

## O INTERCÂMBIO DE FORMAS NA ARTE INDO-PORTUGUESA: O CASO ESPECÍFICO DA ARTE DA TALHA<sup>1</sup>

FÁTIMA EUSÉBIO

O alcance da costa do Malabar, na Índia, por Vasco da Gama, e das terras de Santa Cruz, por Pedro Álvares Cabral, propiciou consideráveis repercussões não só nas esferas social, económica, política e religiosa, mas também artística. Um encontro com povos até aí desconhecidos, um encontro de culturas e estéticas distintas, cuja dialéctica se materializou na assimilação e construção de novas formas de expressão.

A presença portuguesa nos Novos Mundos imputou-lhe uma função de charneira entre os exóticos universos culturais e artísticos aí encontrados e os europeus. Neste estreitamento de relações desempenhou um papel determinante a acção missionária levada a efeito pelos transmissores da Fé Católica, com particular realce para as ordens religiosas que se instalaram nos territórios coloniais.

Numa primeira fase, a necessidade de satisfação dos imperativos religiosos no território da Índia e o desejo de luxo dos reinóis, postularam a ida de numerosas obras de arte – alfaias, esculturas, paramentaria, pinturas, retábulos, etc. – da metrópole. Concomitantemente, presenciou-se a importação de muitos objectos artísticos e manufacturados para presentear os que proporcionavam uma presença mais fácil e afortunada aos colonos e navegadores portugueses<sup>2</sup>. Também a conversão dos gentios postulou a oferenda, por parte dos missionários, de pequenas peças simbólicas que lhes materializavam a nova doutrina e lhes incutiam a Fé.

Neste contexto, configurou-se, assim, um quadro de grande afluxo de obras de arte continentais que, no que concerne ao domínio religioso, deveriam ser de grande beleza e qualidade, capazes de

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no Ciclo de Conferências – “Os Descobrimientos Portugueses nas Rotas da Memória”, 26 de Março de 1999, Pólo de Viseu da Universidade Católica.

<sup>2</sup> DIAS, Pedro (1999) 18.

competirem com o esplendor artístico que os portugueses encontraram na Índia, particularmente em Goa, uma conjuntura muito diferente do território africano onde não havia arquitectura religiosa de relevo. Este panorama é evidenciado numa carta que Afonso de Albuquerque endereçou ao rei D. Manuel, a quem solicitava o envio de um retábulo, sob a invocação da Anunciação de Nossa Senhora, para a igreja de Malaca, que segundo as suas recomendações deveria ser *“rico, porque há aí mais ouro e azul em Malaca que nos Paços de Sintra; e um pontifical bem no merece Malaca; damascos, sedas e brocados, mande Vossa Alteza ao vosso feitor que gaste bem deles, que em Malaca se acharão em abundância: dos dois panos ricos que aqui tinha esta Igreja de Cochim, lhe mandei um; e assim órgãos para estas igrejas da Índia parecerão cá mui bem, porque nunca cá falece quem os saiba tanger; e porque me não esqueça, digo, Senhor; que estas igrejas hão mister livros missais meãos, porque não há aí senão pobres e esfarrapados, e dêstes mui poucos”*<sup>3</sup>. É singular a alusão aos Paços de Sintra enquanto paradigma de riqueza e luxo, mas ainda assim incomparável com as preciosidades encontradas pelos portugueses no Oriente.

Este panorama é corroborado por um relato enviado para Portugal pelo jesuíta Gomes Vaz, datado de 1567, que refere a destruição de vários pagodes hindus, *“alguns deles mui sumptuosos e de obras muito acabadas”*<sup>4</sup>.

São numerosos os testemunhos que certificam esta realidade artística dos templos hindus, os quais, na acepção de Silva Rego *“assombravam os cristãos pelo seu paciente e aturado labor arquitectónico, pela sua imaginária e pelo seu estranho simbolismo. Aqui e acolá, um pequeno templo, uma capela, uma casa de oração, um ex-voto gentílico ou muçulmano, a salpicar a paisagem de profunda religiosidade”*<sup>5</sup>.

