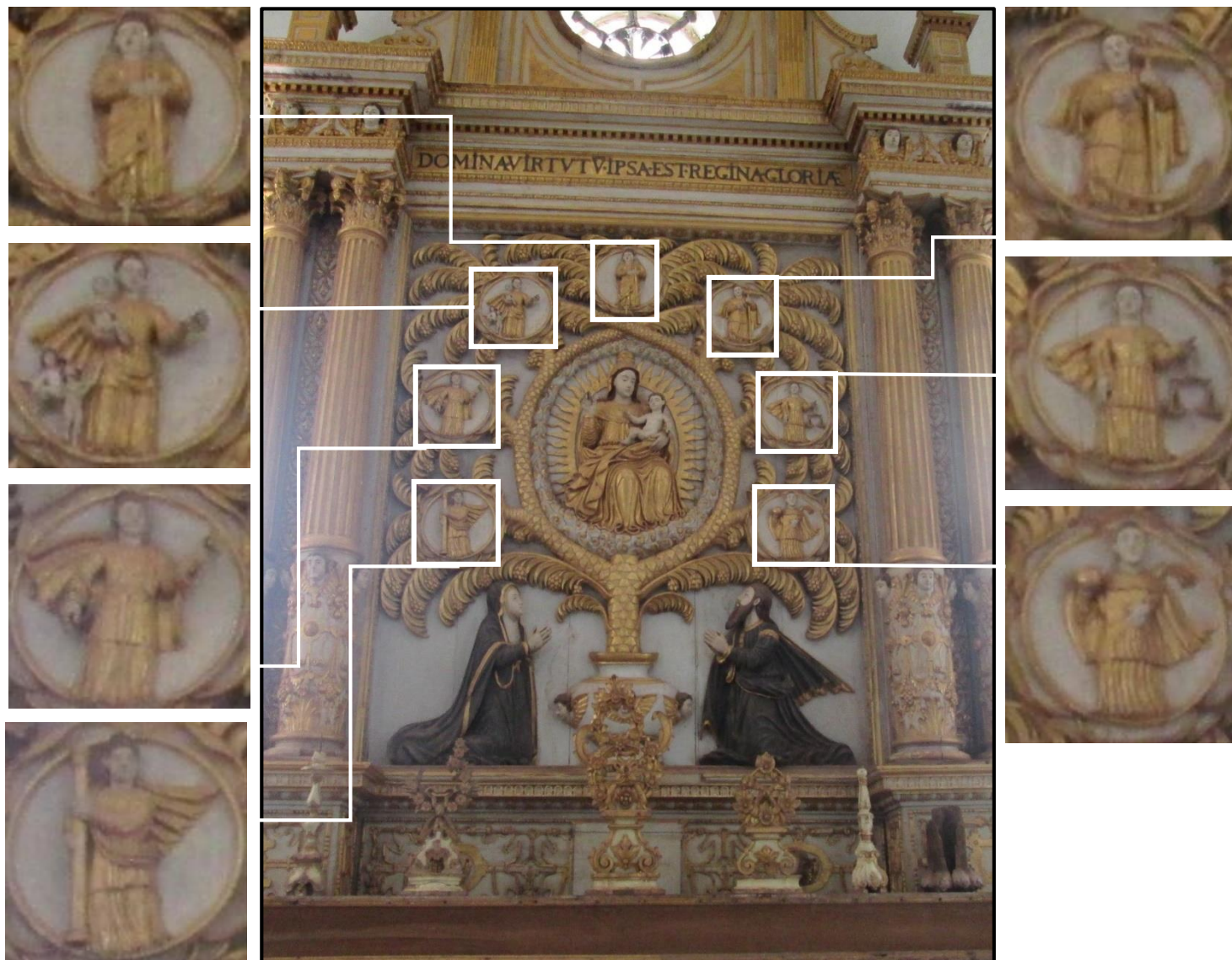
Figura 2) Escultura de vulto de Hanuman, divindade hindu, realizada por Santosh Zo;

Figura 3) Pequena escultura da Virgem Imaculada (ainda em execução), com o respectivo modelo.

Capítulo III - Análise iconográfica da escultura relevada nas igrejas de Tiswadi: *1. O culto no feminino: as devoções a Maria e a Santa Ana.*

Lista de conteúdos

- Retábulo e painel da capela de Nossa Senhora das Três Necessidades onde figura Nossa Senhora das Virtudes;
- O Virtudes de acordo com Francesco Pesellino (c. 1422-1457), com o correspondente iconográfico do painel de Nossa Senhora das Virtudes;
- Representações de duas Árvores das Virtudes elaboradas na Europa, durante a Baixa Idade Média;
- Semelhanças iconográficas entre gravuras flamengas e painéis goeses;
- Figuras orantes, junto da Virgem, representadas como fundadores de ordens religiosas;
- Painel presente na igreja de Nossa Senhora das Mercês;
- Símbolos marianos difundidos através das litanias;
- Temas que dizem respeito ao Ciclo da Vida de Jesus ou ao Ciclo da Vida da Virgem e que representam cenas domésticas;
- Os temas da Maternidade da Virgem e de Cristo;
- Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Assunção;
- O Pentecostes;
- A Adoração de Jesus pelos pastores;
- As funções educadoras de Santa Ana;
- Iconografias de Santa Ana e das Santas Mães.

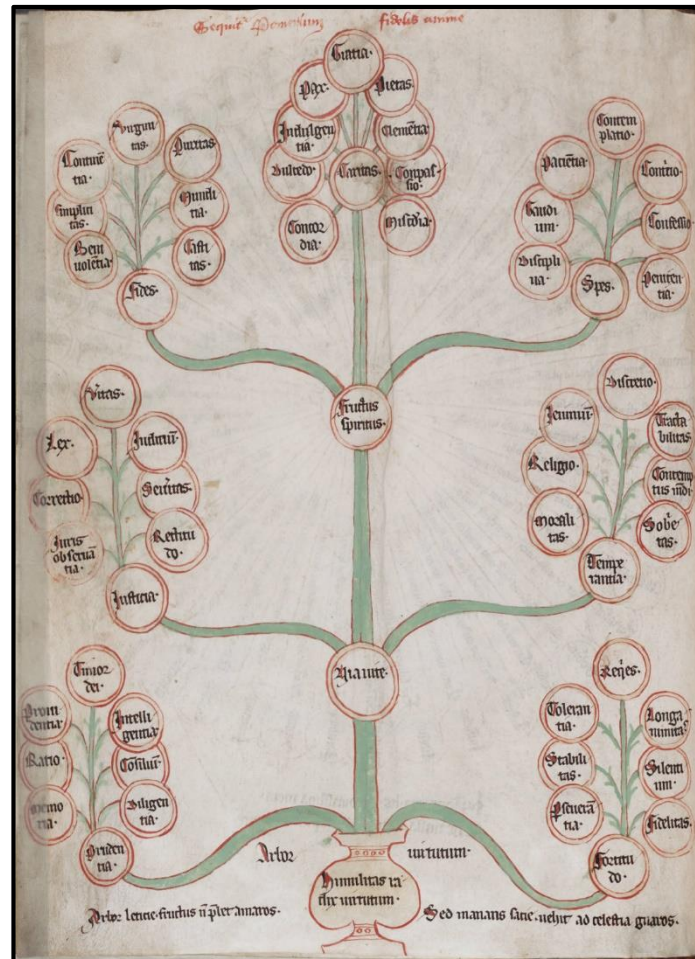
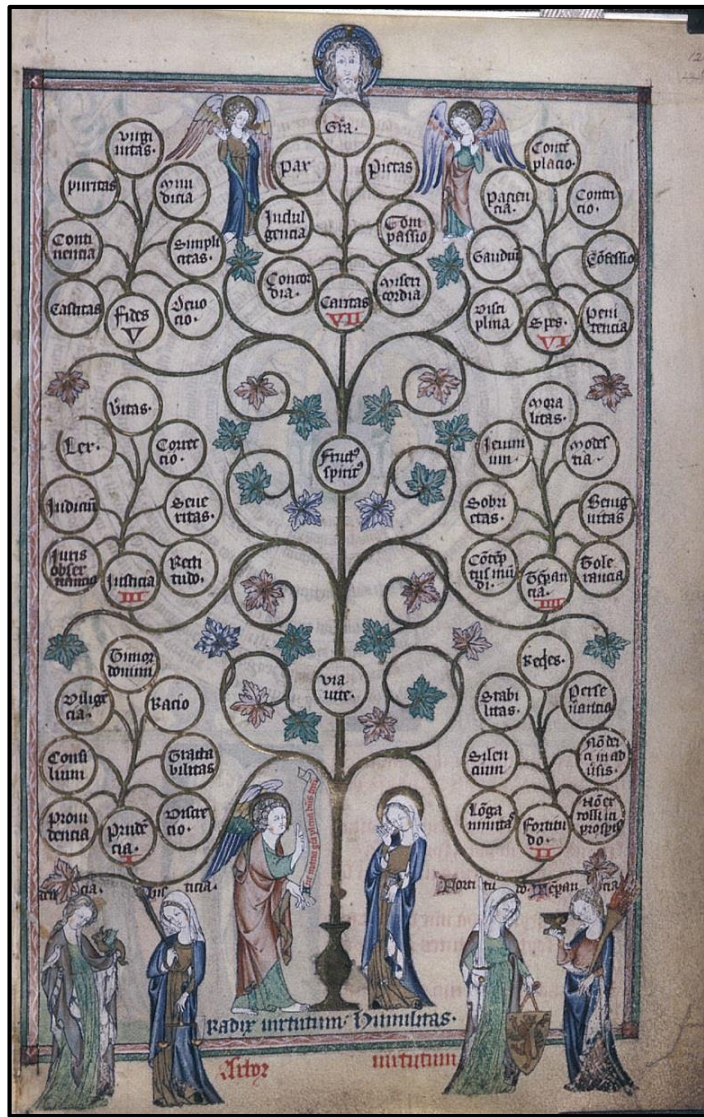


Conjunto 1 – Retábulo e painel da capela de Nossa Senhora das Três Necessidades onde figura Nossa Senhora das Virtudes:
(de baixo para cima, da esquerda para a direita)

*Pormenor 1) A Força;
Pormenor 2) A Prudência;
Pormenor 3) A Caridade;
Pormenor 4) A Fé;
Pormenor 5) A Esperança;
Pormenor 6) A Justiça;
Pormenor 7) A Temperança.*



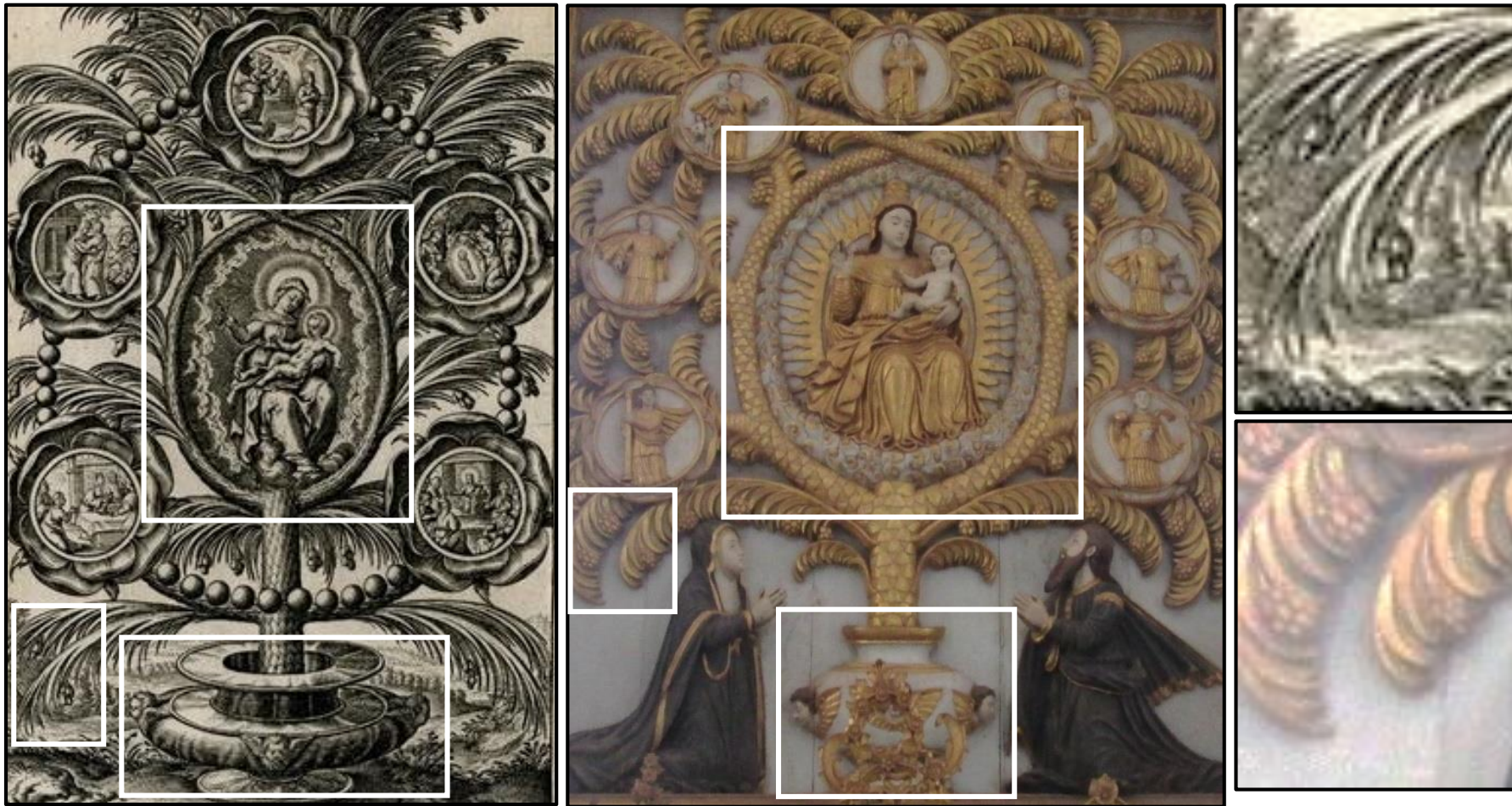
Conjunto 2 – As Sete Virtudes de acordo com Francesco Pesellino (c. 1422-1457), com o correspondente iconográfico do painel de Nossa Senhora das Virtudes. Da esquerda para a direita: a Prudência, a Justiça, a Fé, a Caridade, a Esperança, a Força e a Temperança.



Conjunto 3 – Representações de Árvores das Virtudes elaboradas na Europa, durante a Baixa Idade Média (da esquerda para a direita).

Figura 1) Miniatura do De Lisle Psalter (Arundel 83 II) em que a Árvore nasce do vaso da Anunciação, representando a pureza da Virgem (c. 1308-1340);

Figura 2) Diagrama do Beinecke MS 416, realizado entre o final do século XIII e o início do século XIV.



Conjunto 4 – Semelhanças iconográficas entre a gravura de Antonius Wierix e o painel goês (da esquerda para a direita, de cima para baixo).

Figura 1) Rosário Gaudioso 1 de Antonuis Wierix, gravura anterior a 1604;

Figura 2) Painel de Nossa Senhora da Virtudes, onde se notam semelhanças com as gravuras flamengas nomeadamente a nível do vaso e dos anjos que o decoram, da forma e textura da árvore, assim como da sua folham e frutos (assinalados);

Figuras 3 e 4) Detalhe da folhagem e frutos presentes em ambas as árvores.



Conjunto 5 – Figuras orantes enquanto fundadores das ordens Dominicana e Franciscana (da esquerda para a direita).

Figura 1) Santa Catarina de Siena (detalhe do retábulo);

Figura 2) Painel da Basílica do Bom Jesus onde a ladear a Virgem com o Menino, em posição orante, estão os fundadores da ordem franciscana;

Figura 3) São Domingos de Gusmão (detalhe do retábulo).



Conjunto 6 – Retábulo parcial / painel presente na igreja de Nossa Senhora das Mercês (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel integral;

Figura 2) Detalhe da parte inferior do painel.



Conjunto 7 – Semelhanças iconográficas entre a gravura de Antonius Wierix e o painel goês (da esquerda para a direita).

Figura 1) Gravura de Antonius Wierix, anterior a 1619, onde está representada a Sagrada Família;

Figura 2) Detalhe do painel da igreja de Nossa Senhora das Mercês.



Conjunto 8 – Símbolos marianos difundidos através das litânias (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe do painel em que figuram: o sol, o poço das águas vivas e a torre de David;

Figura 2) Iluminura do Missal de Langres (1517) onde figuram alguns dos símbolos da Virgem, acompanhados da respectiva legenda;

Figura 3) Detalhe do painel em que figuram: a lua, o poço das águas vivas e a torre de David.



Conjunto 9 – Semelhanças iconográficas entre a gravura de Antonius Wierix e o painel goês (da esquerda para a direita).

Figura 1) Gravura de Antonius Wierix onde está representada a Sagrada Família (anterior a 1619);

Figura 2) Painel da igreja de Cristo, Vanxim.



Conjunto 10 – Temas que dizem respeito ao Ciclo da Vida de Jesus ou ao Ciclo da Vida da Virgem e que representam cenas domésticas (da esquerda para a direita).

Figura 1) Gravura da autoria de Hieronymus Wierix, anterior a 1619, representando um tema em que a Virgem borda, ou coze, juntamente com outras mulheres;

Figura 2) Pintura portuguesa, autoria de António Vieira, elaborado durante o século XVII e que retrata uma cena doméstica em que Jesus varre o chão, a Virgem borda e José trabalha como carpinteiro.

Figura 3) Gravura da autoria de Hieronymus Wierix, anterior a 1619, representando uma cena doméstica em que enquanto Maria cozinha Jesus varre o chão, contando com a ajuda dos anjos, sendo ainda possível ver ao fundo José a trabalhar.



Conjunto 11 – Semelhanças iconográficas entre a gravura de Hieronymus Wierix e o painel goês (da esquerda para a direita).



Conjunto 12 – O Tema da Natividade nos Ciclos da Vida do Cristo e da Virgem (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel com o tema da Natividade, pertencente à igreja de Cristo, Vanxim;

Figura 2) Pintura da autoria de Conrad von Soest, que integra o retábulo-mor da igreja paroquial de Bad Wildungen, 1403, em que está representada a Natividade de Jesus;

Figura 3) Pintura da autoria do Mestre do Altar de Pfullendorf, que integra o retábulo-mor da igreja de São Tiago (c. 1500), Pfullendorf, em que está representada a Natividade da Virgem.



Conjunto 13 – Tema da Natividade de Jesus (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel da igreja de Cristo, Vanxim;

Figura 2) Iluminura proveniente de um livro de Horas flamengo, do qual se sabe que terá chegado a Inglaterra, mais propriamente a Suffolk, no início do século XV.



Conjunto 14 – O Tema da Imaculada Conceição (da esquerda para a direita).

Figura 1) Escultura de vulto, representando a Virgem aldeada por dois anjos, embutida no espaldar do púlpito da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar;

Figura 2) Baixo-relevo de Nossa Senhora da Conceição, dentro de uma mandorla, no lintel da porta de acesso à sacristia da igreja de Nossa Senhora da Graça, Chorão.



Conjunto 15 – O Pentecostes (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe do painel em que estão representados a descida do Espírito Santo sobre a Virgem e Doze Apóstolos, integra um retábulo em capela dedicada na Sé;

Figura 2) Detalhe do Painel em que estão representados a descida do Espírito Santo sobre a Virgem e Catorze Apóstolos, integra o retábulo-mor da igreja do Espírito Santo, em Naroá, ilha de Divar.

Em ambos os painéis é visível a queda das línguas de fogo sobre os Apóstolos.



Conjunto 16 – Temas da Assumpção e Coroamento da Virgem (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel onde figura a Assumpção da Virgem, integrada num retábulo parietal da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe em Batim;

Figura 2) Painel em que está representado o tema da Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade e que pertence à Igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição em Pangim.





Conjunto 17 – Adoração de Jesus pelos Pastores, painel afixado na parede da igreja de São Pedro, Panelim. Imagens do painel e respectivo detalhe onde é possível visualizar a fisionomia das personagens.



Conjunto 18 – As funções educadoras de Santa Ana (da esquerda para a direita, de cima para baixo).

Figura 1) Fresco do século XV que apresenta Santa Ana ensinando a Virgem, ainda criança, a coser. Fresco da autoria do Mestre do Bambino Vispo, integrado no Museo dell’Opera di Santa Croce, Florença;

Figura 2) Pequena figura de vulto com a temática da Virgem ensinando a Virgem a ler, pertencente à igreja de Nossa Senhora de Belém, em Bambolim;

Figura 3) Pequena figura de vulto com a temática da Virgem ensinando a Virgem a ler, pertencente à igreja de Santana, Talaulim.



Conjunto 19 – Santa Ana como matrona, exemplos existentes na igreja de Santana, em Talaulim (da esquerda para a direita).

Figura 1) Grande escultura de vulto que representa Santa Ana com a aparência de uma anciã, carregando um livro;

Figura 2) Painel esculpido em alto-relevo que apresenta Santa Ana de forma semelhante à da escultura de vulto.





Conjunto 20a – Tema das Santas Mães (da esquerda para a direita).

Figura 1) Alto-relevo integrado o espaldar do púlpito da igreja de Santana, Talaulim, em que estão representados a Virgem com o Menino e Santa Ana;

Figura 2) Pintura flamenga, da autoria de Goswyn van der Weyden (c. 1399-1464) com o tema das Santas Mães, cujas figuras são apresentadas de forma similar com aquelas do paimel goês, realizado posteriormente.



Conjunto 20b – Tema das Santas Mães (da esquerda para a direita).