Neste contexto a eficácia da acção evangelizadora tornava imperativa a construção e ornamentação das igrejas católicas com uma sumptuosidade não inferior à dos templos hindus e das mesquitas muçulmanas<sup>6</sup>, situação que numa primeira fase se solucionou através do recurso às importações da metrópole<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> BAIÃO, António (1942) 57 e 58.

<sup>4</sup> SOUSA, Teotónio R. de (1994) 9.

<sup>5</sup> REGO, Silva (1949) 503.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>7</sup> Foram numerosas as estruturas retabulares enviadas da metrópole para dignificarem os altares dos novos templos do território indiano. Por exemplo, para a Sé de Goa foi adquirido um retábulo estruturado com painéis pintados, fruto do labor

Paralelamente, verifica-se a ida de muitos artistas do reino para o território indiano, onde vão formar escolas locais, nas quais se perfila também mão-de-obra autóctone. Uma comunhão oficial que terá amplas repercussões ao nível da sintaxe artística das obras produzidas.

Este afluxo de obras de arte e de artistas pôs a população oriental em contacto com a estética europeia, que os gentios vão assimilar e fundir com os seus próprios conceitos estéticos, como atestaremos. Mas este caminho não foi unidireccional, teve o seu retorno.

Deslumbrados com as particularidades e o exotismo encontrado nos Novos Mundos, os portugueses trouxeram nas embarcações toda uma parafernália de objectos e peças hindus, “*lembranças de lugares e gentes que marcaram vidas*”<sup>8</sup>, como cerâmicas, tecidos, bronzes, marfins, móveis, etc.

Na aceção de Sousa Viterbo, autor que introduziu pela primeira vez o conceito de arte indo-portuguesa, “*todos traziam a sua recordação do Oriente e não havia ninguém que não gerasse no cérebro um dos sonhos das Mil e Uma Noites. Os Capitães e Governadores, ricos do esbulho da conquista, mandavam presentear os ministros e os próprios monarcas, como quem sabia que as dádivas foram sempre o melhor meio de amolecer as consciências, de acarear os amigos e de fazer sorrir benevolmente os lábios da justiça*”<sup>9</sup>.

Estes objectos, que se disseminaram pela Europa, puseram os homens do velho continente em contacto com novas formas de expressão formal, novas técnicas e materiais e novas iconografias que, “*esvaziadas do seu conteúdo simbólico*”<sup>10</sup>, foram paulatinamente assimiladas e apropriadas, passando a integrar a linguagem da produção artística coeva.

Assim, na arte europeia explanam-se elementos de retorno, que reflectem os contactos não só com os territórios orientais, mas também africanos e brasileiro. Podemos ilustrar este retorno com alguns exemplos, entre os muitos que seria possível apontar num estudo mais desenvolvido.

---

artístico do pintor régio Garcia Fernandes, com cenas da vida de Santa Catarina. Embora posteriormente aumente a produção local e diminua este afluxo de obras do continente, tal prática manteve-se sempre, como nos atesta um retábulo rococó, dos finais do século XVIII, executado em Lisboa ou em Itália, para a igreja do colégio de Rachol em Goa. Cf. DIAS, Pedro (1999) 20.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, 28.

<sup>9</sup> VITERBO, Francisco Marques de Sousa (1803), citado por DIAS, Pedro (1999) 28.

<sup>10</sup> SANTINHO, M. Manuela e outros (1989) 124.

Em Portugal, por volta de 1503, a escola de pintura viseense de Vasco Fernandes, ao representar a comum cena da Adoração dos Magos, figura o Rei Mago Baltazar como chefe Índio, reflectindo uma visão dócil destes indígenas, embora as suas feições sejam como que ocidentalizadas. Presencia-se nesta figura uma mistura de elementos típicos do índio brasileiro, como sejam a flecha e o cocar, e elementos característicos da indumentária oriental, concretamente as roupas, os colares e pulseiras dos braços e pernas<sup>11</sup>.

A figura do índio continuou a marcar presença na nossa arte nos séculos subsequentes, nomeadamente em obras de talha dos séculos XVII e XVIII: os atlantes que subdividem o remate do retábulo barroco de Nossa Senhora da Assunção, sito na capela homónima do claustro da Sé de Viseu, ostentam fisionomia indígena; também nos retábulos do transepto da Sé Nova de Coimbra são numerosos os “anjos índios”.