Figura 1) Alto-relevo integrado no coroamento do retábulo-mor da igreja de Santana, em Talaulim, em que as duas figuras femininas são semelhantes;

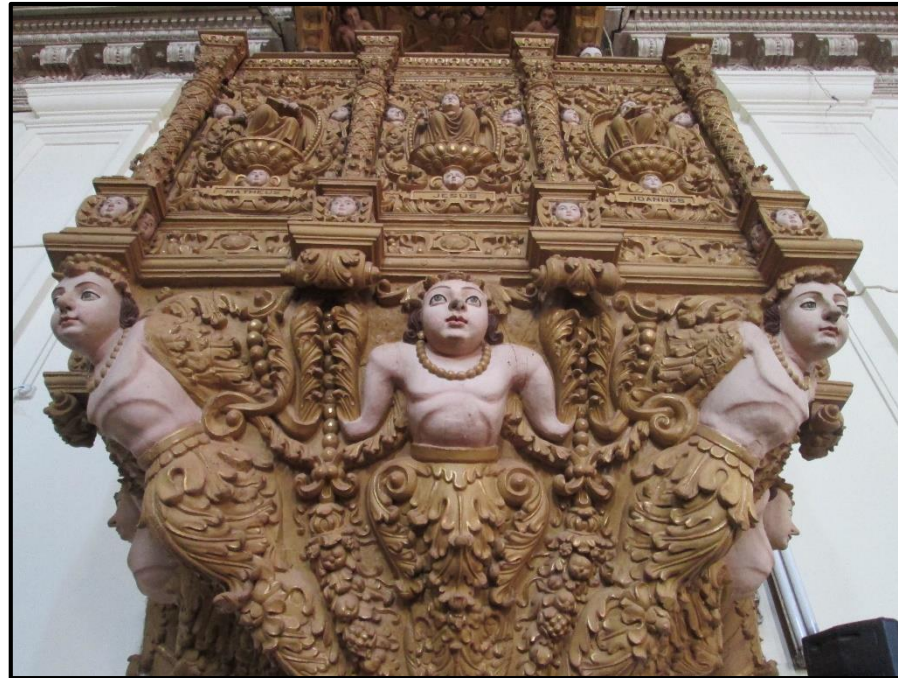
Figura 2) Pintura com o mesmo tema, da autoria do Mestre de Frankfurt (c. 1460-1533), em que as diferenças etárias são evidentes;

Figura 3) Retábulo do século XVII, com o tema das Santas Mães, similar ao que está presente no coroamento do retábulo-mor da igreja de Santana. Esta peça pertenceu a um dos dois retábulos colaterais do altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Graça do extinto Convento de St.º Agostinho, em Velha Goa.

Capítulo III - Análise iconográfica da escultura relevada nas igrejas de Tiswadi: 2. *O poder do púlpito: o triunfo do bem sobre o mal.*

Lista de conteúdos

- Púlpitos dos seguintes locais: Basílica do Bom Jesus, em Velha Goa; igreja de Santana, em Talaulim; igreja de N. Sr.^a da Ajuda, em Ribandar; igreja de Espírito Santo, em Naroá; igreja de S. João Baptista, Carambolim; igreja de S. Pedro, em Panelim; igreja de N. Sr.^a da Piedade, em Divar e Casa-Museu Medeiros de Almeida;
- Estatueta de *Nagakaya*, sem datação, pertencente ao Tibetan Mongolian Museum Society;
- A natureza dos trópicos como fonte de inspiração;
- Balcões decorados com *nāginīs*, ou sereias, na igreja de São Bartolomeu, Chorão;
- Bases de candelabros decorados com *nāginīs*, na igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Curca;
- *Nāgās*, ou *nāginīs*, como cariátides integrados nos coroamentos de retábulos;
- Casos pouco recorrentes de *nāgās*, ou *nāginīs*;
- Representações de Vixnu em ambiente aquático;
- O tema dos Evangelistas esculpido em predelas, púlpitos e painéis;
- O tema dos Doutores da Igreja esculpido em predelas, púlpitos e painéis.



Conjunto 1a – Púlpito da *Basilica do Bom Jesus em Velha Goa* (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Figura 1) painel integral;

Figura 2) detalhe da base e balcão do púlpito;

Figura 3) detalhe da cauda de serpente.

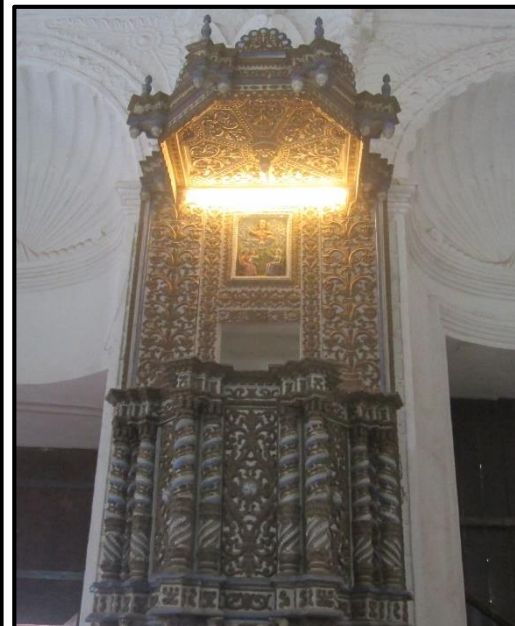
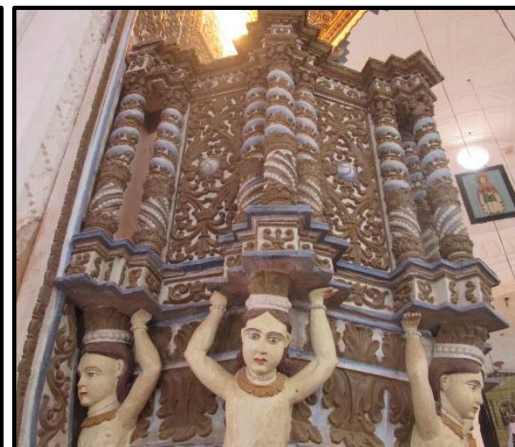


Conjunto 1b – Púlpito da Basílica do Bom Jesus em Velha Goa (da esquerda para a direita)

Figura 1) Detalhe da lateral esquerda do púlpito onde se observa o Evangelista São Marcos, com o leão, ao centro, São Jerónimo à esquerda e um outro Doutor da Igreja;



Figura 2) Detalhe do frontal do púlpito com Jesus ao centro, e os Evangelistas, Mateus, com o anjo, à esquerda, e João com a águia à direita.



Conjunto 2 – Púlpito da igreja de Santana, Talaulim (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Figura 1) detalhe da base e das caudas de peixe;

Figura 2) detalhe do balcão do púlpito;

Figura 3) balcão, espaldar e dossel do púlpito.



Conjunto 3 – Púlpito da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Ribandar (da esquerda para a direita)

Figura 1) Detalhe da base do púlpito e dos nāgās com cauda de serpente;

Figura 2) Detalhe do balcão, espaldar e dossel do púlpito.

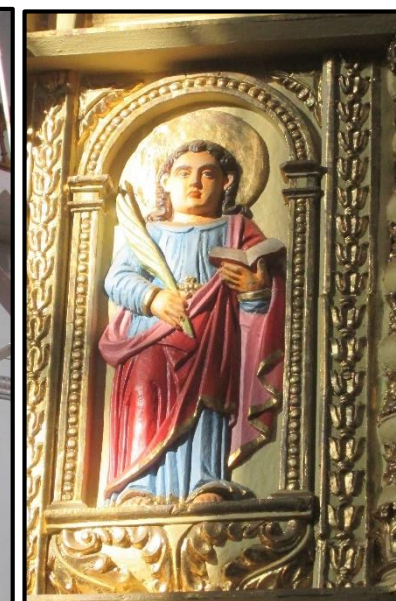
Conjunto 4 – Púlpito da igreja do Espírito Santo, Divar (de cima para baixo, da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe da base e balcão do púlpito;

Figura 2) Detalhe do balcão do púlpito, lado direito onde figura São Jerónimo;

Figura 3) Detalhe da base do balcão.





Conjunto 5 – Púlpito da igreja de São João Baptista, Carambolim (da esquerda para a direita)

Figura 1) Detalhe da base do púlpito, com nāginīs com cauda de serpente e ananases;

Figura 2) Púlpito integral;

Figura 3) Detalhe do balcão do púlpito, lateral direito, em que é visível a figura de São João Baptista.



Conjunto 6 – Púlpito da igreja de São Pedro, Panelim (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Figura 1) Detalhe da base do púlpito;

Figura 2) Detalhe dos ananases, com a argola que os segurava às bocas das nāginīs.



Conjunto 7 – Detalhe da cauda das nãgas, igreja de São Pedro, Panelim (de cima para baixo, da esquerda para a direita)

Figuras 1, 2 e 3) Detalhe de três caudas com cicatrizes;

Figura 4) Púlpito integral, em processo de restauro.



Conjunto 8 – Púlpito da igreja de Nossa Senhora da Piedade, Piedade - Divar (da esquerda para a direita)

Figura 1) Púlpito integral;

Figura 2) Detalhe da base e dos nāgas com caudas de peixe.



Conjunto 9 – Púlpito proveniente de Goa, advindo de igreja não identificada. Pertence actualmente à colecção da Casa-Museu Medeiros de Almeida (da esquerda para a direita).

Figura 1) detalhe do púlpito em que é possível vislumbrar o peito das nāginīs;

Figura 2) púlpito integral.



Conjunto 10 – Estatueta de Nagakaya, sem datação, pertencente ao Tibetan Mongolian Museum Society (da esquerda para a direita).

Figura 1) estatueta que representa uma princesa Naga com cauda de serpente e asas. A presença deste último elemento está possivelmente relacionado com o facto desta ser considerada “filha do dragão” em algumas culturas, nomeadamente a chinesa, em que adopta o nome de Lóngnǚ;

Figura 2) detalhe do objecto presente nas mãos da princesa, onde é possível reconhecer uma concha, ou búzio.



Conjunto 11a – A natureza dos trópicos como fonte de inspiração (da esquerda para a direita).

Figura 1) Cesto de frutas em basalto pertencente ao Archaeological Survey of India, executado entre os séculos XVI e XVII;

Figura 2) Alto-relevo em que está representado um cesto, com várias frutas nomeadamente tropicais. Esta escultura coroa o retábulo colateral do lado do Evangelho da igreja do Espírito Santo, na ilha de Divar;

Figura 3) Alto-relevo em que está representado um cesto, com vários cajus. Esta escultura foi encontrada desmontada e em processo de restauro na igreja de Santa Maria, no convento de Santa Mónica, sendo notório que fazia parte do coroamento de um retábulo.



Conjunto 11b – A natureza dos trópicos como fonte de inspiração – o caso do mastro esculpido, na igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe da escultura onde parecem estar representadas romãs;

Figura 2) Detalhe da escultura onde estão presentes motivos vegetalistas, nomeadamente flores de lótus;

Figura 3) Detalhe da escultura onde é possível visualizar uma fruta-pão;

Figura 4) Detalhe da escultura onde parece estar representado um ananás.



Conjunto 12 – Balcões decorados com nāginīs, ou sereias, na igreja de São Bartolomeu, Chorão (de cima para baixo).

Figura 1) Detalhe de um dos balcões onde figuram os seres mitológicos;

Figura 2) Vista geral do interior da igreja onde é possível visualizar os cinco balcões decorados.





Conjunto 13 – Bases de candelabros decorados com nāginīs, na igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Curca (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe de um dos candelabros onde são visíveis as marcas de remoção dos membros superiores e parte do tronco das nāginīs;



Figura 2) Detalhe de um dos candelabros onde as nāginīs estão "intactas".



Conjunto 14 – Nāgās, ou nāginīs, como cariátides integrados nos coroamentos de retábulos (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe do coroamento do retábulo colateral do lado do Evangelho da igreja do Espírito Santo, Divar;

Figura 2) Detalhe do coroamento do retábulo colateral do lado do Evangelho da igreja de São João Evangelista, Neurá.



Conjunto 15 – Casos pouco recorrentes (de cima para baixo).

Figura 1) Dois nãgās ladeiam a porta do púlpito na igreja de Nossa Senhora do Amparo, Mandur;

Figura 2) Detalhe do travejamento da igreja de São Matias, em Divar, em que a nudez de uma figura feminina remete, de certa forma, para este tema.

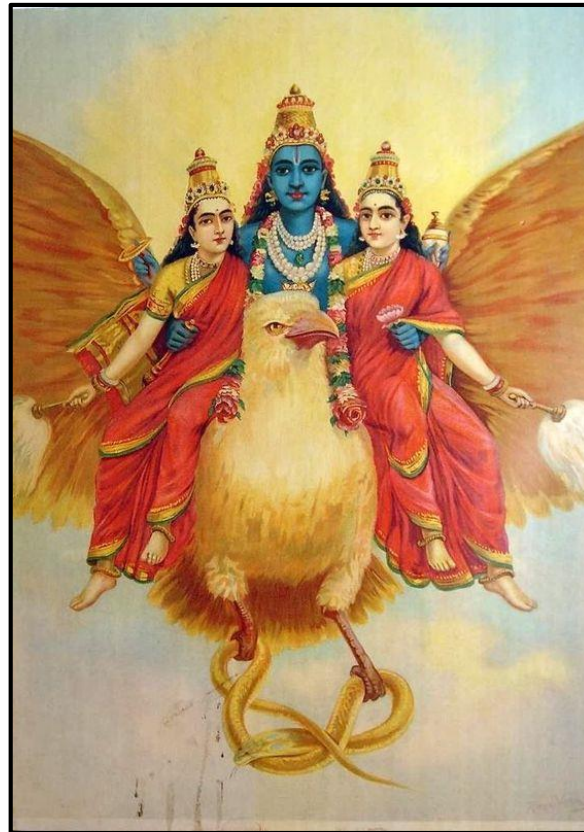




Conjunto 16 – Representações de Vixnu em ambiente aquático (da esquerda para a direita).

Figura 1) Escultura de Vixnu enquanto Matsya, pertencente ao Templo Sri Ranganathaswamy Srirangam, Tamil Nadu, em, em que são visíveis as semelhanças iconográficas com os nāgās;

Figura 2) Aguarela que representa Vixnu a descansar sobre šeşa atribuída ao Mestre Durga, c. 1780-1790, folha 5 do Durga Charit.



Conjunto 17 – Garuda (da esquerda para a direita).

Figura 1) Escultura em marfim, datada do século XV, representando Vixnu a ser transportado por Garuja, cujas garras seguram uma serpente. As suas duas consortes, Sarasvati e Lacximi, acompanham-no. A circunda-los estão ascetas e outros fiéis.

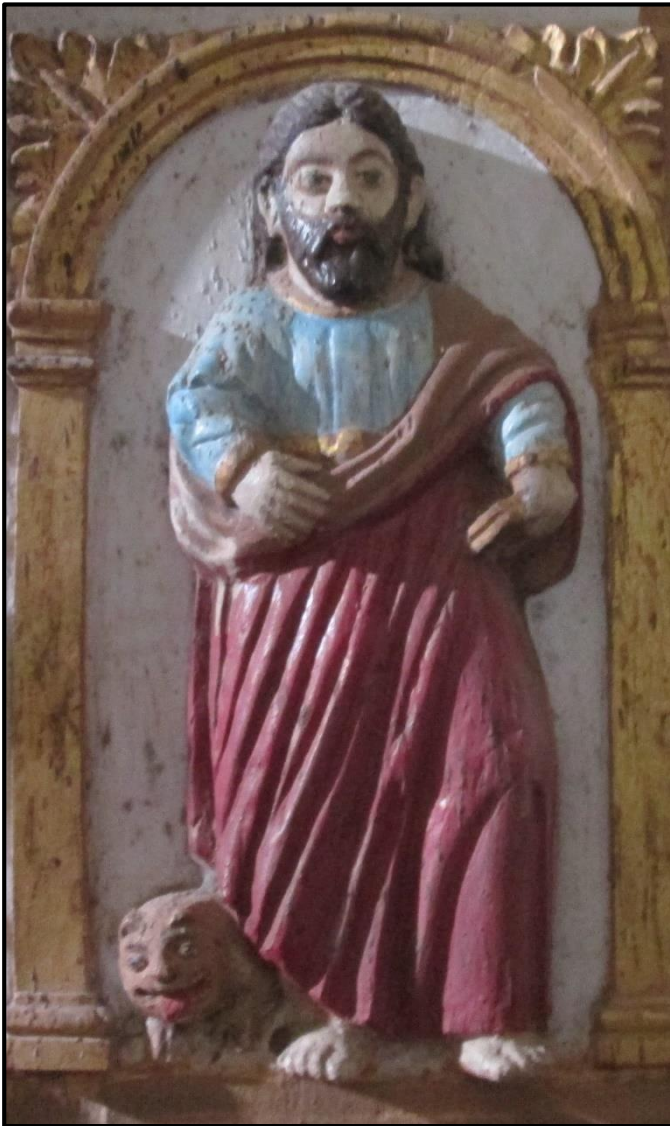
Figura 2) Pintura da autoria de Ravi Varma, c. 1910, em que o mesmo episódio, séculos depois, é representado de forma idêntica.



Conjunto 18 – A manutenção dos Evangelistas enquanto tema a figurar nos púlpitos do século XX (da esquerda para a direita).

Figura 1) Púlpito da igreja do Cristo, em Vanxim, onde é possível distinguir, em duas das suas faces as figuras de São Lucas e São Marcos, com os animais que lhes estão associados;

Figura 2) Detalhe de um dos lados do púlpito, onde se pode distinguir São João Evangelista, acompanhado da águia.



Conjunto 19a – O tema Evangelistas esculpido em predelas – retábulo das Santas Almas da igreja de São Miguel em Taleigão (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe da predela, onde é possível identificar São Marcos, acompanhado do leão;

Figura 2) Detalhe da predela, onde é possível identificar São João Evangelista, sem a sua águia. Aqui o santo surge segurando um cálice, iconografia utilizada quando este é incluído no ciclo dos Apóstolos.

Conjunto 19b – O tema Evangelistas esculpido em predelas – retábulo-mor da igreja de Santa Catarina, em Velha Goa (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe da predela, onde é possível identificar, por ordem, São Mateus, com o anjo, São Marcos, com o leão, São Lucas, com o touro e São João Evangelista com a águia.

Figura 2) Retábulo integral.



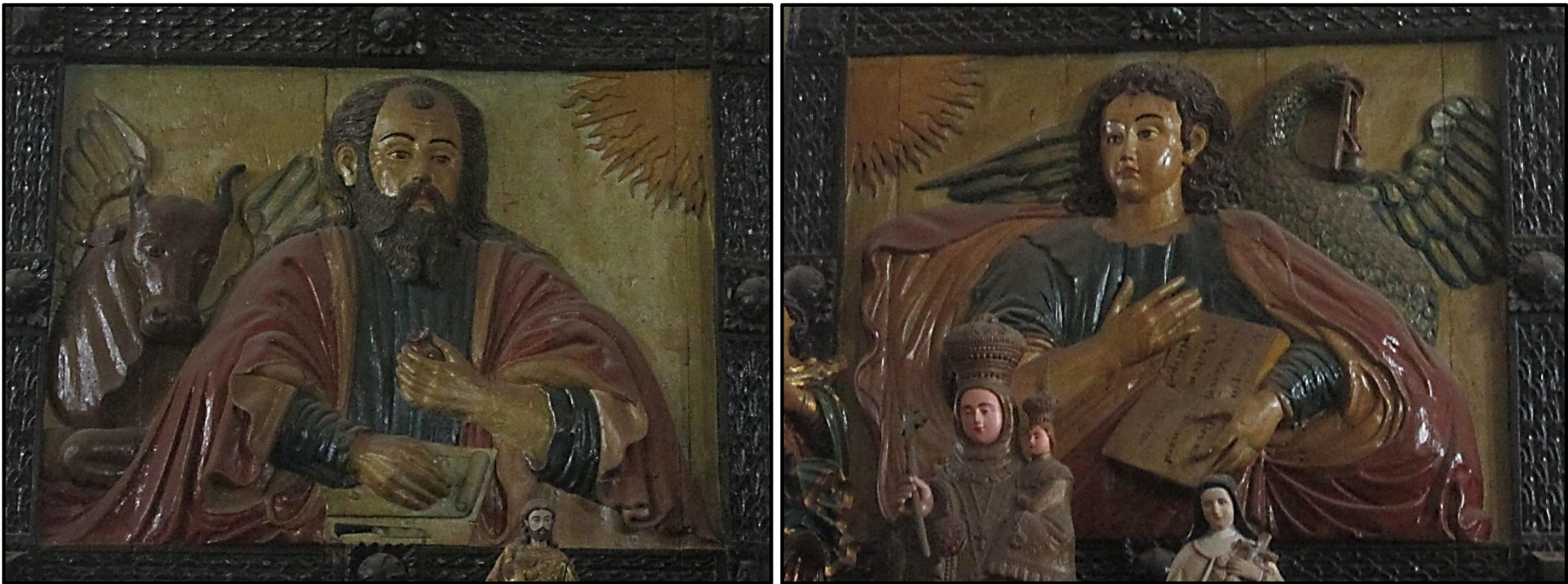


Conjunto 19c – O tema Evangelistas esculpido em predela – retábulo-mor da igreja de Santa Mónica, em Velha Goa, ainda em restauro (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe da predela, do lado esquerdo, onde é possível identificar São Mateus, com o anjo e São Marcos, com o leão



Figura 2) Detalhe da predela, do lado esquerdo, onde é possível identifica, São Lucas, com o touro e São João Evangelista com a águia, que segura no bico o estojo do santo.



Conjunto 20 – Painéis com o tema Evangelistas, na sacristia da igreja de Santo Estevão, em Santo Estevão- Juá (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel com a representação de São Lucas e o touro;

Figura 2) Painel com a representação de São João Evangelista e a águia.