Na acepção de M. Aparecida Ribeiro, a presença destas personagens exóticas, indianas e brasileiras, em estruturas retabulares, reflecte o contexto da sua submissão à Fé Católica e à própria coroa<sup>12</sup>.

A esfera dos elementos de retorno em Portugal inclui também a integração da flora e fauna características dos espaços coloniais, até aí desconhecidas dos europeus, pelo que o seu exotismo prendeu a atenção dos artistas, inclusive em obras de arte sacra: na Torre de Belém, uma das gárgulas tem a configuração de um rinoceronte; numa das páginas iluminadas do Livro de horas de D. Manuel I (MNAA - 1516-27), o enquadramento de uma cena religiosa é marcado pela presença de elefantes, camelos e negros; na pia baptismal da igreja de Leça do Bailio, datada de 1513, a base é formada por um círculo de ferozes crocodilos; no retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra (1502 - Olivier de Gand e Jean D'Ypres), aparecem macacos e homens selvagens em paralelo com seres fantásticos, como a sereia; num frontal de azulejos que integra a colecção do MNAA presencia-se a reprodução dos padrões orientais com a fauna e flora autóctones.

Na Índia o avanço da evangelização dos gentios postulou a construção de um cada vez maior número de igrejas, espaçosas e devidamente ornamentadas, o que tornou inviável o exclusivo apelo à importação de obras de Portugal. Consequentemente, tornou-se imperativo o recurso à produção local. Contudo, as autoridades políticas e religiosas não aceitaram com facilidade que a execução de obras de arte sacra fosse fruto do labor de artistas pagãos, desprovidos

---

<sup>11</sup> RIBEIRO, Maria Aparecida (1996) 300.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, 315.

da necessária espiritualidade, pois realizavam obras das diferentes religiões, hindu, cristã e muçulmana, pelo que os conselhos provinciais de Goa proibiam essa prática, reservando-a apenas para os que se convertiam ao cristianismo. A infracção desta interdição implicava pesados castigos físicos e a confiscação de bens<sup>13</sup>.

Segundo uma carta anual dos jesuítas, datada de 1591, o púlpito da igreja do colégio da Companhia de Jesus de Cochim foi entalhado por um artista hindu que, para conseguir a empreitada, prometeu converter-se ao cristianismo<sup>14</sup>.

Contudo, a repetição dos decretos revela que as proibições não eram acatadas, até porque a utilização desta mão-de-obra, considerada indigna, era estritamente necessária para assegurar a execução das obras necessárias a uma adequada dignificação dos novos templos.

O recurso à mão-de-obra local, educada num misto de tecnologias e formas europeias e hindus, determina a existência de uma miscigenação artística, uma fusão dos léxicos europeu e oriental.

Nesta conjuntura, à medida que se avança do século XVI para os XVII e XVIII, assiste-se a um maior afastamento da arte em relação aos modelos continentais, que se evidencia de forma mais marcante nas regiões mais afastadas de Goa.

O vocabulário artístico europeu foi assimilado por artistas locais, mas filtrado pela sua cultura, técnica e sensibilidade autóctones. Consequentemente, nas obras de arte sacra presencia-se um tratamento formal particular e a proliferação de motivos indianos: geométricos; naturalistas, como a flor de lótus, ou outra flora orientalizante; ou ainda a introdução de figuras do panteão pagão, como as nájinas. Tais motivos aparecem em comunhão com os de origem europeia, levantando problemas de interpretação das obras.

Esta confluência de linguagens que enformam a arte indo-portuguesa ter-se-á revelado também determinante enquanto instrumento pedagógico, com finalidades catequéticas, pela sua maior proximidade ao mundo próprio dos gentios, por isso mais acessível ao seu entendimento e mais congruente com a sua visão do mundo. Assim, apesar do espírito contra-reformista dominante nos séculos XVI a XVIII, controlador da produção artística coeva por forma a que não apresentasse formas e iconografias contrárias aos dogmas do catolicismo, no território indiano a Igreja viu-se na contingência de se adaptar ao contexto local, abrindo-se à sensibilidade e gostos das

---

<sup>13</sup> As proibições chegavam a ser emanadas de Lisboa, o que denota a importância atribuída a esta realidade. Cf. Dias, Pedro (1999) 262.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, 263.

populações que desejava resgatar para os rebanhos cristãos, aceitando, ou pelo menos tolerando, o hibridismo artístico daí resultante.

Podemos inferir, assim, um quadro de mútua apropriação dos receituários artísticos português e indiano, promovendo a emergência de novas sintaxes formais e figurativas. Uma miscigenação, um diálogo artístico, que confere à arte indo-portuguesa um lugar próprio no âmbito da História da Arte, pelas suas especificidades, particularismos, que levantam problemas de inserção estilística e cronológica.

Iremos proceder a uma abordagem mais pormenorizada desta problemática no caso específico da arte da talha da Índia, procurando equacionar o entendimento que foi imputado aos formulários estilísticos continentais, à forma como se explanam nesta vertente artística, com destaque para o território de Goa, cuja riqueza fascinou os viajantes da época, atribuindo-lhe o epíteto de *Goa Dourada*.

São numerosos os espécimes de talha que ainda hoje guarnecem os espaços internos das igrejas da Índia, desde o maneirismo até ao barroco, acompanhando uma “moda” que teve particular alcance na Península Ibérica. Esta é uma das componentes artísticas cujo estudo levanta grandes dificuldades, mercê de os fundos documentais serem muito lacunares e ainda não se encontrarem devidamente explorados, o que torna problemático o enquadramento cronológico das obras bem como a análise dos seus mentores: arquitectos, entalhadores, douradores e pintores.

A talha da Índia forma um conjunto heterogéneo, reflexo do contexto em que foi produzida, por artistas maioritariamente locais, portadores de uma formação muito singular.

A partir de inícios do século XVII define-se na Índia uma clara preferência pela utilização de estruturas retabulares de talha, em detrimento da pintura, há uma clara predilecção pelos conjuntos completamente esculpidos, nos quais grandes painéis em relevo ocupam o lugar das tábuas ou telas pintadas que ainda continuavam a ser utilizados no continente. Esta preferência resulta não só do facto de as pinturas apresentarem maiores problemas de conservação, mas também do facto de a talha corresponder de uma forma mais directa aos ideais estéticos dos gentios, que têm uma paixão pela sobrecarga decorativa e pelo forte colorido, adoptando uma paleta de tons fortes conjugada com o brilho do ouro. Daí as tonalidades apresentadas por alguns retábulos, muitas delas fruto de intervenções posteriores, como nos testemunha o frontal do retábulo da igreja de Nossa Senhora dos Remédios de Damão.

À semelhança do que se verificou no continente, a talha revelou-se um componente muito eficaz para a criação de ambientes cénicos, teatrais e comunicativos no interior das igrejas católicas, fundamentais pelo seu carácter pedagógico, intentos ainda mais prementes num território onde as dificuldades de comunicação entre os sacerdotes e os gentios eram um entrave à transmissão das mensagens bíblicas.

Os interiores sumptuosamente ornados revelavam-se, assim, armas eficazes por captarem o mundo sensorial das populações, a sua afectividade, predispondo-os para a aceitação e interiorização efectiva da espiritualidade cristã. Há, assim, um acompanhamento do panorama artístico da metrópole onde, nos séculos XVII e XVIII, se assiste a uma invasão dos interiores dos templos por estruturas de talha, traduzindo-se nas igrejas forradas de ouro.

No entanto, este acompanhamento no espaço da Índia não corresponde a uma transposição fiel dos figurinos estilísticos europeus, na maioria dos espécimes há uma modificação visual, uma regionalização dos modelos, embora sem contradizer integralmente os padrões importados. As especificidades morfológicas e decorativas resultam do facto de a maioria dos exemplares serem fruto do labor de artistas autóctones. Para este forte desenvolvimento da arte da talha na Índia foi determinante não só a abundância de mão-de-obra local, mas também a tradição de utilização da madeira, particularmente para a execução de mobiliário.