Devido à sua dimensão, qualidade estética, à ausência de outros dois painéis, com a figuração de São Mateus e São Marcos, aliado ao facto de poderem apenas ser observados na sacristia, que conta com vasto espólio de arte religiosa nesse mesmo compartimento, somos levados a considerar a possibilidade destes painéis serem sobreviventes do incêndio que teve lugar nesta igreja, aquando da invasão marata em 1739.



Conjunto 21 – Os quatro Evangelistas incorporados no retábulo-mor da igreja da Piedade, Divar (da esquerda para a direita, de cima para baixo).

Figura 1) Retábulo integral;

Figura 2) Detalhe do retábulo, do lado direito;



Figura 2) Detalhe do retábulo, do lado esquerdo.



Conjunto 22 – São João Evangelista segurando um cálice – igreja de São João Evangelista, Neurá (da esquerda para a direita).

Figura 1) Figura de vulto, esculpida em pedra, no exterior da igreja de São João Evangelista, onde é notória a influência indiana;

Figura 2) Alto-relevo integrado no espaldar do púlpito.



Conjunto 23 – O tema Doutores da igreja esculpido em predela – retábulo-mor da igreja de Santa Catarina, em Velha Goa (da esquerda para a direita).

Figura 1) Retábulo integral;

Figura 2) Detalhe da predela, onde estão presentes os quatro Doutores da igreja, São Jerónimo, Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Gregório, sendo possível identificar com nitidez o santo eremita, São Jerónimo, acompanhado do seu leão.





Conjunto 24 – O tema Doutores da igreja esculpido em predela – retábulo-mor da igreja de Santa Mónica, em Velha Goa, ainda em restauro (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe da predela onde figura Santo Agostinho;

Figura 2) Detalhe da predela onde figura Santo Ambrósio;

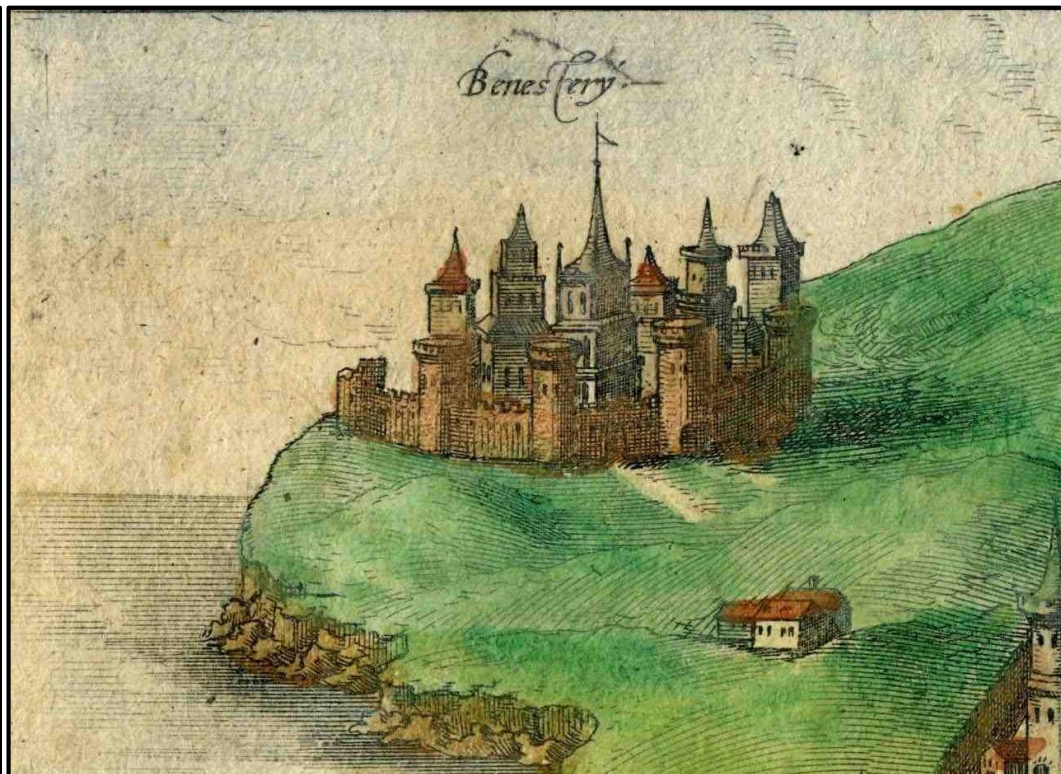
Figura 3) Detalhe da predela onde figura São Jerónimo;

Figura 4) Detalhe da predela onde figura São Gregório.

Capítulo III - Análise iconográfica da escultura relevada nas igrejas de Tiswadi: 3. *Entre o Céu e o Inferno: a punição e a absolvição das almas.*

Lista de conteúdos

- Forte e igreja de Banastarim;
- Retábulo da capela das Santas Almas, na igreja de São João Facundo, em Corlim;
- Representações de São Miguel e as Almas no Inferno;
- Exemplos de esculturas de vulto de São Miguel Arcanjo encontradas nas igrejas de Tiswadi;
- *Yama* enquanto divindade hindu e budista;
- Representação da Virgem Maria como intercessora;
- Representações das Santas Mártires;
- A missa como forma de salvação das Almas do Purgatório;
- Outros exemplos do tema do Juízo Final encontradas nas igrejas de Tiswadi;
- S. João Baptista e a iconografia do tigre.



Conjunto 1 – Forte e igreja de Banastarim (da esquerda para a direita).

Figura 1) Fotografia-postal das ruínas da igreja de São Tiago, provavelmente datada do início do século XX. No topo podia ler-se o nome desta com a grafia antiga, “S. Thiago”;

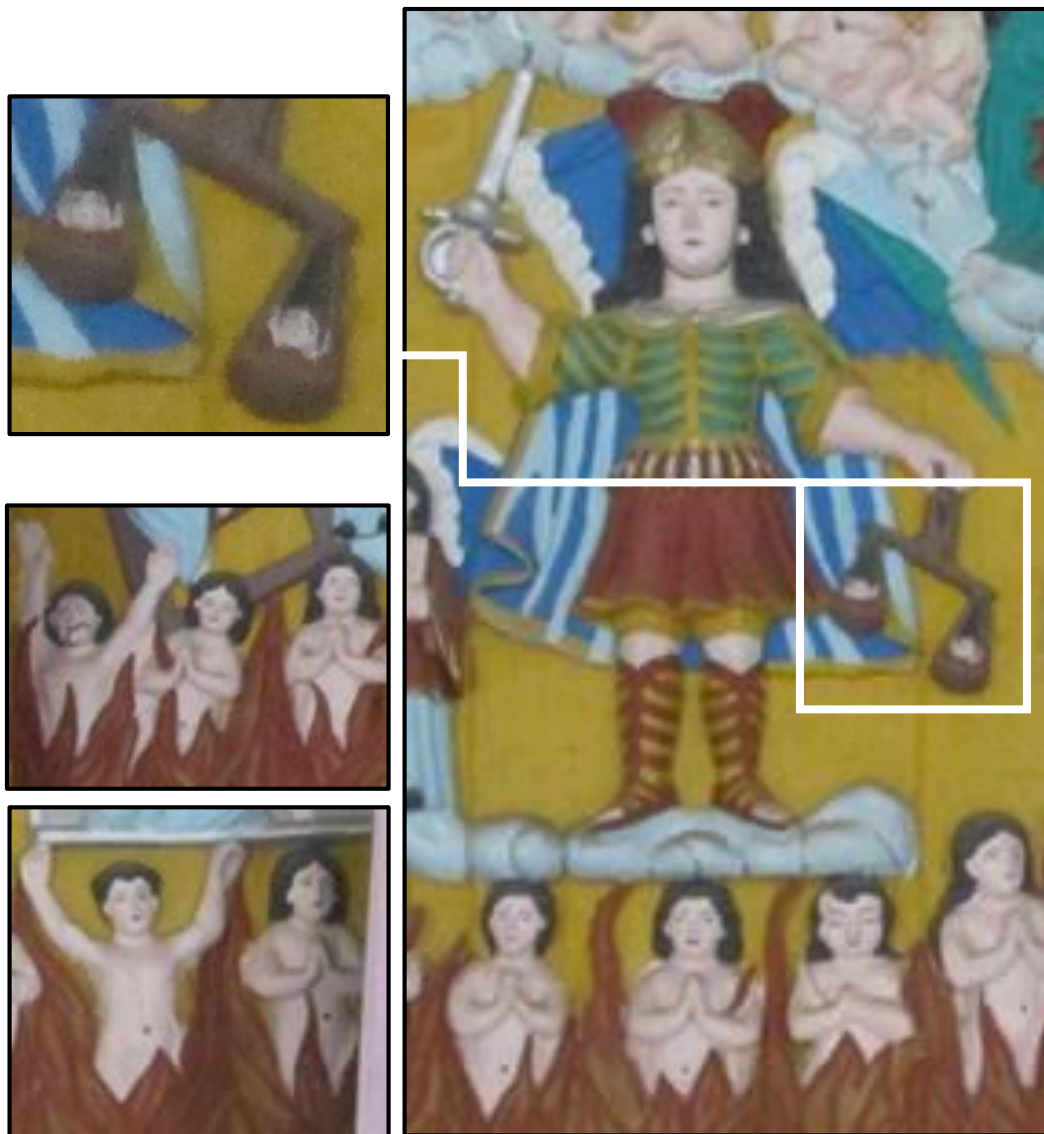
Figura 2) Detalhe da gravura de Braun Hogenberg, datada de 1600, em que é possível visualizar a representação da fortaleza de São Tiago de Banastarim, com a legenda Benastery.



Conjunto 2 – Retábulo da capela das Santas Almas, na igreja de São João Facundo, em Corlim (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe do painel retabular;

Figura 2) Retábulo integral.



Conjunto 3 – São Miguel e as Almas no Inferno/Purgatório (da esquerda para a direita, de cima para baixo).

Figura 1) Detalhe da balança com as almas a serem pesadas;

Figura 2) Detalhe de três almas no Inferno, lado esquerdo do painel;

Figura 3) Detalhe de duas almas no Inferno, lado direito do painel;

Figura 4) Detalhe do painel, inferior, ao centro, onde é possível ver São Miguel Arcanjo com os seus atributos e quatro almas no Inferno.



Conjunto 4a – Representações de São Miguel e das almas no Purgatório/Inferno (da esquerda para a direita).

Figura 1) São Miguel e as almas do Purgatório no retábulo pertencente à igreja de São Tiago Maior, em Seia, datada dos finais do séc. XVII ou início do séc. XVIII;

Figura 2) Cristo crucificado e as almas no Purgatório no retábulo pertencente à igreja matriz de Carção, distrito de Bragança, datado do primeiro quartel do séc. XVIII;

Figura 3) Detalhe da figura do demónio, com forma humanoide.



Conjunto 4b – Representações de São Miguel e das almas no Purgatório/Inferno (da esquerda para a direita).

Figura 1) O tema do Julgamento final na pintura «Las Benditas Animas del Purgatorio» atribuída a Juan Pedro López, em 1772. Está integrada na igreja do Santíssimo Cristo, em Buen Viaje, Pampatar (Venezuela);

Figura 2) O tema do Julgamento Final no retábulo pertencente à capela das Santas Almas, na igreja de São João Facundo, em Corlim.



Conjunto 5 – Outros exemplos, em esculturas de vulto, de São Miguel Arcanjo encontradas nas igrejas de Tiswadi (de cima para baixo, da esquerda para a direita).

Figura 1) Pequena escultura de vulto pertencente à igreja de São Matias, em Malar (Divar);

Figura 2) Pequena escultura de vulto pertencente à igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar;

Figura 3) Pequena escultura de vulto pertencente à igreja de São João Baptista, em Carambolim;

Figura 4) Figura de vulto de tamanho médio que apresenta São Miguel Arcanjo a matar o demónio. Igreja de S. Matias, Malar (Divar).



Conjunto 6 – Yama enquanto divindade hindu e budista (da esquerda para a direita).

Figura 1) Pintura executada no norte da Índia (c. 1800) representando a corte de Yama, enquanto divindade hindu, onde são visíveis alguns tipos de tortura;

Figura 2) Pintura tibetana (c. 1700-1799), onde é figurado Yama (Yama Dharmaraja), enquanto divindade protectora budista.



Conjunto 7 – A Escada da Divina Ascensão e os Príncipes dos Apóstolos (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe do painel goês;

Figura 2) Detalhe da Escada da Divina Ascensão no fresco do mosteiro de Sucevița, Bucovina (Roménia);

Figura 3) Os Príncipes dos Apóstolos seguram a igreja.



Conjunto 8 – A Virgem Maria como intercessora (da esquerda para a direita, de cima para baixo).

Figura 1) Detalhe do lado superior esquerdo do painel goês; onde surge a Virgem Maria juntamente com seis Apóstolos;

Figura 2) Detalhe do painel integrado no retábulo dedicado às “Santas Almas” pertencente à igreja de São Tiago Maior, em Seia, onde é possível ver a figura da Virgem ajoelhada;



Figura 3) Detalhe do painel integrado no retábulo dedicado às “Santas Almas” pertencente à igreja matriz de Carção, onde é possível ver a figura da Virgem ajoelhada;

Figura 4) Detalhe do painel «Las Benditas Animas del Purgatorio», pertencente à igreja do Santíssimo Cristo, em Buen Viaje onde é possível ver a figura da Virgem ajoelhada.

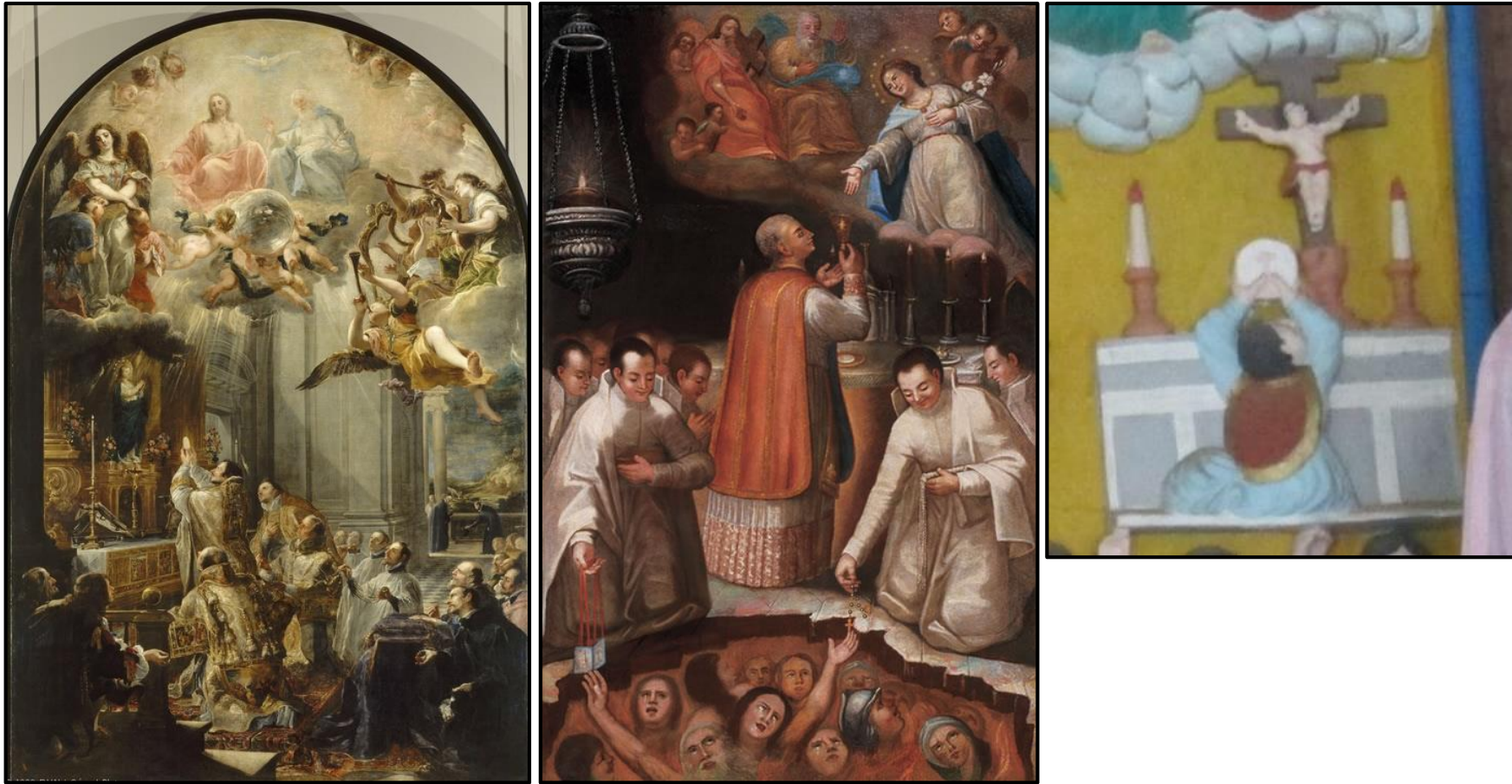




Conjunto 9 – Detalhe das Santas Mártires (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe, do lado esquerdo, do painel goês onde são visíveis três figuras que seguram uma folha de palma;

Figura 2) Detalhe do fresco de Miguel Ângelo, do lado direito, onde é possível identificar a mártir Santa Catarina de Alexandria, com a roda dentada, assim como São Brás. Tecto da Capela Sistina, Vaticano.



Conjunto 10 – A missa como forma de salvação das Almas do Purgatório (da esquerda para a direita).

Figura 1) «A Missa da fundação das ordens Trinitárias» da autoria de Juan Carreño de Miranda, pertencente ao Museu do Louvre e executada em 1665;

Figura 2) Painel da autoria de Jan Niezabitowski, integrado no mosteiro dos Padres Marianos da Imaculada Conceição de Skórzec (Polónia), que representa a salvação das almas do Purgatório através da missa;

Figura 3) Detalhe do painel goês.



Conjunto 11a – Outros exemplos do tema do Juízo Final encontradas nas igrejas de Tiswadi (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel pertencente à igreja de São João Evangelista, Neurá;

Figura 2) Painel pertencente à Sé, em Velha Goa.



Conjunto 11b – Outros exemplos do tema do Juízo Final encontradas nas igrejas de Tiswadi (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel pertencente à igreja de São Miguel, Taleigão;

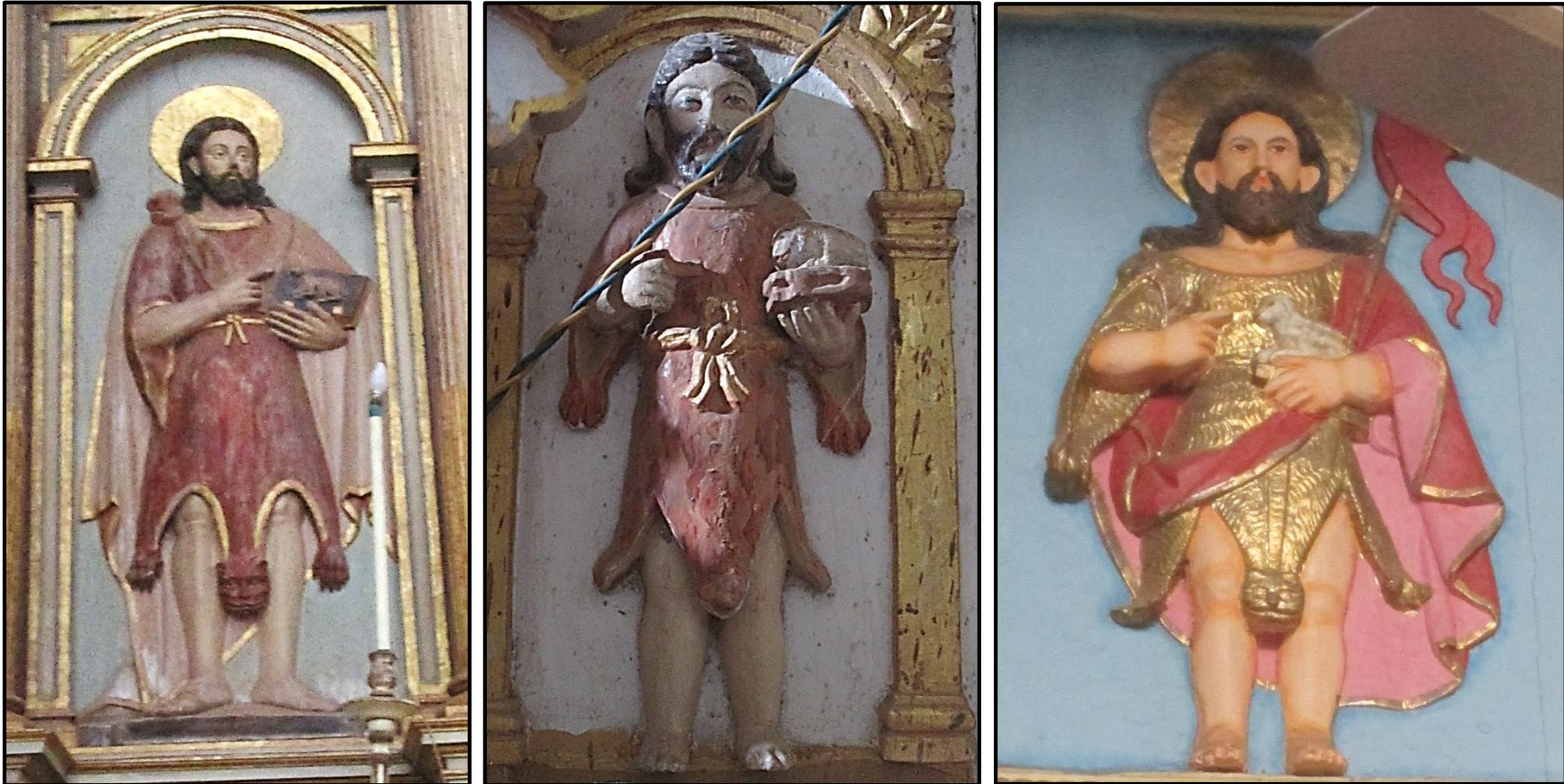
Figura 2) Painel pertencente à igreja de São Matias, em Malar (Divar).