Na generalidade, as obras de talha da Índia apresentam, salvo algumas excepções, uma maior complexidade e sobrecarga decorativa do que as congéneres da metrópole. Por entre os motivos de índole cristã proliferam outros, naturalistas, abstractos, figurativos e fantasistas, reveladores de um mundo próprio do artista. Também do ponto de vista morfológico e formal apresentam especificidades, concretamente ao nível do tratamento volumétrico, mais rígido e contido, com uma menor plasticidade dos motivos; do acentuado hieratismo das figuras; da concepção dos relevos nos quais a perspectiva e a proporcionalidade estão ausentes em prol de um maior decorativismo.

São numerosos os espécimes retabulares maneiristas que subsistem na Índia, reflectindo o contexto de incontestável prosperidade económica aí vivenciado no século XVII.

Um dos mais notáveis exemplares é o retábulo-mor da Catedral de Goa, executado entre 1630-34. Estruturalmente subdivide-se na horizontal em três andares e uma predela, através de entablamentos

contínuos, e na vertical em três registos, através de colunas, assentes em altos pedestais lavrados com figuras em relevo, de grande rigidez.

Se no que concerne à estrutura o arquitecto seguiu o esquema dos retábulos maneiristas congêneres da metrópole, já no que respeita ao receituário decorativo essa fidelidade não se verificou: as colunas do segundo registo têm o característico fuste estriado, mas as do primeiro apresentam uma solução original, com o fuste enlaçado por uma corda naturalista; também particular é o formato imputado aos capitéis, pelo desenvolvimento conferido às volutas da parte superior do cesto.

Nos espaços intercolunares enquadram-se relevos que narram cenas da vida e martírio de Santa Catarina, padroeira de Goa, todos eles lavrados com figuras carentes de movimento, sem proporcionalidade entre si, com uma volumetria muito tênue e revelando uma clara dificuldade de definição dos planos.

Na fiada central, no segundo nível figura a Assunção de Nossa Senhora e no primeiro Santa Catarina, enquanto no terceiro se estrutura o remate, em cujo centro é representada a Crucificação de Cristo ladeado por Maria e João, grupo escultórico flanqueado por duas cariátides, muito frontais e contidas, de feições orientalizantes, e com a mesma rigidez e dureza dos panejamentos que se manifesta nas duas figuras das ilhargas.

Na Sé de Goa, as capelas laterais e o transepto ostentam também estruturas retabulares, na sua maioria de traça maneirista.

No transepto eleva-se o retábulo de invocação a São Pedro, obra maneirista da primeira metade do século XVII, menos erudita que o retábulo-mor. Neste exemplar presenciamos um maior despojamento ornamental em favor dos componentes arquitectónicos. As colunas seguem o formulário maneirista, com estrias verticais, mais compactas no terço inferior, coroadas por capitéis coríntios. Nos intercolúnios abrem-se nichos que albergam esculturas de vulto — São Pedro, São Paulo e São Francisco. No ático, fechado por um frontão curvo, figura ao centro o episódio da entrega das chaves do céu por Cristo a São Pedro, enquanto nos flancos, sobre aletas, se posicionam grandiosas figuras de anjos, anatomicamente desproporcionadas, com rostos orientalizantes.

Os retábulos das capelas laterais, de menores dimensões, estruturam-se a partir de um par de colunas nos flancos, com o fuste decorativamente diferenciado, à semelhança dos modelos europeus, que servem de enquadramento ao espaço central, rectangular, guarnecido com motivos hagiográficos em relevo de acordo com a invocação do altar: São Sebastião, a Virgem e o Pentecostes. No

remate, o óculo central é ladeado por pilastras e pináculos piramidais. No que se refere aos motivos decorativos presencia-se uma forte proliferação de cabecinhas aladas, nos frisos, intercolúnios e terço inferior das colunas, cujo tratamento formal e disposição denunciam a interpretação local.

No retábulo da Virgem, esta figura inserida numa mandorla em forma de árvore da vida, cuja folhagem nos remete para a flora oriental, aparecendo aos dois fundadores da ordem de São Domingos.

Num outro templo de Goa, na Igreja de Santa Mónica, ergue-se uma estrutura retabular da primeira metade do século XVII, na qual se evidencia o gosto indiano por uma paleta de tons fortes. Organiza-se em três andares, sobrelevando-se os componentes arquitectónicos relativamente aos ornamentais. Colunas maneiristas enquadram nichos, nos quais se resguardam as hieráticas figuras dos santos da Ordem de Santo Agostinho e, ao centro, Santa Mónica. Nos frisos e a ladear os nichos perfilam-se figuras angélicas por entre motivos vegetalistas, alguns característicos da flora oriental, como a flor de lótus, planta que na Índia simbolizava a força criativa da superfície das águas. Estes elementos têm um tratamento formal regionalista, que remete para o decorativismo dos tecidos indianos.

Na igreja do convento de São Francisco de Goa, posiciona-se mais um exemplar maneirista, da segunda metade do século XVII, que estruturalmente se aproxima de alguns modelos continentais. Ostenta quadro grandes colunas, assentes em pedestais de considerável altura, com o terço inferior ornado com querubins e elementos fitomórficos e os restantes dois terços estriados, as quais servem de enquadramento a nichos, sobrepostos, dispostos nos flancos, e a um elevado camarim ao centro, de tecto artesoadado, no qual se eleva uma maquineta, componente que depois vai ser característica do barroco. Na predela dispõem-se figuras em relevo e ao centro, num nicho, a imagem da Virgem com o Menino. O ático, muito desenvolvido e de original perfil ondulado, tipo floral, apresenta ao centro um templete, com colunas de morfologia peculiar, com o fuste guarnecido com estrias helicoidais, que sustentam um frontão triangular. No seio deste espaço é representada a cena do aparecimento de Cristo a São Francisco de Assis, em escultura de vulto. A contornar o remate do retábulo repousam figuras angélicas, nuas, reclinadas com uma certa sensualidade, solução que não é comum nos espécimes retabulares coevos.

A cenografia deste espécime retabilístico é complementada pelo tecto de caixotões e paredes ornadas com estuques da capela-mor,

solução muito comum na Índia, onde o revestimento azulejar, ao contrário do Brasil, não teve grande aceitação e aplicação.

O barroco na Índia corresponde já ao período de decadência e à viragem para o Brasil, no entanto há vários espécimes retabulares enformados por este formulário artístico. A sua diversidade morfológica e decorativa torna pouco operacional a aplicação da classificação estilística definida por Robert C. Smith para os retábulos lusitanos: os estilos nacional e joanino.

Os exemplares que deveriam ser classificados de nacionais, embora adotem as características colunas pseudo-salomónicas, frequentemente estas comportam uma carga ornamental diversa da continental: ao invés das parras, das uvas, meninos e aves eucarísticas, são cingidas por cordas de flores com flora local. Concomitantemente, ao nível do remate, ao invés das arquivoltas torsas características do estilo, mantém-se o esquema maneirista ou adopta-se um pesado dossel. No entanto, é notória a evolução para uma maior sobrecarga decorativa, dentro do espírito de horror ao vazio, reforçada por um aumento da volumetria imputada aos motivos.

O retábulo-mor da igreja do Colégio de Rachol testemunha esta transição estilística do maneirismo para o barroco. Nele, presencia-se a organização estrutural em andares característica do maneirismo, mas as colunas comportam já a forma torsa, pseudo-salomónica, e uma maior sobrecarga decorativa. O camarim central característico do barroco está ausente, particularidade que se vai manter na maioria dos espécimes retabulares da Índia. Os vários andares ostentam trios de colunas pseudo-salomónicas, com a central avançada, o que confere grande imponência e dinamismo ao conjunto. À semelhança da metrópole, as espiras das colunas são cingidas por pâmpanos e povoadas por aves eucarísticas.

Neste exemplar a gramática decorativa é tratada com considerável volumetria e plasticidade, ao contrário do que vamos observar em outros espécimes, onde os motivos são mais espalmados, denunciando de forma mais evidente a presença do gosto e técnica da mão-de-obra local.