Conjunto 12 – A iconografia do tigre (da esquerda para a direita).

Figura 1) Escultura de vulto que apresenta São João Baptista trajando com uma pele de leopardo, peça pertencente à Sé, Velha Goa (séc. XVIII-XIX);

Figura 2) Tapete tibetano, do século XIX, pertencente à colecção do Museu de Newark.



Conjunto 13 – Três representações de São João Baptista, em escultura relevada, presentes algumas nas igrejas de Tiswadi (da esquerda para a direita).

Figura 1) Escultura integrada no retábulo de Nossa Senhora da Esperança, na Catedral de Goa, no nível inferior, o lado esquerdo;

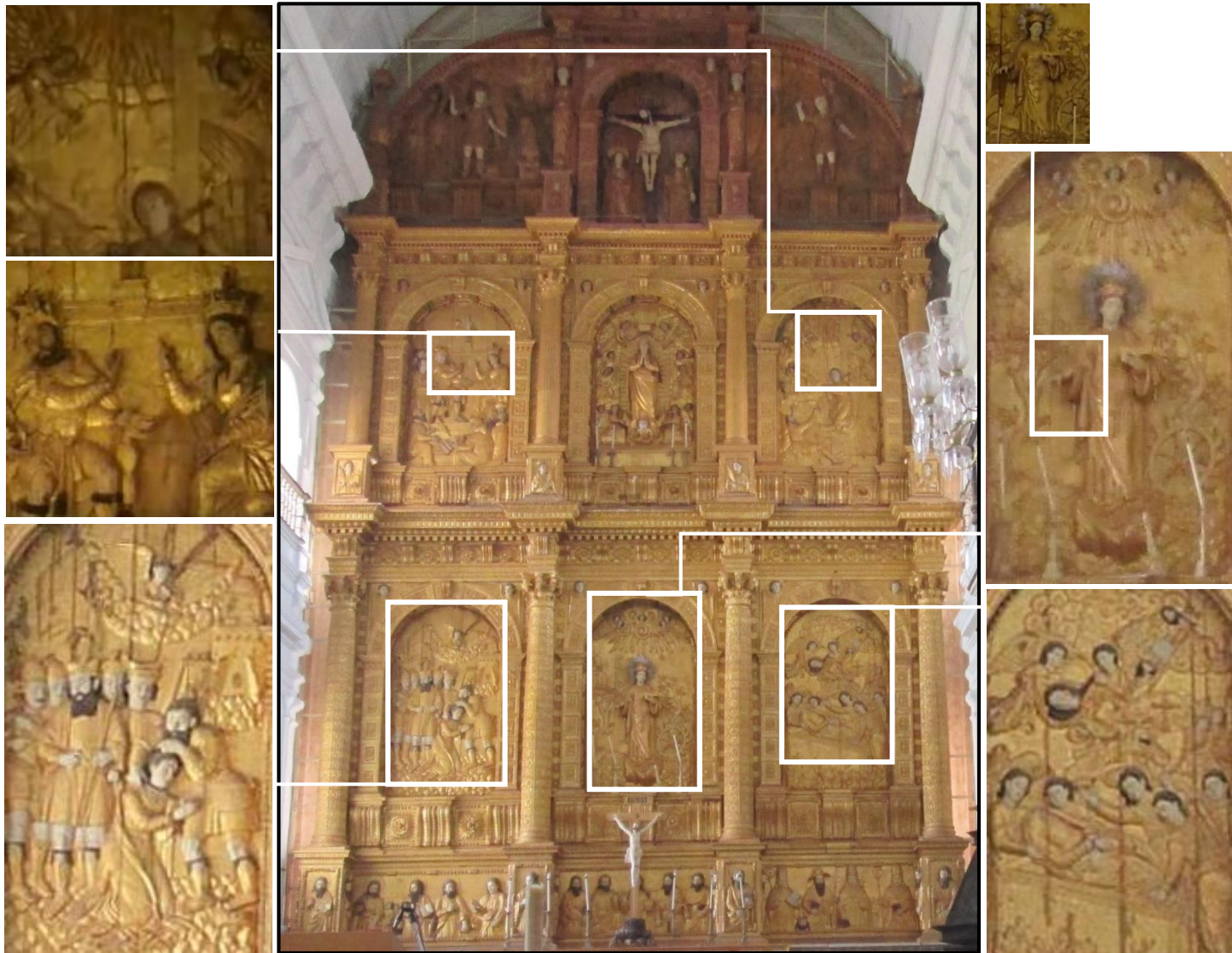
Figura 2) Escultura integrada na predela do retábulo das Santas Almas no retábulo das Santas Almas da igreja de São Miguel, em Taleigão;

Figura 3) Escultura integrada no espadar do púlpito da igreja de São João Baptista, em Carambolim.

Capítulo III - Análise iconográfica da escultura relevada nas igrejas de Tiswadi: 4. *Sob o símbolo da palma: o muçulmano como inimigo.*

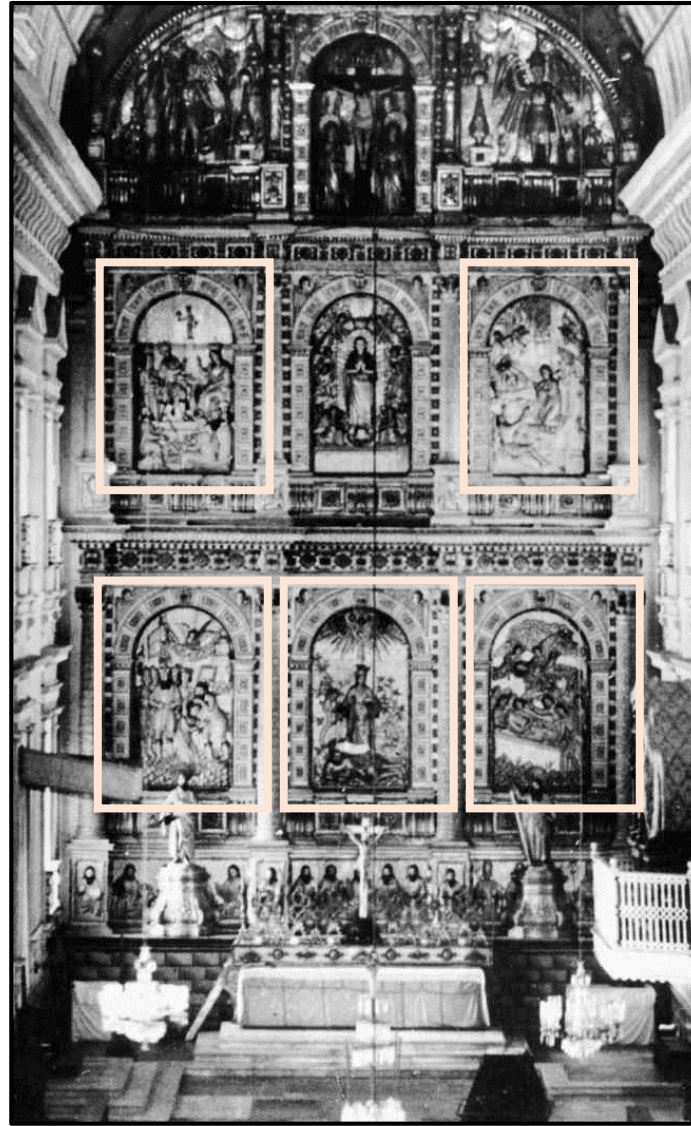
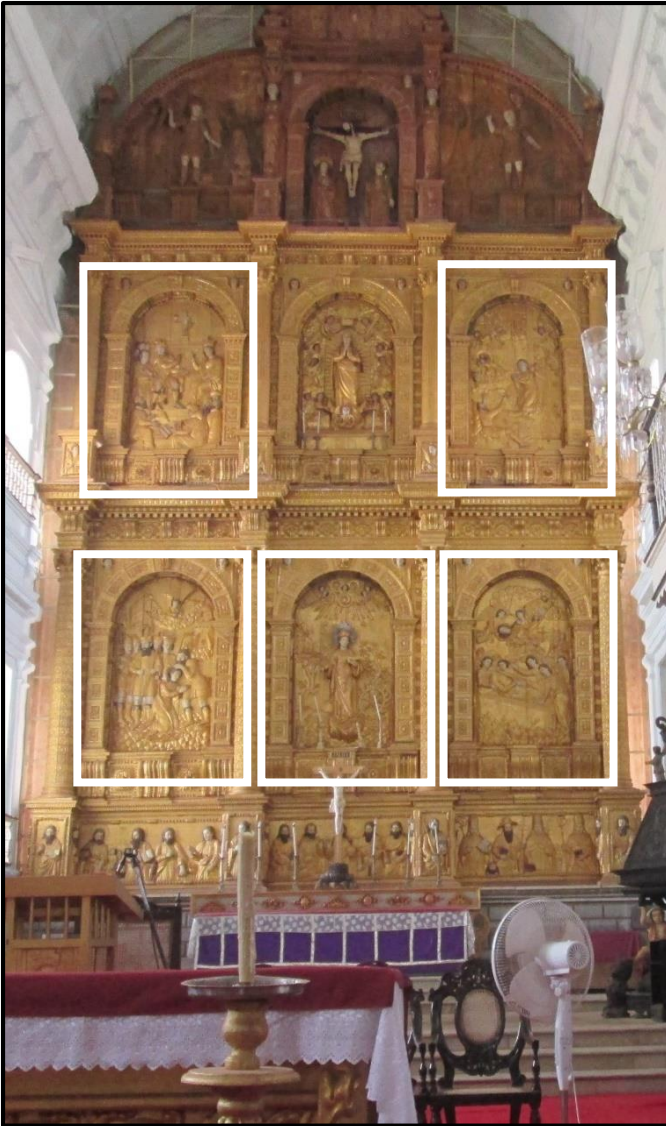
Lista de conteúdos

- Retábulo e painéis da capela-mor da Igreja de Santa Catarina;
- Exemplos, na escultura, do tema de Santa Catarina;
- Similaridades entre a iconografia de Santa Catarina e a de Xiva como *Śrī Naṭarāja*;
- Exemplos, na pintura, do tema da Elevação do Corpo de Santa Catarina;
- A indumentária dos soldados, e sultão, de Bijapur;
- Alguns painéis com o tema da Sagitação de S. Sebastião;
- Detalhe do fruto que pende do ramo da árvore, na Sagitação de S. Sebastião;
- Exemplos de arquitectura retabular;
- Imaginária dedicada a São Cosme e São Damião



Conjunto 1 – Retábulo e painéis da capela-mor da Igreja de Santa Catarina (de cima para baixo, da esquerda para a direita).

Painel 1) «Sta. Catarina discutindo com os doutores». **Pormenor:** Santa de frente para o Imperador;
Painel 2) «A destruição da máquina do martírio». **Pormenor:** um dos anjos carrega um raio enquanto o outro enverga uma espada.
Painel 3) «A Decapitação de Santa Catarina». **Pormenor:** Catarina ajoelhada, com as mãos em posição de oração, o seu carrasco, os observadores, o arcanjo com a palma do martírio e um castelo ao fundo.
Painel 4) «Catarina esmagando o paganismo». **Pormenor e miniatura:** o painel ampliado indica uma miniatura em que é possível ver que no local onde estaria a espada não há talha.
Painel 5) «Elevação do Corpo de Santa Catarina». **Pormenor:** anjos carregam corpo e cabeça de santa Catarina e sepultam-na no monte Sinai, sugerido pela imagem de fundo, com Deus e Moisés.



Conjunto 2 – Retábulo e painéis da capela-mor da Igreja de Santa Catarina em diferentes momentos da sua história (da esquerda para a direita).

A primeira fotografia foi tirada em Março de 2015 enquanto a segunda é anterior, registada por Mário e Alice Chicó em 1952. Apesar de não existirem grandes alterações ao longo das décadas, não deixa de ser curioso o “desaparecimento” da figura do soberano aos pés de Santa Catarina, no painel central assinalado. O maior contraste da fotografia a preto e branco serve de apoio à mais recente, ajudando à identificação dos intervenientes e itens gravados na composição retabular.



Conjunto 3 – Detalhe do painel de «Catarina esmagando o paganismo» (da esquerda para a direita).

Figura 1) Fotografia do painel em 12 de Março de 2015;

Figura 2) Fotografia, da autoria de Mário Chicó, do mesmo painel em 1952.



Conjunto 4 – Exemplos, na escultura, do tema de Santa Catarina (da esquerda para a direita).

Figura 1) Escultura de vulto oriunda das oficinas de Coimbra (1450 d.C.- 1500 d.C). A Santa de pé, apresenta na dextra a espada com que golpeia a cabeça do imperador, estendido a seus pés, sendo visíveis os seus membros superiores;

Figura 2) Escultura de vulto, esculpida em calcário e atribuída às oficinas de Mestre Afonso (1450 d.C. - 1475 d.C). Tal como nas restantes imagens a santa segura na mão direita a espada que atravessa o crânio do imperador. Na mão esquerda ao invés do livro aberto (como acontece painel), esta segura uma pequena roda navalhada.

Figura 2) Escultura de vulto, em alabastro, executada em Nottingham durante o século XV. O soberano, junto dos seus pés, surge nitidamente reduzido, em tamanho, mas de forma integral.



Conjunto 5 – Similaridades entre a iconografia de Santa Catarina e a de Xiva como Śrī Naṭarāja (da esquerda para a direita e de cima para baixo)

Figura 1) Pormenor da fachada da Sé de Goa;

Figura 2) Adil Khan ou Imperador Maximiano de mãos cruzadas sobre o peito, aos pés de Santa Catarina, escultura em pedra na fachada da Sé de Goa (detalhe).

Figura 3) Detalhe da escultura de Śrī Naṭarāja, com destaque para a figura de Apasmāra-Puruṣa a ser pisado pelo Deus (detalhe).

Figura 4) Estatueta de bronze originária de Tamil Nadu representando Śrī Naṭarāja. Data da dinastia Chola, cerca do séc. XI d.C. Actualmente no The Metropolitan Museum, Nova Iorque.



Conjunto 6 – Elevação do Corpo de Santa Catarina até ao Monte Sinai (da esquerda para a direita e de cima para baixo)

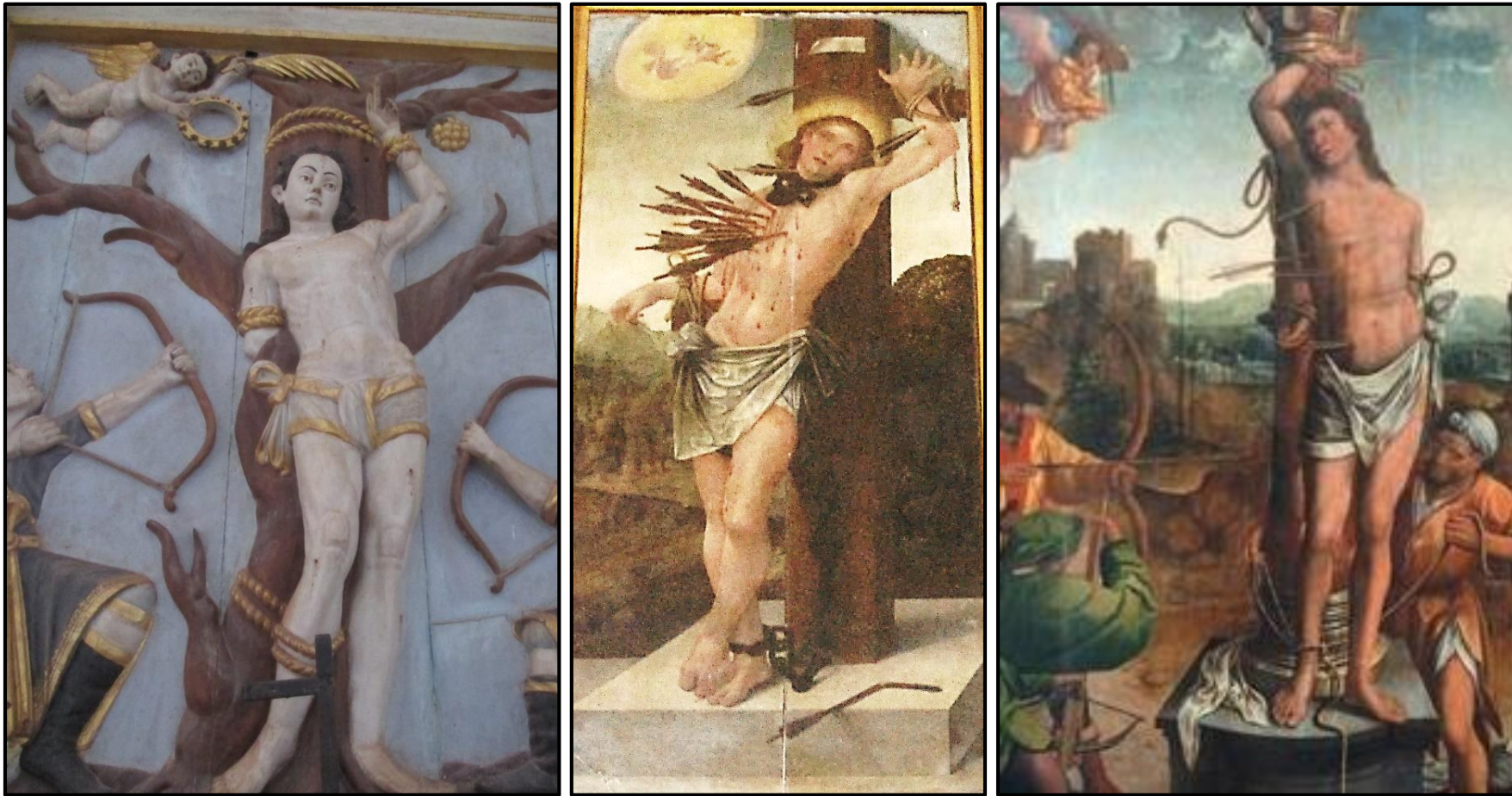
Figura 1) Painel de Garcia Fernandes onde se pode observar três anjos a carregarem o seu corpo e um levando a sua cabeça. Encontra-se na Sacristia da Sé de Goa;
Figura 3) Painel atribuído a Garcia Fernandes, executado entre e 1525-1550. Pertence actualmente ao Museu Nacional de Arte Antiga.



Conjunto 7 – A indumentária dos soldados, e sultão, de Bijapur (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel representado São Sebastião, pertencente à capela de São Jerónimo na Sé Catedral de Goa;

Figura 2) Detalhe da pintura de autor desconhecido, intitulada «Sultão Ali Adil Khan II de Bijapur a caçar um tigre», em que o soberano surge com as vestes de um arqueiro/guerreiro (Bijapur, c. 1660).

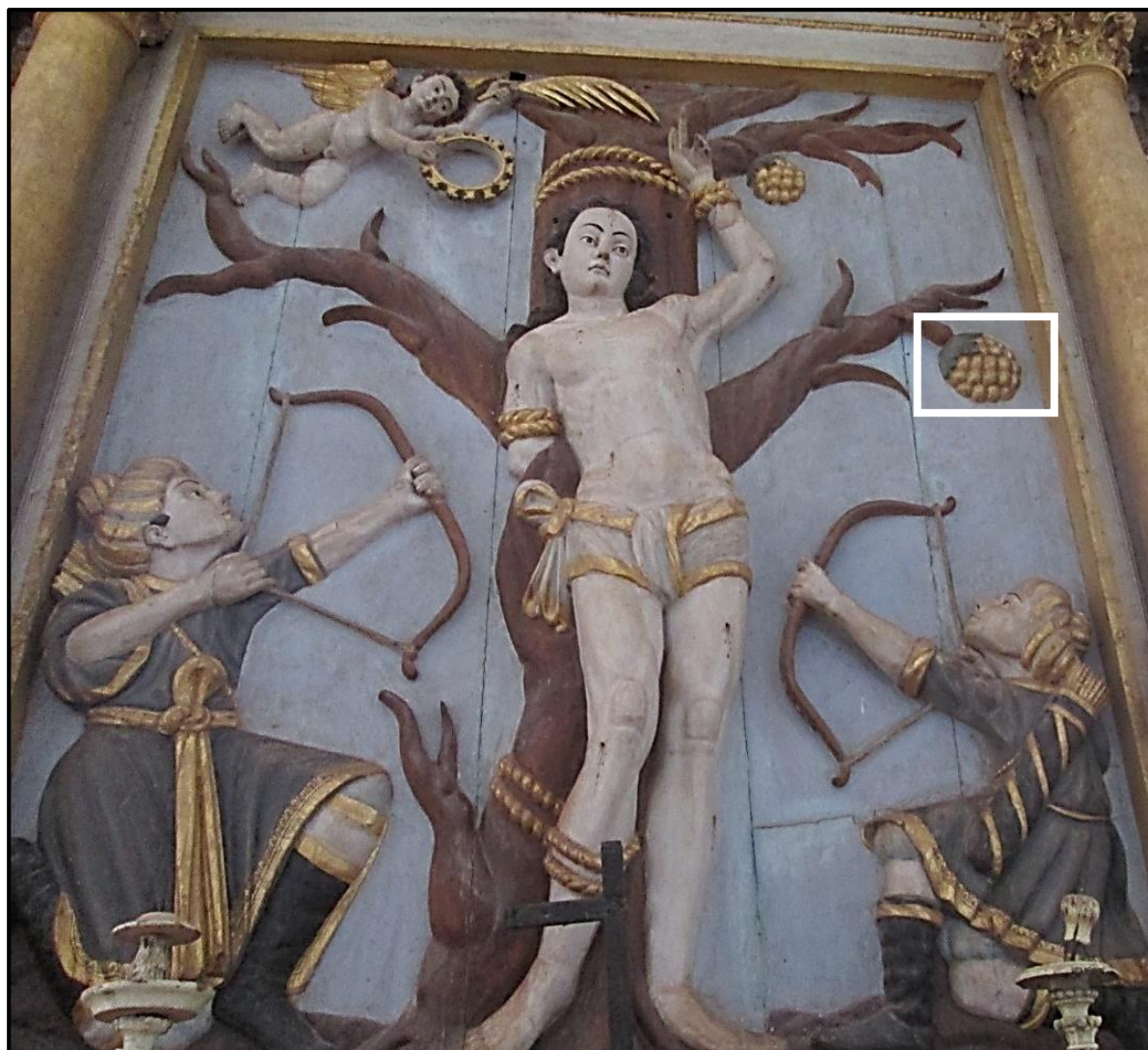


Conjunto 8 – Alguns painéis que retratam o tema da Sagitação de S. Sebastião (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel representado São Sebastião, pertencente à capela de São Jerónimo na Sé Catedral de Goa;

Figura 2) Pintura da autoria de Garcia Fernandes pertencente à sacristia da igreja de Santa Cruz, em Coimbra;

Figura 3) Pintura atribuída a Vasco Fernandes, com a colaboração de Gaspar Vaz, executada em 1530-1535.