Na capela de Nossa Senhora da Sé de Goa posiciona-se também um retábulo barroco, com uma tipologia muito frequente no território indiano. Ao centro, ao invés do trono abre-se apenas um nicho, flanqueado por trios de colunas pseudo-salomónicas, e não pelo par que era característico nos espécimes do território lusitano. Os fustes apresentam as espiras enlaçadas por cordas de flores, sendo o terço inferior separado por uma coroa de folhas, mas sem que ostentem as

estrias das genuínas colunas salomónicas. O remate mantém a estrutura maneirista, formando um segundo andar, com um nicho central enquadrado por trios de colunas flanqueadas por grandes ramos de folhas. À semelhança da igreja de Rachol, também aqui a decoração fitomórfica, orientalizada, apresenta boa volumetria e plasticidade.

Esta tipologia foi adoptada em outros espécimes da capital indiana, como nos retábulos colaterais da Igreja da Casa Professa de Bom Jesus, e de fora do território de Goa, como na Igreja do Espírito Santo de Margão, na Igreja de Nossa Senhora dos Remédios de Diu ou ainda no colorido retábulo da Igreja Matriz de Damão, este de maiores dimensões. Nestes, é notório o tratamento formal regionalista dos elementos vegetais, retirados da flora local, bem como na morfologia das colunas.

Uma morfologia mais singular presencia-se no retábulo-mor da igreja da Casa Professa de Bom Jesus de Goa. Ao centro, na parte inferior, sobre uma imponente peanha, ergue-se a imagem de Santo Inácio, enquanto na parte superior o entablamento é interrompido para aí se alcandorar um resplendor, em forma de sol raiado, no qual se inscreve o monograma da Companhia de Jesus. Nos flancos ostenta um esquema inédito: por entre as três imponentes colunas salomónicas que suportam o entablamento, ergue-se uma pilastra de fuste canelado. Também peculiar é o remate, muito complexo, sugestivo de movimento, estruturado por vários frontões interrompidos e pedestais de dimensões diversas, os quais servem de apoio ao exército angélico.

O potensoso retábulo custódia que garante a capela-mor da igreja de São Caetano, em Goa, também apresenta uma configuração muito particular no quadro do barroco. Adaptado ao formato oval da capela, não se aconchega com disposição rectilínea, antes se impõe para o centro do espaço de forma muito cenográfica. Estruturalmente ostenta soluções únicas, resultando numa configuração piramidal. Peculiares são as figuras de vulto dos anjos que, lateralmente, ostentam escudos e ocupam os intercolúnios, em substituição da comum imaginária de Santos, com posicionamentos característicos de uma representação teatral. Da mesma forma, também singular é o tratamento imputado às mísulas, entablamento e ao remate. O entablamento destaca-se pela complexidade e dinamismo dos vários componentes, enquanto no remate, tirando partido da luz proveniente da abertura da abóbada, um resplendor e uma coroa parecem flutuar sobre todo o conjunto de talha.

Na mesma linha, insere-se o retábulo da igreja de Pomburpa, cita nos arredores de Goa, embora com um tratamento mais popular dos vários componentes.

Traçado original, regionalista, ostentam também os retábulos colaterais da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Damão, com um corpo inferior ladeado por colunas salomónicas e ornado com painéis em relevo, em substituição das comuns imagens de vulto, são coroados por grandes leques, elemento marcadamente hindu<sup>15</sup>.

A utilização da talha na Índia, tal como no espaço peninsular, não se confinou às estruturas retabulares, foi também utilizada como moldura de pinturas, em cadeirais e nos púlpitos, numa conjugação cenográfica capaz de anular os limites arquitectónicos e criar a ilusão de uma ambiência transcendental, mais próxima do mundo divino que do terreno.

Exemplar digno de registo é o cadeiral do coro alto da igreja de São Francisco de Goa: obra dos finais do século XVII, apresenta um espaldar constituído por pinturas hagiográficas, separadas por colunas torsas tratadas de forma autóctone: o terço inferior apresenta-se direito, lavrado com motivos fitomórficos, enquanto o resto do fuste é espiralado e cingido por uma corda de folhas.