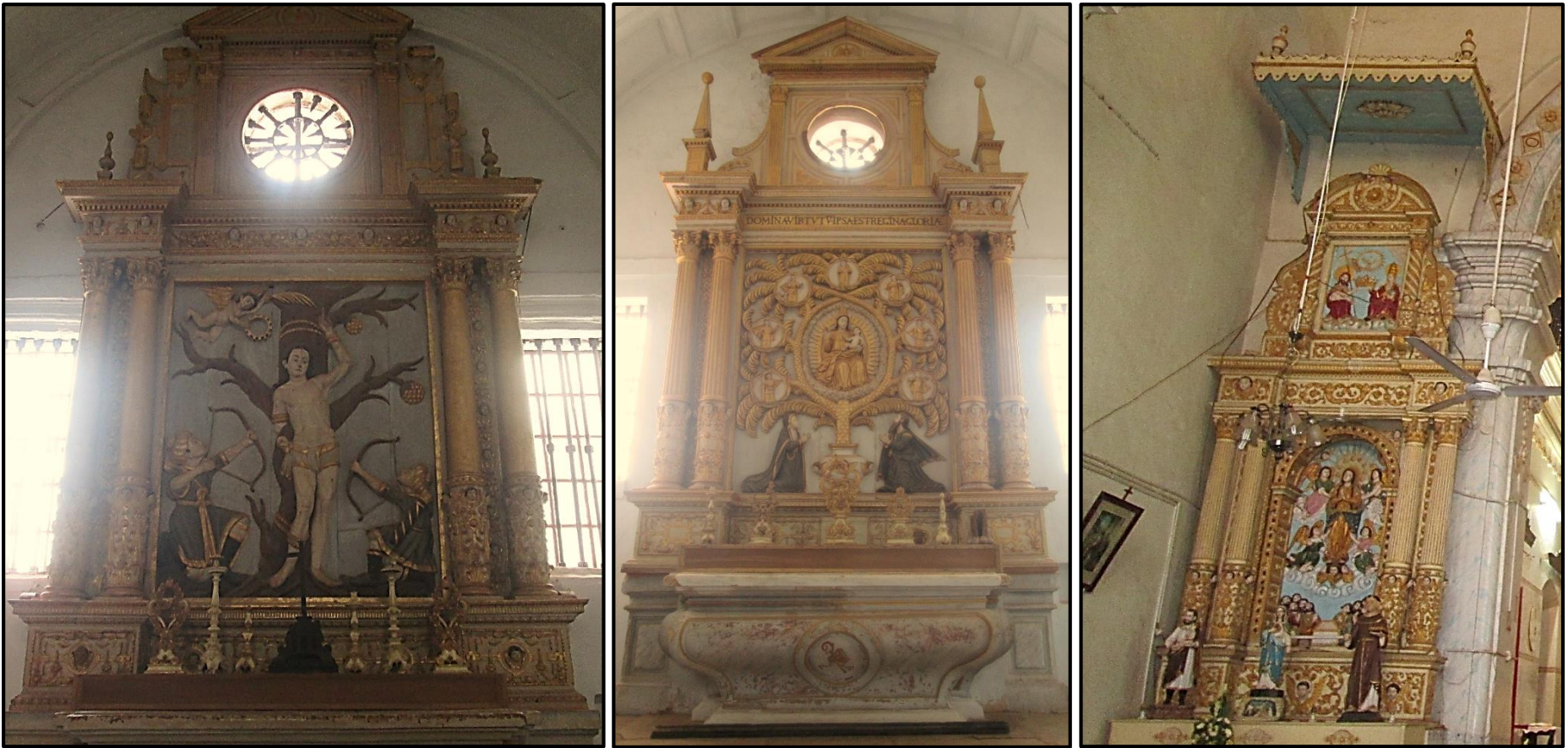
Conjunto 9 – Detalhe do fruto que pende do ramo da árvore, na Sagitação de S. Sebastião (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel representado São Sebastião, pertencente à capela de São Jerónimo na Sé Catedral de Goa;

Figura 2) Escultura relevada em que é visível um cacho de uvas, integrado na predela do retábulo-mor do Convento de Santa Mónica;



Figura 3) Escultura relevada em que é visível um cacho de uvas, integrado na predela do retábulo representando o Pentecostes, pertencente à capela do Espírito Santo, na Sé Catedral de Goa.



Conjunto 10 – Exemplos de arquitectura retabular (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel de São Sebastião na capela de São Jerónimo, integrado na Sé Catedral, em Velha Goa;

Figura 2) Painel das Virtudes de Nossa Senhora na capela de Nossa Senhora das Três Necessidades, integrado na Sé Catedral, em Velha Goa;

Figura 3) Painel da Assunção de Nossa Senhora, integrada no retábulo colateral, do lado do Evangelho, na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, em Batim, onde é possível notar um segundo corpo, também com uma escultura relevada.



Conjunto 11 – Imaginária dedicada a São Cosme e São Damião (da esquerda para a direita).

Figura 1) Duas esculturas de vulto em que figuram São Cosme e São Damião, presentes no retábulo colateral do lado da Epístola da igreja de São Matias, em Malar (Divar);
Figura 2) Duas pequenas esculturas de vulto em que figuram São Cosme e São Damião, colocadas no coroaento de um retábulo guardado no interior da igreja de Santo Estevão, no lugar com o mesmo nome, em Cumbarjúá.

Capítulo III - Análise iconográfica da escultura relevada nas igrejas de Tiswadi: *5. Para lá do Dogma: a Trimúrtil Cristã.*

Lista de conteúdos

- *Trimúrtil* de Elefanta;
- Exemplos, na escultura e pintura, da Santíssima Trindade;
- Similaridades entre os painéis goeses e gravuras dos irmãos Wierix;
- Alguns exemplos de Deus-Pai / Cristo Salvador e o seu posicionamento;
- Alguns exemplos de esculturas relevadas e de vulto em que figura o Espírito Santo.



Conjunto 1 – Trimúrta de Elefanta (da esquerda para a direita).

Figura 1) As três faces da Trimúrta, Xiva, Brama e Vixnu. Detalhes. Detalhes (da esquerda para a direita):

- Xiva segura uma serpente na mão;
- Xiva tem no cabelo uma caveira, ladeada por cobras;
- Vixnu segura uma flor de lótus.

Figura 2) A Trimúrta de Elefanta. Imagem do início do século XX, retirada do livro "Ideals of Indian Art" de Ernest Havell, publicado em 1912. O detalhe mostra um crocodilo, ou animal marinho, no brinco de Brama.



Conjunto 2 – Exemplos de representações de Pai, Filho e Espírito Santo (da esquerda para a direita e de cima para baixo).

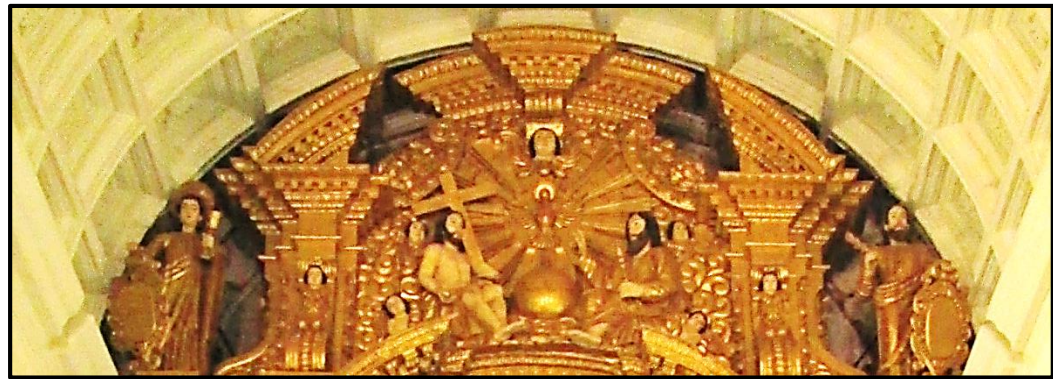
Figura 1) Painel que coroa o retábulo colateral, do lado do Evangelho da igreja de N. Sr.^a de Guadalupe (Batim);

Figura 2) Painel afixado na igreja de Cristo (Vanxim);

Figura 3) Painel que coroa o retábulo-mor da igreja de N. Sr.^a de Guadalupe (Batim);

Figura 4) Painel que coroa o retábulo-mor da Basílica do Bom Jesus (Velha Goa);

Figura 5) Painel que coroa o retábulo-mor da igreja do Espírito Santo (Naroá, Divar).

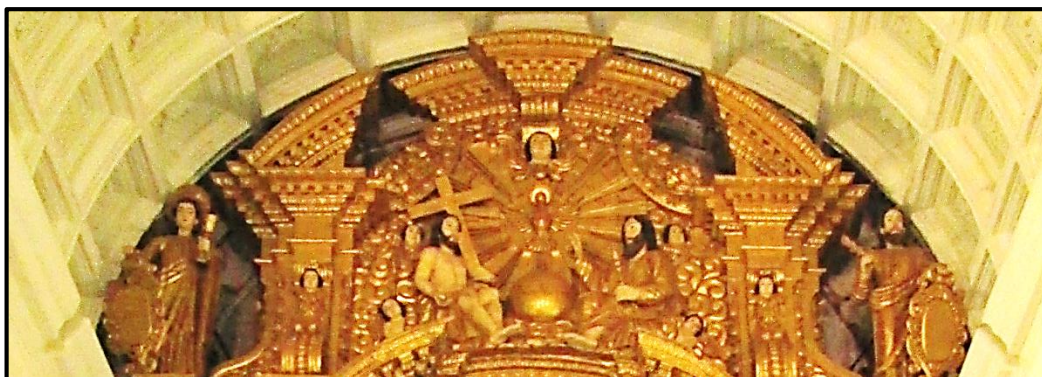


Conjunto 3a – Semelhanças entre modelos tendo por base o coroamento do retábulo-mor da Basílica do Bom Jesus (da esquerda para a direita e de cima para baixo)

Figura 1) Santíssima Trindade da autoria de Peter Paul Rubens, actualmente na posse do Galeria Flämische Barockmalerei no Castelo de Neuburg, Baviera, Alemanha.

Figura 2) Santíssima Trindade no coroamento do retábulo-mor da Basílica do Bom Jesus.

Figura 3) Adoração da Santíssima Trindade pela Família Gonzaga, da autoria de Peter Paul Rubens, actualmente na posse do Palácio Ducal de Mântua, Mântua, Itália.



Conjunto 3b – Semelhanças entre modelos tendo por base o coroamento do retábulo-mor da Basílica do Bom Jesus (de cima para baixo).

Figura 1) Santíssima Trindade no coroamento do retábulo-mor da Basílica do Bom Jesus;



Figura 2) Santíssima Trindade, da capela de Santo Inácio, da Igreja de Gesù, em Roma. Escultura baseada no desenho de Andrea Pozzo (1696-1700) e esculpida a várias mãos.



Conjunto 4 – Semelhanças entre modelos tendo por base o coroamento do retábulo-mor da igreja do Espírito Santo, em Naroá (Divar) (de cima para baixo)

Figura 1) Santíssima Trindade da autoria do pintor Garcia Fernandes (1537), que demonstra semelhanças com o painel goês;

Figura 2) Santíssima Trindade, presente no coroamento do retábulo-mor da igreja do Espírito Santo, em Naroá (Divar).



Conjunto 5 – Semelhanças entre modelos tendo por base as gravuras o Coroamento da Virgem de Hieronymus Wierix (da esquerda para a direita e de cima para baixo)

Figura 1) Coroamento da Virgem de Hieronymus Wierix (anterior a 1619);

Figura 2) Médio-relevo da Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, Batim;

Figura 3) Coroamento da Virgem de Hieronymus Wierix;

Figura 4) Alto-relevo da Igreja de Cristo, Vanxim.



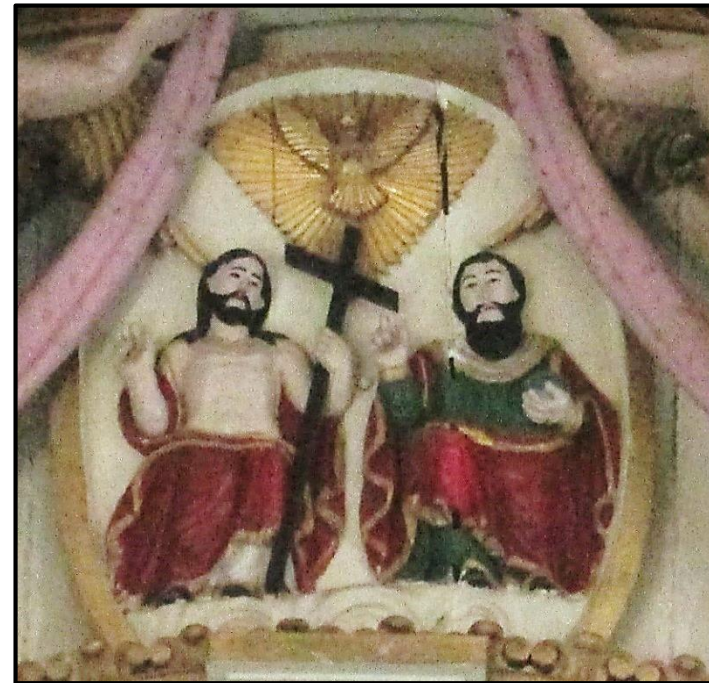
Conjunto 6 – Semelhanças entre modelos tendo por base a gravura da Santíssima Trindade (com a Pomba descendente) de Hieronymus Wierix (da esquerda para a direita).

*Figura 1) Santíssima Trindade de Hieronymus Wierix, anterior a 1619;
Figura 2) Alto-relevo da Igreja de Cristo, Vanxim.*



Conjunto 7 – Semelhanças entre modelos tendo por base a “Coroação sem Virgem” de Marcelo Coffermans (da esquerda para a direita)

*Figura 1) Pintura de autoria de Marcelo Coffermans, apresentando Pai e Filho a segurar uma coroa, datada de 1560, integrada na Igreja de Nossa Senhora da Anunciação, Sevilha, Espanha.
Figura 2) Médio-relevo da Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, Batim.*



Conjunto 8 – Semelhanças entre modelos tendo por base a gravura da Santíssima Trindade da autoria de Hieronymus Wierix (da esquerda para a direita)

Figura 1) Santíssima Trindade de Hieronymus Wierix. Anterior a 1619;

Figura 2) Alto-relevo da Igreja de Nossa Senhora da Guadalupe, Batim.



Conjunto 9 – Alguns exemplos de Deus-Pai / Cristo Salvador e o seu posicionamento (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Figura 1) Alto-relevo posicionado na parte superior de um painel desintegrado na igreja de Nossa Senhora das Mercês, Mercês;

Figura 2) Médio-relevo posicionado no coroamento do retábulo-mor da igreja de São João Evangelista, Neurá;

Figura 3) Alto-relevo posicionado no coroamento do retábulo-mor da igreja de Santa Inês, Pangim;

Figura 4) Médio-relevo posicionado no espaldar do púlpito na Basílica do Bom Jesus, Velha Goa.



Conjunto 10 – Alguns exemplos de esculturas relevadas em que figura o Espírito Santo (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

- Figura 1)** Médio-relevo posicionado no coroamento do retábulo-mor da igreja de São Mateus, Azossim;
- Figura 2)** Relevo em argamassa, integrado numa das paredes da igreja de Santa Cruz, em Santa Cruz;
- Figura 3)** Escultura de vulto aplicada sobre o sotobanco do retábulo-mor, na igreja de São Matias, Divar;
- Figura 4)** Baixo-relevo posicionado no coroamento do retábulo colateral do lado da Epístola na igreja de Santo Estevão, na ilha de Juá;
- Figura 5)** Alto-relevo posicionado no coroamento do retábulo colateral do lado do Evangelho, na igreja de Nossa Senhora de Belém, em Bambolim;
- Figura 6)** Alto-relevo em argamassa, colocado num no interior do arco de acesso ao coro da igreja de Nossa Senhora do Amparo, em Mandur;
- Figura 7)** Alto-relevo posicionado no coroamento do retábulo colateral do lado da Epístola, na igreja de Nossa Senhora de Belém, em Bambolim;
- Figura 8)** Escultura de vulto aplicada no topo da sanefa da igreja de São Miguel, em Taleigão.



Conjunto 11 – Alguns exemplos de esculturas de vulto do Espírito Santo e o seu posicionamento (da esquerda para a direita, de cima para baixo)

Figura 1) Escultura afixada ao baldaquino do púlpito da igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, em Pangim;

Figura 2) Escultura afixada ao baldaquino do púlpito da igreja de São João Baptista, em Carambolim;

Figura 3) Escultura afixada ao baldaquino do púlpito da igreja de São Brás, em Gaudalim;

Figura 4) Escultura afixada ao baldaquino do púlpito da Basílica do Bom Jesus, em Velha Goa;

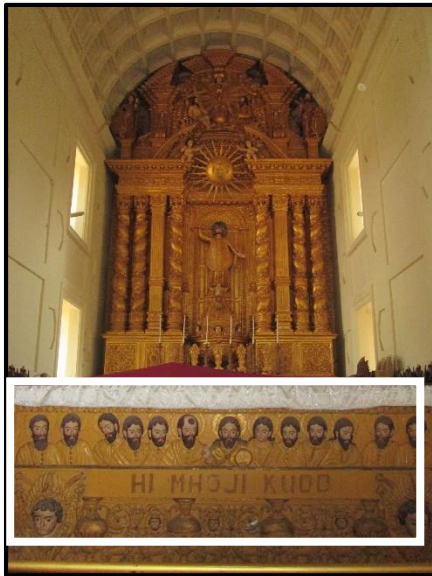
Figura 5) Escultura afixada ao baldaquino do púlpito da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar;

Figura 6) Escultura afixada ao baldaquino do púlpito da igreja de Nossa Senhora das Mercês, Mercês.

Capítulo III - Análise iconográfica da escultura relevada nas igrejas de Tiswadi: *6. Cristo, símbolo de abnegação: os momentos da Paixão e os seus intervenientes*

Lista de conteúdos

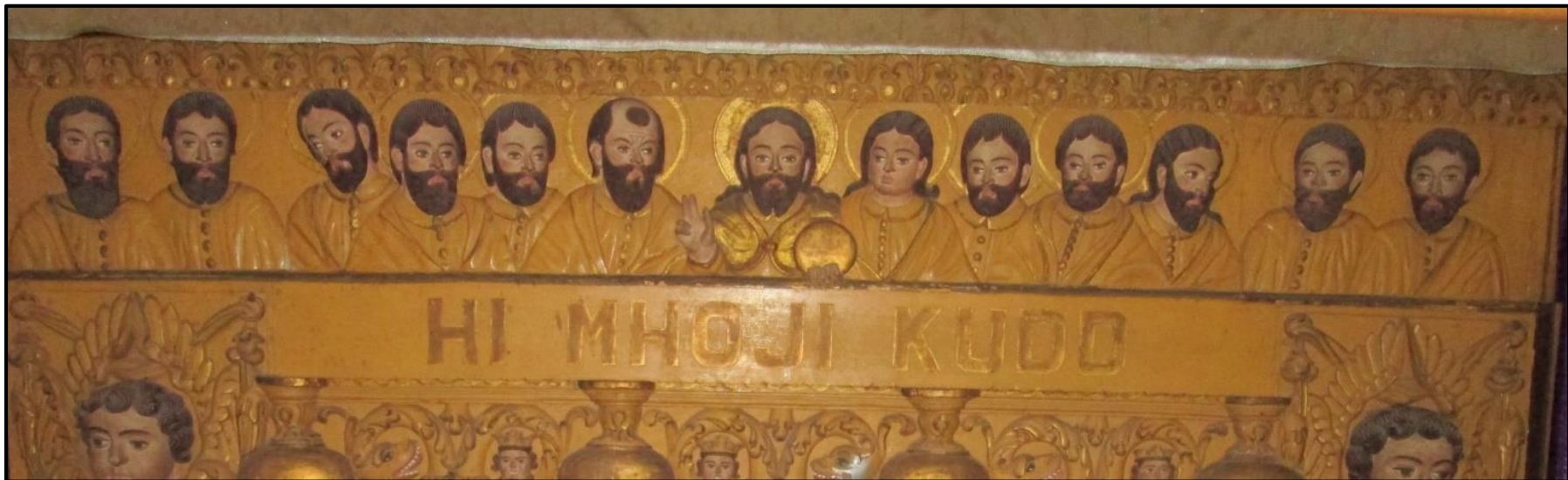
- Representação dos Apóstolos na mesa de altar da Basílica do Bom Jesus em Velha Goa;
- Representação dos Apóstolos na predela do altar-mor da igreja de São Bartolomeu (Chorão);
- Exemplos de pinturas com o tema dos Apóstolos realizados por artistas europeus;
- O tema dos Apóstolos na predela da Sé;
- O tema dos Apóstolos no retábulo integrado na igreja de N. Sr.^a do Rosário, em Velha Goa;
- Painéis que representam a Paixão de Cristo (Cristo a ser esbofeteado e vendado; o Beijo de Judas, a Verónica e a Virgem Dolorosa);
- Exemplos europeus, em pintura e gravura, que retratam o Processo de Cristo;
- As Sete Dores da Virgem;
- O Rosário Doloroso e a *Pietá*;
- O Calvário e os seus intervenientes;
- A Ressurreição de Cristo;
- Aparição de Cristo à Virgem.



Conjunto 1 – Mesa de altar da Basílica do Bom Jesus em Velha Goa (de cima para baixo).

Figura 1) Mesa de altar integral;

Figura 2) Detalhe da mesa de altar onde é possível observar os Doze Apóstolos, com Jesus ao centro, e a inscrição «este é o meu corpo».





Conjunto 2 – Predela do altar-mor da igreja de São Bartolomeu, Chorão (de cima para baixo).

Figura 1) Predela do altar-mor, do lado esquerdo, onde é possível observar (da direita para a esquerda): São Pedro, com as chaves; São Matias, com o machado; Santo André, com a cruz em 'x'; São Tiago Maior, com o cajado; São Tomé, com o esquadro, e um outro apóstolo não identificado, possivelmente são Bartolomeu ou São Mateus;



Figura 2) Predela do altar-mor, do lado direito, onde é possível observar (da direita para a esquerda): São João Evangelista, com a ave que sai do seu cálice; São Simão, o Zelote, com a serra; São Filipe, com a cruz latina; São Tiago Menor, com um maço; São Judas Tadeu, com a alabarda e, e um outro apóstolo não identificado, possivelmente são Bartolomeu ou São Mateus.



Conjunto 3 – O tema dos Apóstolos na Europa (de cima para baixo).

Figura 1) Pintura da autoria de um autor espanhol, da província de Burgos, datada do final do século XV, retratando seis Apóstolos;

Figura 2) Pintura atribuída a um mestre alemão da centúria de quatrocentos, pertencente actualmente ao Museu de Ar da cidade de Tula, na Rússia;



Figura 3) Pintura hispano-flamenga, datada dos inícios do século XVI e pertencente à igreja paroquial de Nuestra Señora de la Asunción na localidade de Marañón, em Navarra.





Conjunto 4 – O tema dos Apóstolos na predela da Sé (da esquerda para a direita).

Figura 1) Retábulo integral;

Figura 2) Detalhe da predela do retábulo onde é possível perceber oito Apóstolos com Jesus ao centro, são João Evangelista no painel que lhes é dedicado, no lado esquerdo da predela e, do lado oposto, um dos Doutores da igreja.





Conjunto 5 – O tema dos Apóstolos integrado no retábulo, em capela própria, da igreja de N. Sr.^a do Rosário, em Velha Goa (da esquerda para a direita).

Figura 1) Retábulo integral;

Figura 2) Detalhe do nível inferior do retábulo, do lado esquerdo, onde é possível distinguir São Tiago, o Maior, e aquele que se supõe ser São Tiago, o Menor;

Figura 3) Detalhe do nível inferior do retábulo, do lado direito, onde é possível distinguir São Pedro e São Paulo (sem a espada).





Conjunto 6 – Figura de vulto com a imagem ed Ecce Hommo e a penha representativa dos momentos da Paixão (da esquerda para a direita).

Figura 1) Peanha;

Figura 2) Detalhe do painel que apresenta Cristo a ser esbofeteado;

Figura 3) Detalhe do painel que apresenta Cristo a ser vendado.



Conjunto 7 – Exemplos europeus que retratam o Processo de Cristo (da esquerda para a direita).

Figura 1) Gravura de Hieronymus Wierix que apresenta Cristo, vendado, a ser agredido;

Figura 2) Detalhe do fresco de Fra Angelico, presente na igreja de San Marco, em Florença (Itália), que retrata a Humilhação de Cristo.



Conjunto 8 – Três painéis, da peanha, que apresentam momentos da Paixão de Cristo (da esquerda para a direita).

Figura 1) Detalhe do painel que apresenta, provavelmente, a Virgem enquanto Mater Dolorosa;

Figura 2) Detalhe do painel que apresenta Judas a Beijar Cristo;

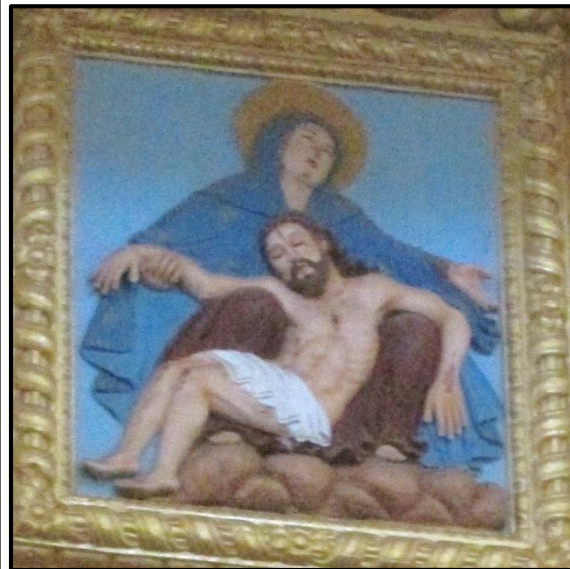
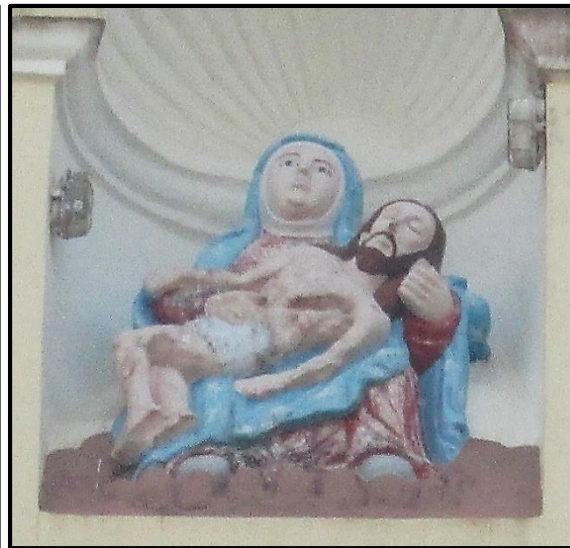
Figura 3) Detalhe do painel que apresenta a Verónica com a face de Cristo.



Conjunto 9 – As Sete Dores da Virgem (da esquerda para a direita).

Figura 1) Gravura da autoria de Hieronymus Wierix, que representa o peito da Virgem a ser trespassado por Sete Gládios;

Figura 2) Painel em baixo relevo, encontrado à entrada da sacristia da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar, datado, provavelmente, do século XVIII, em que a Virgem é representada com os Sete Gládios.

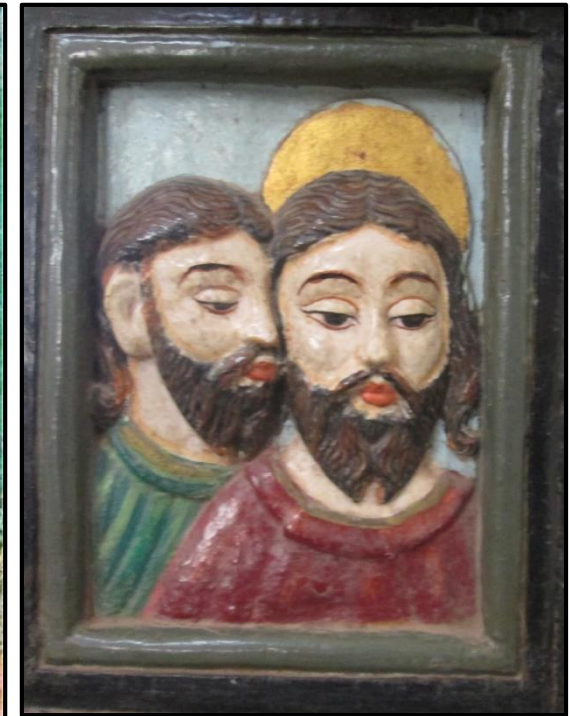
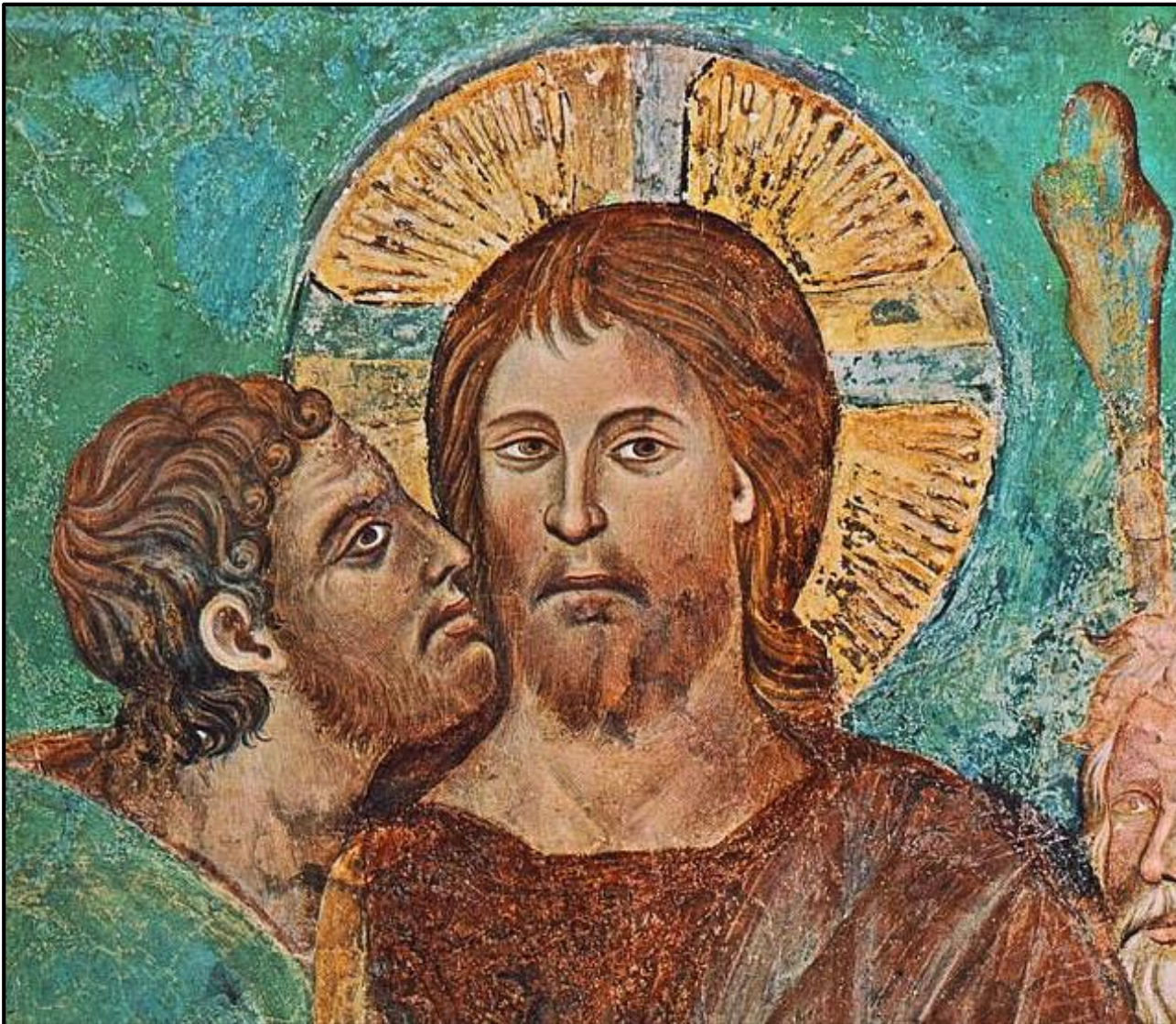


Conjunto 10 – O Rosário Doloroso e Pietá (da esquerda para a direita, de cima para baixo).

Figura 1) Gravura da autoria de Antonius Wierix, que representa o «Rosário Doloroso» tendo ao centro a Virgem da Piedade emoldurada por cinco medalhões, que apresentam alguns o momento da Crucificação (a Flagelação, a Coração, o Caminho do Calvário e a Crucificação).⁶. Esta gravura é a segunda de um grupo de três, similares na forma e que inclui o «Rosário Gaudioso» e o «Rosário Glorioso»;

Figura 2) Figura de vulto, representando a Pietá, presente na fachada da igreja de Nossa Senhora da Piedade, na ilha de Divar;

Figura 2) Escultura integrada, no espaldar do púlpito da igreja de Nossa Senhora da Piedade, em Divar, onde figura a iconografia da Pietá.



Conjunto 11 – O Beijo de Judas (da esquerda para a direita).

Figura 1) Fresco da autoria de Cenni di Petro (c. XIII-XIV), em que é representado Judas a beijar a face de Jesus;

Figura 2) Painel executado em Goa, integrado na peanha que suporta a escultura do Ecce Homo, representando o Beijo de Judas.

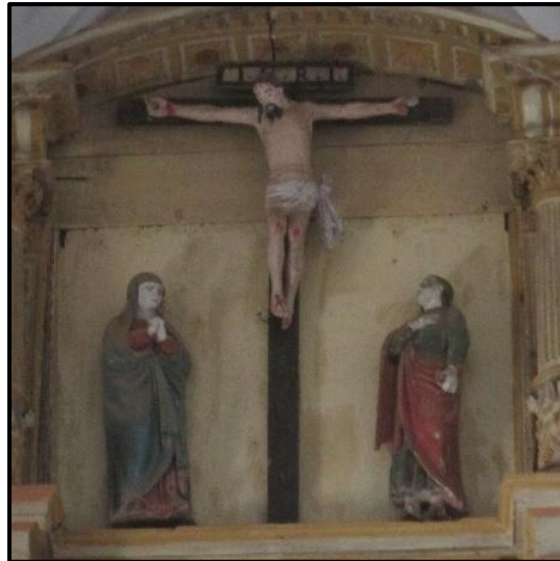
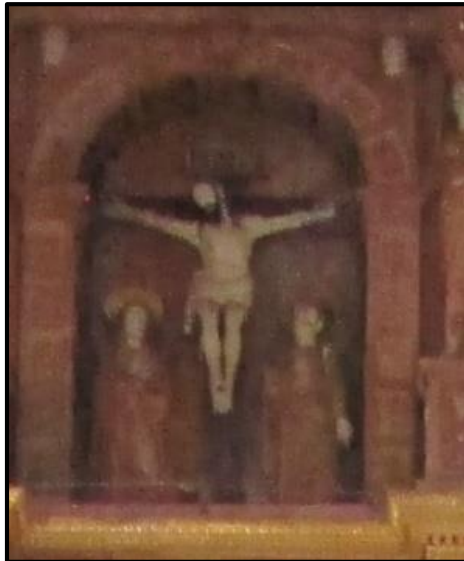


Conjunto 12 – A Verónica (da esquerda para a direita).

Figura 1) Gravura da autoria de Johannes Wierix com o tema da Verónica;

Figura 2) Alto-relevo goês, presente no retábulo colateral, do lado da Epístola, na igreja de São Matias, em Malar (Divar);

Figura 3) Painel executado em Goa, integrado na peanha que suporta a escultura do Ecce Homo, representando o Sudário com o rosto de Cristo.



Conjunto 13 – O Calvário (de cima par baixo, da esquerda para a direita).

Figura 1) Escultura presente no coroamento do retábulo-mor da Sé de Goa;

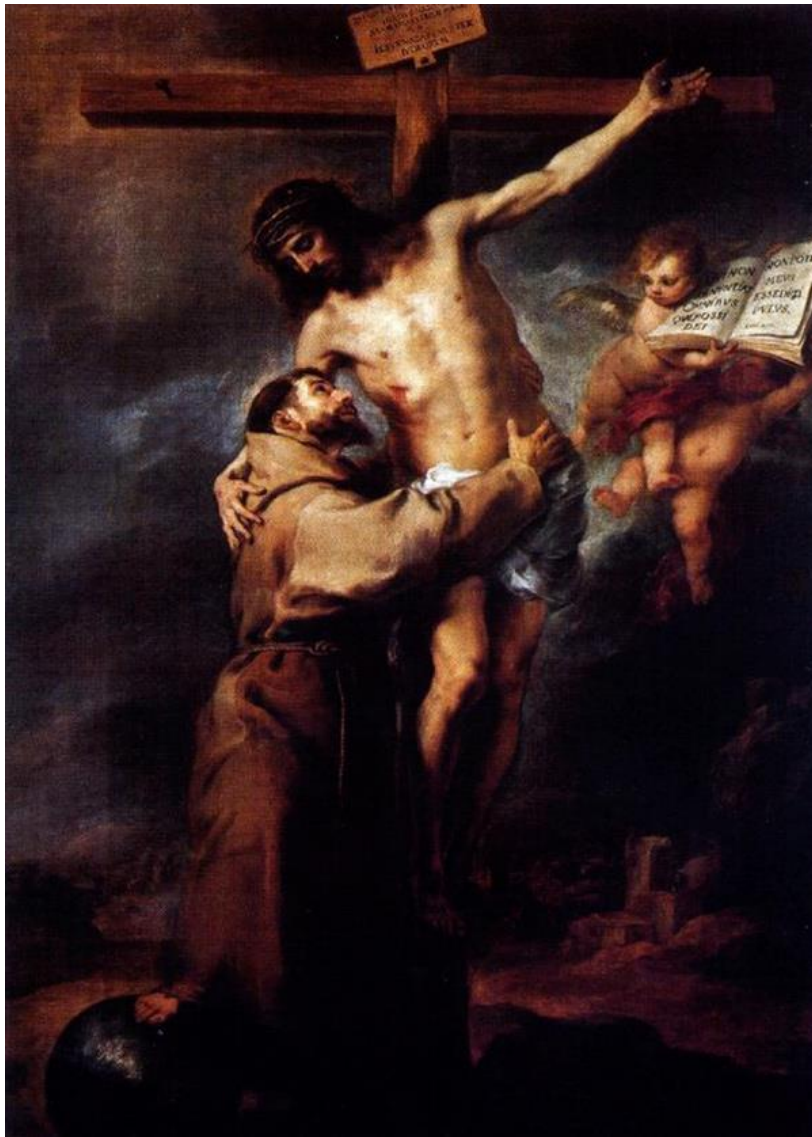
Figura 2) Escultura presente no coroamento no retábulo dedicado aos Apóstolos, na igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Velha Goa;

Figura 3) Escultura presente no coroamento no retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Velha Goa;

Figura 4) Escultura presente no coroamento no retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, em Velha Goa;

Figura 5) Escultura presente no coroamento no retábulo-mor da igreja dedicada à Virgem, no Mosteiro de Santa Mónica, Velha Goa.

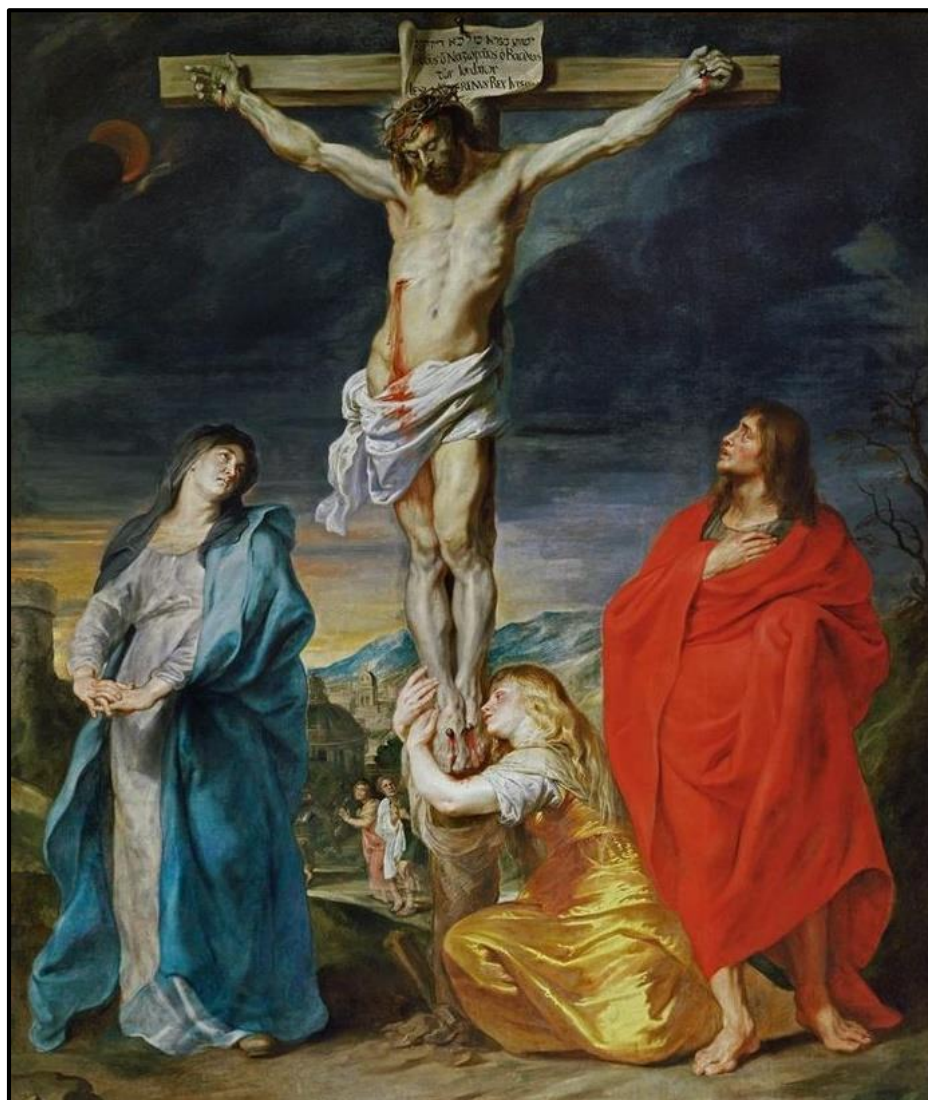




Conjunto 14 – São Francisco junto da Cruz (da esquerda para a direita).

Figura 1) Pintura da autoria de Bartolomé Murillo, datada de 1668-1669, em que São Francisco abraça Cristo;

Figura 2) Escultura goesa presente no coroamento no retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, em Velha Goa.



Conjunto 15 – O Calvário com três intervenientes (da esquerda para a direita).

Figura 1) Pintura da autoria de Anthony van Dyck, executada por este entre 1617-1619, como painel integrante da igreja jesuíta de Bergues, França;

Figura 2) Painel goês, integrado no retábulo-mor da igreja dedicada à Virgem, no Mosteiro de Santa Mónica, Velha Goa.



Conjunto 16 – O Calvário com Maria e São João Bapstista (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel goês, datado, possivelmente do século XVIII, integrado na igreja de Nossa Senhora da Ajuda em Ribandar;

Figura 2) Gravura da autoria de Hieronymus Wierix, anterior a 1619.



Conjunto 17a – A Ressurreição de Cristo (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel goês, datado, possivelmente do século XVIII, encontrado num corredor da igreja de São Lourenço, em Agassaim;

Figura 2) Painel goês, datado, provavelmente, dos inícios do século XVIII, integrado no coroaento do retábulo colateral do lado do Evangelho na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, em Batim.



Conjunto 17b – A Ressurreição de Cristo (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel goês encontrado num corredor da igreja de São Lourenço, em Agassaim;

Figura 2) Painel goês, integrado no coroamento do retábulo colateral do lado do Evangelho na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, em Batim;

Figura 3) Gravura de Hieronymus Wierix, anterior a 1619, que apresenta Cristo a sair do túmulo e o espanto dos guardas;

Figura 4) Coroamento do retábulo goês dedicado a Nossa Senhora da Esperança, na Sé, com a iconografia do Cristo Glorioso.





Conjunto 18 – Aparição de Cristo à Virgem (da esquerda para a direita).

Figura 1) Painel goês exposto na igreja do Santo Cristo, na ilha de Vanxim;

Figura 2) Gravura de Hieronymus Wierix, anterior a 1619, com o tema da Aparição de Cristo à Virgem.

Bibliografia de imagens

CAPÍTULO I – ENCONTRO DE CULTURAS: ÍNDIA E PORTUGAL

Mapa 1 - Mapa esquemático dos principais sistemas montanhosos da Península Indostânica. Imagem (modificada) disponível no *website Indif*. Acessível através do link http://www.indif.com/india/images/india_images/india_outline_map.jpg (19.12.2016).

Mapa 2 – Mapa que representa os rios Indus e Ganges e os seus afluentes. As linhas vermelhas delimitam as fronteiras entre países. Imagem disponível no *website Woods Hole Oceanographic Institution*. Acessível através do link http://www.whoi.edu/cms/images/oceanus/2006/5/map2_24292.jpg (19.12.2016).

Mapa 3 – Mapa da Costa do Concão. Imagem (modificada) disponível no *website Memrise*. Acessível através do link http://www.memrise.com/s3_proxy/?f=uploads/mems/2937480000130718192528.png (19.12.2016).

Mapa 4 - Mapa da Costa do Malabar. Imagem (modificada) disponível no *website Wikipedia*. Acessível através do link https://en.wikipedia.org/wiki/Malabar_Coast#/media/File:India_Malabar_Coast_locator_map.svg (19.12.2016).

Mapa 5 – Mapa onde se assinala a península do Guzarate e Golfo de Cambaia. Imagem (modificada) disponível no *website Wikipedia*. Acessível através do link <https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dndia#/media/File:India-locator-map-blank.svg> (19.12.2016).

Mapa 6–Estados da Índia continental na actualidade. Imagem (modificada) disponível no *website Wikipedia*. Acessível através do link <https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dndia#/media/File:India-locator-map-blank.svg> (19.12.2016).

Mapa 7– Divisões administrativas de Goa: a vermelho as Ilhas, ou Tiswadi, a laranja as Velhas Conquistas e a verde as Novas Conquistas. Imagem (modificada) retirada da obra de Teotónio R. de Souza, *Roteiro Histórico-Cultural*. Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, p. 7.

CAPÍTULO II – ICONOGRAFIA E EVANGELIZAÇÃO.

Mapas 1 e 2: Detalhe do mapa «Taboas geraes de toda a navegação, divididas e emendadas por Dom Ieronimo de Attayde com todos os portos principaes das conquistas de Portugal delineadas por Ioaõ Teixeira cosmographo de Sua Magestade, anno de 1630». Imagem (modificada) disponível no website Columbia University. Acessível através do link

<http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00maplinks/mughal/portuguese1630/portuguese1630.html> (19.12.2016).

Planta 1 – Planta da cidade de Velha Goa em 1831. Imagem disponível no website da Biblioteca Nacional de Portugal. Acessível através do link

<http://purl.pt/1414/3/> (19.12.2016) ou da cota cc-14-p2.

Mapa 3 – Mapa (sem escala) da taluka de Tiswadi e das localidades cujas igrejas foram visitadas durante a pesquisa de campo. Mapa criado tendo por base o mapa do Googlemaps. Acessível através do link

<https://www.google.pt/maps/place/Goa,+%C3%8Dndia/@15.4748762,73.8234846,12z/data=!4m5!3m4!1s0x3bbfba106336b741:0xeaf887ff62f34092!8m2!3d15.2993265!4d74.123996> (19.12.2016).

Tabela 1 - Tabela com as igrejas visitadas. Sem bibliografia.

Conjunto 1 - Esculturas oriundas da oficina da família Zo.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figuras 2 e 3) Fotografia da autora, tirada a 26 de Maio de 2015.

CAPÍTULO III– [...] 1) O CULTO NO FEMININO: AS DEVOÇÕES A MARIA E SANTA ANA

Conjunto 1: Retábulo e painel da capela de Nossa Senhora das Três Necessidades onde figura Nossa Senhora das Virtues. Fotografias da autora, tiradas a 11 de Março de 2015.

Conjunto 2 – As Sete Virtudes de acordo com Francesco Pesellino (c. 1422-1457), com o correspondente iconográfico do painel de Nossa Senhora das Virtudes. Da esquerda para a direita: a Prudência, a Justiça, a Fé, a Caridade, a Esperança, a Força e a Temperança. O painel encontra-se actualmente no Museu de Birmingham. Imagem disponível no website Tufts University. Acessível através do link

<http://emerald.tufts.edu/alumni/magazine/winter2009/features/marriage.html> (18.10.2016).

Conjunto 3 – Duas Árvores das Virtudes elaboradas na Europa Medieval.

Figura 1) Imagem disponível no *website British Library*. Acessível através do link

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=7112> (18.10.2016).

Figura 2) Diagrama do *Beinecke MS 416*, realizado entre o final do século XIII e o início do século XIV. Imagem disponível no *website Yale University*. Acessível através do link <http://brbl-archive.library.yale.edu/exhibitions/speculum/3v-4r-virtues-and-vices.html> (18.10.2016).

Conjunto 4 – Semelhanças iconográficas entre a gravura de Antonius Wierix e o painel goês.

Figuras 1 e 3) Imagem disponível no *website The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1667880&partId=1&searchText=wierix&page=2

(18.10.2016). A gravura está integrada na coleção do Museu Britânico e tem como número 1863,0509.647.

Figuras 2 e 4) Fotografias da autora, tirada a 11 de Março de 2015.

Conjunto 5 – Figuras orantes enquanto fundadores das ordens Dominicana e Franciscana.

Figuras 1 e 3) Fotografias da autora, tiradas a 11 de Março de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tiradas a 12 de Março de 2015.

Conjunto 6 – Retábulo parcial / painel presente na igreja de Nossa Senhora das Mercês. – Fotografia da autora, tirada a 23 de Abril de 2015.

Conjunto 7 – Semelhanças iconográficas entre a gravura de Antonius Wierix e o painel goês.

Figura 1) Imagem disponível no *website The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1666596&partId=1&searchText=wierix&page=2

(18.10.2016). A gravura está integrada na coleção do Museu Britânico e tem como número 1859,0709.3022.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 23 de Abril de 2015.

Conjunto 8 – Símbolos marianos difundidos através das litanias.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 23 de Abril de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *website Initiale – Catalogue de manuscrits enluminés*. Acessível através do link

<http://initiale.irht.cnrs.fr/ouvrages/ouvrages.php?imageInd=37&id=1569> (18.10.2016). A iluminura está integrada na coleção da Biblioteca Municipal de Chaumont.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 23 de Abril de 2015.

Conjunto 9 – Semelhanças iconográficas entre a gravura de Antonius Wierix e o painel goês.

Figura 1) Imagem disponível no website *The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1666596&partId=1&searchText=wierix&page=2

(18.10.2016). A gravura está integrada na coleção do Museu Britânico e tem como número 1859,0709.3022.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 26 de Abril de 2015.

Conjunto 10 – Temas que dizem respeito ao Ciclo da Vida de Jesus ou ao Ciclo da Vida da Virgem e que representam cenas domésticas.

Figura 1) Imagem disponível no website *The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1667087&partId=1&searchText=wierix&page=3

(18.10.2016). A gravura está integrada na coleção do Museu Britânico e tem como número 1858,0417.1367.

Figura 2) Imagem disponível no website *Museu da Misericórdia do Porto*. Acessível através do link <http://www.mmipo.pt/obras/sagrada-familia>

(18.10.2016). A pintura está integrada na coleção do *Museu da Misericórdia do Porto*.

Figura 3) Imagem disponível no website *The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1662745&partId=1&searchText=wierix&page=8

(18.10.2016). A gravura está integrada na coleção do Museu Britânico e tem como número 1868,0822.630.

Conjunto 11 – Semelhanças iconográficas entre a gravura de Hieronymus Wierix e o painel goês. – Fotografia da autora, tirada a 26 de Abril de 2015.**Conjunto 12 – O Tema da Natividade nos Ciclos da Vida do Cristo e da Virgem.**

Figura 1) fotografia da autora, tirada a 26 de Abril de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no website *Alchetron*. Acessível através do link <http://alchetron.com/Conrad-von-Soest-1054746-W> (18.10.2015). A pintura está integrada no retábulo-mor da igreja paroquial de *Bad Wildungen*.

Figura 3) Imagem disponível no website *Südkurier*. Acessível através do link <http://www.suedkurier.de/region/linzgau-zollern-alb/pfullendorf/Einzigartige-Meisterwerke-in-St-Jakobus-Kirche;art372570,6015836> (18.10.2015). A pintura está integrada no retábulo-mor da igreja de São Tiago em *Pfullendorf*.

Conjunto 13 – Tema da Natividade de Jesus.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 26 de Abril de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no website *University of Cambridge*. Acessível através do link <http://www.english.cam.ac.uk/medieval/zoom.php?id=269>

(18.10.2015).

Conjunto 14 – O Tema da Imaculada Conceição

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 9 de Abril de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 21 de Abril de 2015.

Conjunto 15 – O Pentecostes.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 9 de Abril de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 19 de Abril de 2015.

Conjunto 16 – Temas da Assunção e Coroamento da Virgem.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 11 de Maio de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 1 de Maio de 2015.

Conjunto 17 – Adoração de Jesus pelos Pastores, painel afixado na parede da igreja de São Pedro, Panelim. - Fotografia da autora, tirada a 2 de Maio de 2015.

Conjunto 18 – As funções educadoras de Santa Ana.

Figura 1) Imagem disponível no *blog* *Where is Adriadne?* Acessível através do link <http://whosthatgirl-searchme.blogspot.pt/2015/01/seamstress-woman-sewing.html> (18.10.2016). O fresco está integrado no Museu dell’Opera di Santa Croce, Florença.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 25 de Abril de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 13 de Abril de 2015.

Conjunto 19 – Santa Ana como matrona, exemplos existentes na igreja de Santana, em Talaulim. - Fotografias da autora, tiradas a 13 de Abril de 2015.

Conjunto 20a – Tema das Santas Mães.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 13 de Abril de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *website* *Vanderbilt University*. Acessível através do link <https://as.vanderbilt.edu/gallery/art/collections/the-samuel-h-kress-collection/> (18.10.2016). A pintura pertence à coleção *Samuel H. Kress* da Galeria de arte da Faculdade de Letras desta Universidade, com o código 1979.0658P.

Conjunto 20b – Tema das Santas Mães.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 13 de Abril de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *website* *National Gallery of Art*. Acessível através do link <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.56148.html> (18.10.2016). A pintura pertence ao acervo deste Museu e tem o código 1976.67.1.

Figura 3) Imagem disponível no *website Antiquidades de São Roque*. Acessível através do link <http://www.antiguidadessaoroque.com/arquivo.html> (05.12.2016).

CAPÍTULO III– [...] 2) O PODER DO PÚLPITO: O TRIUNFO DO BEM SOBRE O MAL

Conjunto 1a e 1b – Púlpito da Basílica do Bom Jesus em Velha Goa.

Figuras 1 a 3) Fotografias da autora, tiradas a 12 de Março de 2015.

Conjunto 2 – Púlpito da igreja de Santana, Talaulim.

Figuras 1 a 3) Fotografias da autora, tiradas a 13 de Abril de 2015.

Conjunto 3 – Púlpito da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Ribandar.

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 9 de Abril de 2015.

Conjunto 4 – Púlpito da igreja do Espírito Santo, Divar.

Figuras 1 a 3) Fotografias da autora, tiradas a 19 de Abril de 2015.

Conjunto 5 – Púlpito da igreja de São João Baptista, Carambolim.

Figuras 1 a 3) Fotografias da autora, tiradas a 28 de Abril de 2015.

Conjunto 6 – Púlpito da igreja de São Pedro, Panelim.

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 2 de Maio de 2015

Conjunto 7 – Detalhe da cauda das nãgas, igreja de de São Pedro, Panelim.

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 2 de Maio de 2015.

Conjunto 8 – Púlpito da igreja de Nossa Senhora da Piedade, Piedade (Divar).

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 2 de Maio de 2015.

Conjunto 9 – Púlpito proveniente de Goa, advindo de igreja não identificada. Pertence actualmente à colecção da Casa-Museu Medeiros de Almeida.

Figuras 1 e 2) Imagem disponível no *website Casa-Museu Medeiros e Almeida*. Acessível através do link <http://www.casa-museumedeirosealmeida.pt/> (07.09.2016).

Conjunto 10 – Estatueta de Nagakaya, sem datação, pertencente ao Tibetan Mongolian Museum Society.

Figuras 1 e 2) Imagem disponível no website *Tibetan-Mongolian Museum Society*. Acessível através do link <http://www.tibetan-museum-society.org/tibetan-art-museum-gallery/exhibit.php?sortby=deity&sub=Nagakanya/> (07.09.2016).

Conjunto 11a – A natureza dos trópicos como fonte de inspiração.

Figura 1) Imagem disponível no website *Museums of India*. Acessível através do link http://museumsofindia.gov.in/repository/record/gom_goa-acc-no-0210-43 (07.09.2016).

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 19 de Abril de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 24 de Maio de 2015.

Conjunto 11b – A natureza dos trópicos como fonte de inspiração – o caso do mastro esculpido, na igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Ribandar.

Figuras 1 a 4) Fotografias da autora, tiradas a 9 de Abril de 2015.

Conjunto 12 – Balcões decorados com nāginīs, ou sereias, na igreja de São Bartolomeu, Chorão.

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 16 de Abril de 2015.

Conjunto 13 – Bases de candelabros decorados com nāginīs, na igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Curca.

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 10 de Maio de 2015.

Conjunto 14 – Nāgās, ou nāginīs, como cariátides integrados nos coroamentos de retábulos.

Figura 1) Fotografias da autora, tiradas a 19 de Abril de 2015.

Figura 2) Fotografias da autora, tiradas a 14 de Abril de 2015.

Conjunto 15 – Casos pouco recorrentes.

Figura 1) Fotografias da autora, tiradas a 29 de Abril de 2015.

Figura 2) Fotografias da autora, tiradas a 18 de Abril de 2015.

Conjunto 16 – Representações de Vixnu em ambiente aquático.

Figura 1) Imagem disponível no blog *Tamil and Vedas*. Acessível através do link <https://tamilandvedas.files.wordpress.com/2014/11/matya-sculpture.jpg> (07.12.2016).

Figura 2) Imagem disponível no website *Wikipedia*. Acessível através do link [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/6 Attributed to the Durga Master. Vishnu Reclining on Ananta. From Sage Markandeya%27s Ashram and the Milky Ocean%2C c. 1780-1790.Mehrangarh Museum Trust.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/6%20Attributed%20to%20the%20Durga%20Master.%20Vishnu%20Reclining%20on%20Ananta.%20From%20Sage%20Markandeya%27s%20Ashram%20and%20the%20Milky%20Ocean%2C%20c.%201780-1790.Mehrangarh%20Museum%20Trust.jpg) (07.12.2016).

Conjunto 17 – Garuda.

Figura 1) Imagem disponível no *website The Metropolitan Museum*. Acessível através do link

<http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B6ca4d3d3-0c0d-453d-81b2-6e5d8d35b73e%7D&oid=38536> (18.10.2016). A escultura tem o nº de inventário 1991.437.

Figura 2) Imagem disponível no *website Columbia University*. Acessível através do

http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/0400_0499/pantheon/vahanas/vahanas.html (18.10.2016).

Conjunto 18 – A manutenção dos Evangelistas enquanto tema a figurar nos púlpitos do século XX.

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 26 de Abril de 2015.

Conjunto 19a – O tema Evangelistas esculpido em predelas – retábulo das Santas Almas da igreja de São Miguel em Taleigão.

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 14 de Abril de 2015.

Conjunto 19b – O tema Evangelistas esculpido em predelas – retábulo-mor da igreja de Santa Catarina, em Velha Goa.

Figuras 1) Imagem disponível no *website Alamy*. Acessível através do link <http://c8.alamy.com/comp/CE727D/hma-82540-se-cathedral-church-interior-cathedral-of-st-catherine-old-CE727D.jpg> (18.10.2016).

Figuras 2) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Conjunto 19c – O tema Evangelistas esculpido em predela – retábulo-mor da igreja de Santa Mónica, em Velha Goa, ainda em restauro.

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 24 de Abril de 2015.

Conjunto 20 – Painéis com o tema Evangelistas, na sacristia da igreja de Santo Estevão, em Santo Estevão- Juá.

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 5 de Maio de 2015.

Conjunto 21 – Os quatro Evangelistas incorporados no retábulo-mor da igreja da Piedade, Divar.

Figuras 1 a 2) Fotografias da autora, tiradas a 20 de Abril de 2015.

Conjunto 22 – São João Evangelista segurando um cálice – igreja de São João Evangelista, Neurá.

Figuras 1 a 2) Fotografias da autora, tiradas a 14 de Abril de 2015.

Conjunto 23 – O tema Doutores da igreja esculpido em predela – retábulo-mor da igreja de Santa Catarina, em Velha Goa.

Figuras 1) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figuras 2) Imagem disponível no *website Alamy*. Acessível através do link <http://c8.alamy.com/comp/CE727D/hma-82540-se-cathedral-church-interior-cathedral-of-st-catherine-old-CE727D.jpg> (18.10.2016).

Conjunto 24 – O tema Doutores da igreja esculpido em predela.

Figuras 1 e 4) Fotografia da autora, tirada a 24 de Março de 2015.

CAPÍTULO III– [...] 3. ENTRE O CÉU E O INFERNO: A PUNIÇÃO E A ABSOLVIÇÃO DAS ALMAS.**Conjunto 1 – Forte e igreja de Banastarim.**

Figura 1) Fotografia pertencente ao arquivo pessoal de Percival de Noronha.

Figura 2) Imagem disponível no *website* *Wikipedia*. Acessível através do link

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Goa_Braun_Hogenberg.jpg (07.12.2016).

Conjunto 2 – Retábulo da capela das Santas Almas, na igreja de São João Facundo, em Corlim.

Figuras 1 e 2) Fotografias da autora, tiradas a 8 de Abril de 2015.

Conjunto 3 – São Miguel e as Almas no Inferno/Purgatório.

Figuras 1 a 4) Fotografias da autora, tiradas a 8 de Abril de 2015.

Conjunto 4a – Representações de São Miguel e das almas no Purgatório/Inferno.

Figura 1) Imagem disponível no *website* *Santiago-Seia*. Acessível através do link <http://www.santiago-seia.com/igreja7.jpg> (07.12.2016).

Figuras 2 e 3) Imagem disponível no *website* *SapoFotos*. Acessível através do link <http://fotos.sapo.pt/pppeixe/pic/00011ay5> (07.12.2016).

Conjunto 4b – Representações de São Miguel e das almas no Purgatório/Inferno.

Figura 1) Imagem disponível no *blog* *Arte Colonial en Venezuela*. Acessível através do link <http://artecolonialvenezuela.blogspot.pt/2007/06/las-benditas-nimas-del-purgatorio.html> (07.12.2016).

Figuras 2) Fotografia da autora, tirada a 8 de Abril de 2015.

Conjunto 5 – Outros exemplos, em esculturas de vulto, de São Miguel Arcanjo encontradas nas igrejas de Tiswadi.

Figuras 1 e 4) Fotografia da autora, tirada a 18 de Abril de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 9 de Abril de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 28 de Abril de 2015.

Conjunto 6 – Yama enquanto divindade hindu e budista.

Figura 1) Imagem disponível no *website* Lacma. Acessível através do link <https://collections.lacma.org/node/241255> (07.12.2016).

Figura 2) Imagem disponível no *website* HimalayanArt. Acessível através do link <http://www.himalayanart.org/items/159/images/primary#-5862,-8842,11729,0> (07.12.2016).

Conjunto 7 – A Escada da Divina Ascensão e os Príncipes dos Apóstolos.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 8 de Abril de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *blog* Veni.Vidi.Zoom. Acessível através do link <http://venividizoom.com/romani-2012/bucovinas-painted-churches/> (07.12.2016).

Figura 3) Imagem disponível na *webpage* ForumSlovo. Acessível através do link <http://forum-slovo.ru/index.php?topic=19310.0> (07.12.2016).

Conjunto 8 – A Virgem Maria como intercessora.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 8 de Abril de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *website* Santiago-Seia. Acessível através do link <http://www.santiago-seia.com/igreja7.jpg> (07.12.2016).

Figura 3) Imagem disponível no *website* SapoFotos. Acessível através do link <http://fotos.sapo.pt/pppeixe/pic/00011ay5> (07.12.2016).

Figura 4) Imagem disponível no *blog* Arte Colonial en Venezuela. Acessível através do link <http://artecolonialvenezuela.blogspot.pt/2007/06/las-benditas-nimas-del-purgatorio.html> (07.12.2016).

Conjunto 9 – Detalhe das Santas Mártires.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 8 de Abril de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *blog* The Best Artists. Acessível através do link <https://100swallows.wordpress.com/2009/02/12/whos-who-in-the-last-judgment/> (07.12.2016).

Conjunto 10 – A missa como forma de salvação das Almas do Purgatório.

Figura 1) Imagem disponível no *website* Musée du Louvre. Acessível através do link <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-messe-de-fondation-de-l-ordre-des-trinitaires> (07.12.2016). A pintura pertence ao acervo deste Museu e tem o código R.F. 1964-36.

Figura 2) Imagem disponível no *website* MarianWeb. Acessível através do link <http://images.marianweb.net/archives/galleries/confhistory/purgatory.jpg> (07.12.2016).

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 8 de Abril de 2015.

Conjunto 11a – Outros exemplos do tema do Juízo Final encontradas nas igrejas de Tiswadi.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 14 de Abril de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 18 de Abril de 2015.

Conjunto 11b – Outros exemplos do tema do Juízo Final encontradas nas igrejas de Tiswadi.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 14 de Abril de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Conjunto 12 – A iconografia do tigre.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *website* *The Ruggist*. Acessível através do link <http://www.theruggist.com/2016/09/theyre-great-tiger-rugs.html> (07.12.2016).

Conjunto 13 – Três representações de São João Baptista, em escultura relevada, presentes algumas nas igrejas de Tiswadi.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 14 de Abril de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 28 de Abril de 2015.

CAPÍTULO III– [...] 4. SOB O SÍMBOLO DA PALMA: O MUÇULMANO COMO INIMIGO.**Conjunto 1 - Retábulo e painéis da capela-mor da Igreja de Santa Catarina.**

Retábulo (ao centro) fotografia da autora, tirada em 12 de Março de 2015.

Painel 1) imagem modificada, retirada aos 02.31 minutos do vídeo “7 Maravilhas de Origem Portuguesa no Mundo | Sé Catedral de Goa | Índia” carregado para o *website* *Youtube* em 03/02/2012. O vídeo foi primeiramente transmitido pelo canal televisivo RTP1 em Maio de 2009. Acessível através do link <https://www.youtube.com/watch?v=Tyzh7NRxoA8> (13.02.2016).

Painel 2) imagem modificada, retirada aos 02.54 minutos do vídeo “7 Maravilhas de Origem Portuguesa no Mundo | Sé Catedral de Goa | Índia” carregado para o *website* *Youtube* em 03/02/2012. O vídeo foi primeiramente transmitido pelo canal televisivo RTP1 em Maio de 2009. Acessível através do link <https://www.youtube.com/watch?v=Tyzh7NRxoA8> (13.02.2016).

Painel 3) fotografia modificada, da autoria de João Manuel Taborda, tirada aquando da sua visita a Velha Goa em Janeiro de 2010 e publicada no seu *blog*

em 20.01.2010. Acessível através do link <http://voltageindia.blogspot.pt/2010/01/velha-go.html> (13.02.2016).

Painel 4) fotografia da autora (detalhe), tirada em 11 de Março de 2015. Miniatura: imagem modificada, retirada aos 02.50 minutos do vídeo “7 Maravilhas de Origem Portuguesa no Mundo | Sé Catedral de Goa | Índia” carregado para o website Youtube em 03/02/2012. O vídeo foi primeiramente transmitido pelo canal televisivo RTP1 em Maio de 2009. Acessível através do link <https://www.youtube.com/watch?v=Tyzh7NRxoA8> (13.02.2016).

Painel 5) fotografia modificada, da autoria de João Manuel Taborda, tirada aquando da sua visita a Velha Goa em Janeiro de 2010 e publicada no seu blog em 20.01.2010. Acessível através do link <http://voltageindia.blogspot.pt/2010/01/velha-go.html> (13.02.2016).

Conjunto 2 – Retábulo e painéis da capela-mor da Igreja de Santa Catarina em diferentes momentos da sua história.

Retábulo (lado esquerdo): fotografia da autora (modificada), tirada em 12 de Março de 2015.

Retábulo (lado direito): fotografia pertencente aos «Documentos Mário e Alice Chicó - Sílvia Chicó» e disponível no website da *Fundação Casa Comum*. Acessível através do link <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=07127.000.047> (07.09.2016).

Conjunto 3 – Detalhe do painel de «Catarina esmagando o paganismo».

Figura 1) fotografia da autora, tirada em 12 de Março de 2015.

Figura 2) fotografia pertencente aos Documentos Mário e Alice Chicó - Sílvia Chicó, disponível no website da *Fundação Casa Comum* (detalhe). Acessível através do link <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=07127.000.047> (07.09.2016).

Conjunto 4 – Exemplos, na escultura, do tema de Santa Catarina.

Figura 1) escultura de vulto representando Santa Catarina de Alexandria e pertencente ao *Museu Nacional de Arte Antiga*, com o nº de inventário 985 Esc. Imagem disponível no website *MatrizNet*. Acessível através do link

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=246933> (07.09.2016).

Figura 2) escultura de vulto representando Santa Catarina de Alexandria e pertencente ao *Museu Nacional de Arte Antiga*, com o nº de inventário 1078 Esc. Imagem disponível no website *MatrizNet*. Acessível através do link

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=247179> (07.09.2016).

Figura 3) escultura de vulto representando Santa Catarina de Alexandria e pertencente ao *Museu Nacional de Arte Antiga*, com o nº de inventário 144 Esc. Imagem disponível no website *MatrizNet*. Acessível através do link

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=246062> (18.10.2016).

Conjunto 5 – Similaridades entre a iconografia de Santa Catarina e a de Xiva como Śrī Naṭarāja

Figura 1) fachada da Sé Catedral de Goa. Imagem disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Se_cathedral_go_a_%28edit%29.jpg (07.09.2016).

Figura 2) imagem modificada, retirada aos 01.57 minutos do vídeo “7 Maravilhas de Origem Portuguesa no Mundo | Sé Catedral de Goa | Índia” carregado

para o *website Youtube* em 03/02/2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Tyzh7NRxoA8> (08.09.2016). O vídeo foi primeiramente transmitido pelo canal televisivo RTP1 em Maio de 2009.

Figura 3) (detalhe) escultura em bronze representando um pequeno demónio aos pés de Xiva *Nataraja* e pertencente ao *Metropolitan Museum of Art*, com o nº de inventário 1987.80.1. Imagem disponível no *website MetMuseum* e acessível através do link <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/39328> (08.09.2016).

Figura 4) escultura em bronze representando Xiva *Nataraja* e pertencente ao *Metropolitan Museum of Art*, com o nº de inventário 1987.80.1. Imagem disponível no *website MetMuseum* e acessível através do link <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/39328> (08.09.2016).

Conjunto 6 – Elevação do Corpo de Santa Catarina até ao Monte Sinai.

Figura 1) imagem retirada do livro de Pedro Dias, “O Espaço Índico” in *História da arte portuguesa no mundo: 1415-1822*, vol. I. Lisboa, Círculo de Leitores, 2008, p. 209.

Figura 2) pintura representado a Elevação do Corpo de Santa Catarina, pertencente ao *Museu Nacional de Arte Antiga*, com o nº de inventário 22109 TC. Imagem disponível no *website MatrizPix* e acessível através do link <http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIOPESQ=4&NUMPAG=3®PAG=50&CRITERIO=&TERMOS=Santa+Catarina&FOTOGRAFO=100&IDFOTO=39782> (09.09.2016).

Conjunto 7 – A indumentária dos soldados, e sultão, de Bijapur.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *website Wikipedia*. Acessível através do link https://en.wikipedia.org/wiki/Adil_Shahi_dynasty#/media/File:Sultan_Ali_Adil_II_Shah_of_Bijapur_hunting_tiger_India_Deccan_Bijapur_ca_1660.jpg (07.12.2016).

Conjunto 8 – Alguns painéis que retratam o tema da Sagitação de S. Sebastião.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 10 de Outubro de 2016.

Figura 3) Imagem disponível no *website MatrixPix*. Acessível através do link <http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIOPESQ=2&NUMPAG=3®PAG=50&CRITERIO=gaspar+vaz&IDFOTO=28411> (07.12.2016). A pintura está integrada na colecção do Museu Nacional Grão Vasco e tem como número 03313 TC.

Conjunto 9 – Detalhe do fruto que pende do ramo da árvore, na Sagitação de S. Sebastião.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 24 de Março de 2015.

Conjunto 10 – Exemplos de arquitectura retabular.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 11 de Maio de 2015.

Conjunto 11 – Imaginária dedicada a São Cosme e São Damião.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 18 de Abril de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 5 de Maio de 2015.

CAPÍTULO III – [...] 5. PARA LÁ DO DOGMA: A TRIMÚRTI CRISTÃ.**Conjunto 1 – Trimúrta de Elefanta.**

Figura 1) Imagem disponível no *website Studia Rapido*. Acessível através do link http://www.studiarapido.it/induismo-origini-divinita-convinzioni-fondamentali/#.WAbPnsnp_VI (19.10.2016)

Figura 2) Fotografia da autoria dos fotógrafos Johnston e Hoffman, retirada da obra de Ernest HAVELL, *Ideals of Indian Art*. New York, E. P. Dutton and Company, 1912.

Conjunto 2 - Exemplos de representações de Pai, Filho e Espírito Santo.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 11 de Maio de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 26 de Abril de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 11 de Maio de 2015.

Figura 4) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 5) Fotografia da autora, tirada a 19 de Abril de 2015.

Conjunto 3a – Semelhanças entre modelos tendo por base o coroamento do retábulo-mor da Basílica do Bom Jesus.

Figura 1) Imagem disponível no *blog Idle Speculations*. Acessível através do link <http://idlespeculations-terryprest.blogspot.pt/2011/05/envisioning-trinity.html> (19.09.2016). A pintura pertence à colecção da Galeria *Flämische Barockmalerei*.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015

Figura 3) Imagem disponível no *website Study Blue*. Acessível através do link <https://www.studyblue.com/notes/n/haa-midterm/deck/12469982> (19.09.2016). A pintura pertence à colecção Palácio Ducal de Mântua, Mântua, Itália.

Conjunto 3b – Semelhanças entre modelos tendo por base o coroamento do retábulo-mor da Basílica do Bom Jesus.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *website Christian Iconography*. Acessível através do link <http://www.christianiconography.info/gesu/trinityAltarpiece.trinity.html> (19.09.2016). A escultura coroa um dos retábulos da Igreja de Gesù, em Roma.

Conjunto 4 – Semelhanças entre modelos tendo por base o coroamento do retábulo-mor da igreja do Espírito Santo, em Naroá (Divar).

Figura 1) Imagem disponível no *website Matrixpix*. Acessível através do link

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=3®PAG=50&CRITERIO=santissima+trindade&DFOTO=866> (18.10.2016). A gravura está integrada na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga e tem como número de inventário 10794 TC.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 19 de Abril de 2015.

Conjunto 5 – Semelhanças entre modelos tendo por base as gravuras o Coroamento da Virgem de Wierix.

Figura 1) Imagem disponível no *website The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1668224&partId=1&searchText=wierix&page=4 (18.10.2016). A gravura está integrada na colecção do Museu Britânico e tem como número 1859,0709.2986.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 11 de Maio de 2015.

Figura 3) Imagem disponível no *website The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1667887&partId=1&subject=16879&page=1 (18.10.2016). A gravura está integrada na colecção do Museu Britânico e tem como número 1859,0709.2985.

Figura 4) Fotografia da autora, tirada a 26 de Abril de 2015.

Conjunto 6 – Semelhanças entre modelos tendo por base as gravura da Santíssima Trindade (com a Pomba descendente) de Wierix.

Figura 1) Imagem disponível no *website The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1661347&partId=1&searchText=wierix&page=3 (18.10.2016). A gravura está integrada na colecção do Museu Britânico e tem como número 1868,0612.541.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 11 de Maio de 2015.

Conjunto 7 – Semelhanças entre modelos tendo por base a “Coroação sem Virgem” de Marcelo Coffermans.

Figura 1) Imagem disponível no *website Catholic Exchange*. Acessível através do link <http://catholicexchange.com/scripture-speaks-trinity-sunday-2>

(18.10.2016). O painel pertence à Igreja de Nossa Senhora da Anunciação, Sevilha, Espanha.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 11 de Maio de 2015.

Conjunto 8 – Semelhanças entre modelos tendo por base as gravura da Santíssima Trindade de Wierix.

Figura 1) Imagem disponível no website *The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1661444&partId=1&searchText=wierix&page=3

(18.10.2016). A gravura está integrada na colecção do Museu Britânico e tem como número 1859,0709.3101.

Conjunto 9 – Alguns exemplos de Deus-Pai / Cristo Salvador e o seu posicionamento.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 23 de Abril de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 14 de Abril de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 15 de Abril de 2015.

Figura 4) Fotografia da autora, tirada a 11 de Maio de 2015.

Conjunto 10 – Alguns exemplos de esculturas em que figura o Espírito Santo.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 4 de Maio de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 9 de Maio de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 18 de Abril de 2015.

Figura 4) Fotografia da autora, tirada a 5 de Maio de 2015.

Figura 5) Fotografia da autora, tirada a 25 de Abril de 2015.

Figura 6) Fotografia da autora, tirada a 24 de Abril de 2015.

Figura 7) Fotografia da autora, tirada a 25 de Abril de 2015.

Figura 8) Fotografia da autora, tirada a 14 de Abril de 2015.

Conjunto 11 – Alguns exemplos de esculturas de vulto do Espírito Santo e o seu posicionamento.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 1 de Maio de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 28 de Abril de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 30 de Abril de 2015.

Figura 4) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 5) Fotografia da autora, tirada a 9 de Abril de 2015.

Figura 6) Fotografia da autora, tirada a 23 de Abril de 2015.

CAPÍTULO III – [...] 6. CRISTO, SÍMBOLO DE ABNEGAÇÃO: OS MOMENTOS DA PAIXÃO E OS SEUS INTERVENIENTES.

Conjunto 1 – Mesa de altar da Basílica do Bom Jesus em Velha Goa.

Figuras 1 e 2) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Conjunto 2 – Predela do altar-mor da igreja de São Bartolomeu, Chorão.

Figuras 1 e 2) Fotografia da autora, tirada a 16 de Abril de 2015.

Conjunto 3 – O tema dos Apóstolos na Europa.

Figura 1) Imagem disponível no *website The Metropolitan Museum*. Acessível através do link <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437741> (19.09.2016). A pintura tem como nº de inventário 61.249.

Figura 2) Imagem disponível no *website Alamy*. Acessível através do link www.alamy.com/stock-photo-christ-and-the-twelve-apostles-second-half-of-15th-century-artist-60418655.html (18.11.2016).

Figura 3) Imagem disponível no *website 3digitalia*. Acessível através do link <http://www.3digitala.com/es/ficha.php?id=39609> (18.11.2016).

Conjunto 4 – O tema dos Apóstolos na predela da Sé.

Figuras 1 e 2) Imagem disponível no *blog The Volta à Índia*. Acessível através do link http://1.bp.blogspot.com/_T4dyhhSXDDDE/S2oGcG-AhwI/AAAAAAAAAD6U/ObddBAP_5-0/s1600-h/IMG_1562-1pi.jpg (19.09.2016).

Conjunto 5 – O tema dos Apóstolos integrado no retábulo, em capela própria, da igreja de N. Sr.ª do Rosário, em Velha Goa.

Figuras 1 a 3) Fotografias da autora, tiradas a 12 de Maio de 2015.

Conjunto 6 – Figura de vulto com a imagem ed Ecce Hommo e a penha representativa dos momentos da Paixão.

Figuras 1 a 3) Fotografias da autora, tiradas a 12 de Abril de 2015.

Conjunto 7 – Exemplos europeus que retratam o Processo de Cristo.

Figura 1) Imagem disponível no *website The British Museum*. Acessível através do link http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1658890&partId=1&searchText=wierix+passion+christ&page=1 (18.10.2016). A gravura está integrada na colecção do Museu Britânico e tem como número 1859,0709.3043.

Figura 2) Imagem disponível no *website Wikiart*. Acessível através do link <https://www.wikiart.org/en/fra-angelico/the-mocking-of-christ-1441> (18.10.2016).

Conjunto 8 – Três painéis, da penha, que apresentam momentos da Paixão de Cristo.

Figuras 1 a 3) Fotografias da autora, tiradas a 12 de Abril de 2015.

Conjunto 9 – As Sete Dores da Virgem.

Figura 1) Imagem disponível no *website Rijks Museum*. Acessível através do link <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1910-1757> (18.10.2016). A gravura tem como nº de inventário RP-P-1910-1757.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 9 de Abril de 2015.

Conjunto 10 – O Rosário Doloroso e Pietá.

Figura 1) Imagem disponível no *website The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1667880&partId=1&searchText=wierix&page=2

(18.10.2016). A gravura está integrada na coleção do Museu Britânico e tem como número 1863,0509.647.

Figuras 2 e 3) Fotografias da autora, tiradas a 20 de Abril de 2015.

Conjunto 11 – O Beijo de Judas.

Figura 1) Imagem disponível no *website Brian Zahnd*. Acessível através do link <http://brianzahnd.com/2013/03/betrayed-by-a-kiss/> (18.10.2016).

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 12 de Abril de 2015.

Conjunto 12 – A Verónica.

Figura 1) Imagem disponível no *website The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1665223&partId=1&searchText=wierix&page=3

(18.10.2016). A gravura está integrada na coleção do Museu Britânico e tem como número 1880,0508.52.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 18 de Abril de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 12 de Abril de 2015.

Conjunto 13 – O Calvário.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 12 de Maio de 2015.

Figura 3) Fotografia da autora, tirada a 12 de Maio de 2015.

Figura 4) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Figura 5) Fotografia da autora, tirada a 24 de Março de 2015.

Conjunto 14 - São Francisco junto da Cruz.

Figura 1) Imagem disponível no *website* *Foros de la Virge María*. Acessível através do link <http://forosdelavirgen.org/96795/san-francisco/> (18.10.2016).

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Conjunto 15 – O Calvário com três interveniente.

Figura 1) Imagem disponível no *website* *Wikiwand*. Acessível através do link

http://www.wikiwand.com/en/Crucifixion_with_the_Virgin_Mary,_St_John_and_St_Mary_Magdalene (19.10.2016).

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 24 de Março de 2015.

Conjunto 16 – O Calvário com Maria e São João Baptista.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 9 de Abril de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *website* *The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1660766&partId=1&searchText=wierix&page=3

(19.10.2016). A gravura está integrada na colecção do Museu Britânico e tem como número 1859,0709.3081.

Conjunto 17a – A Ressurreição de Cristo.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 6 de Maio de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 11 de Maio de 2015.

Conjunto 17b – A Ressurreição de Cristo.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 6 de Maio de 2015.

Figura 2) Fotografia da autora, tirada a 11 de Maio de 2015.

Figura 3) Imagem disponível no *website* *Minneapolis Institute of Art*. Acessível através do link <http://collections.artsmia.org/art/54553/the-last-supper-jerome-wierix> (19.10.2016). A gravura tem o nº de inventário P.801.

Figura 4) Fotografia da autora, tirada a 12 de Março de 2015.

Conjunto 18 – Aparição de Cristo à Virgem.

Figura 1) Fotografia da autora, tirada a 6 de Maio de 2015.

Figura 2) Imagem disponível no *website* *The British Museum*. Acessível através do link

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1661111&partId=1&searchText=christ+to+mary&people=103011&page=1 (19.10.2016). A gravura está integrada na colecção do Museu Britânico e tem como número 1859,0709.3094.