Os púlpitos tornaram-se peças fundamentais nos templos dos séculos XVII e XVIII, em conformidade com o espírito contra-reformista, considerados como componentes coadjuvantes na eficácia dos sermões, quer pelo seu posicionamento quer pelo impacto cénico que proporcionavam. Na Índia revestem-se de notável ousadia decorativa e estrutural e tornaram-se num componente obrigatório no interior dos templos, palcos cénicos que se revelavam fundamentais no processo de evangelização dos gentios. De madeira profusamente entalhada, dourados e policromados, neles a osmose estética tem particular evidência, reflectindo a peculiar visão do mundo dos artistas autóctones, que se traduz numa interpretação diferenciada das morfologias adoptadas nos púlpitos portugueses.

As suas caixas apresentam formatos muito diversificados, presenciando-se um maior seccionamento das faces, enquanto na Europa dominava o esquema quadrangular. Eram geralmente suportadas por atlantes, anjos e cariátides, figuras que com frequência eram substituídas por divindades locais como as nájinas, imagens do panteão pagão associadas à água, com corpo de mulher e cauda de serpente, coroadas e ornadas com jóias.

---

<sup>15</sup> Leques que na acepção de Pedro Dias são uma recriação do tema mongol da cauda-de-pavão. Cf. DIAS, Pedro (1999) 296.

Os dosséis ou guarda-voz apresentam também formatos muito variados e decorativos: circulares, rectangulares, quadrangulares, hexagonais ou octogonais.

A sua estrutura é camuflada por uma gramática decorativa que encobre todas as superfícies, constituída por motivos geométricos e vegetalistas, nos quais se conjugam os comuns acantos com a flora local. O seu tratamento formal, em baixo relevo sem romper com o perfil da planta do púlpito, remete-nos para os esquemas decorativos adoptados nos tecidos e mobiliário hindus.

O espécime que estruturalmente segue mais fielmente os modelos da metrópole é o púlpito da Catedral de Goa. Apresenta uma bacia quadrangular e é desprovido de guarda-voz, enquanto o espaldar se configura como o de um trono. Nos ângulos da bacia posicionam-se colunas salomónicas, enquanto o enquadramento do espaldar é feito por pilastras caneladas. As superfícies são guarnecidas com decoração vegetalista, destacando-se os rosetões dos espelhos.

Contudo, a maioria dos púlpitos do território indiano ostenta morfologias que não têm paralelo nos congéneres europeus. Na sua maioria, apresentam bacias facetadas, subdivididas por colunas torsas, como são exemplos os púlpitos da igreja Matriz de Neural, da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Damão, da igreja de São Paulo de Diu e o da igreja Matriz de Damão.

Também singulares são os sacos inferiores, normalmente em forma de balão, também facetados, subdivididos por cariátides, atlantes ou nájinas: no púlpito da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Damão as nájinas alternam com atlantes, barbudos e de feições orientais, enquanto nos das igrejas do Espírito Santo de Margão, da igreja Matriz de Margão e da colecção da Fundação Medeiros e Almeida, de Lisboa, (proveniente de Goa) são estas divindades pagãs que dominam totalmente. Solução também original presencia-se no púlpito da igreja de Varcá de Goa, no qual a base não se encontra adossada à superfície parietal, antes se prolonga até ao chão, sendo formada por grandes nájinas, cujas caudas se bifurcam e entrelaçam entre si.

Também no que concerne ao guarda-voz foram adoptadas soluções diversificadas, em prol de um maior impacto cénico, quer no que concerne ao seu formato, como já referenciámos, quer no que se refere à colocação de pequenos pináculos e outros componentes nos beirais, como se fossem sanefas.

À semelhança do que verificámos em alguns espécimes retabilísticos, também a estrutura dos púlpitos é camuflada pela carga

ornamental, muito compacta, lavrada em baixo relevo com grande minúcia. Os elementos dominantes são de cariz geométrico e vegetalista, combinando as floras europeia e oriental de uma forma irrealista em favor das suas potencialidades ornamentais.

Esta forma de conceber a linguagem decorativa encontra uma das suas máximas expressões no púlpito da igreja de São Caetano de Goa, obra de grande imponência pela sua estrutura e dimensões. É um dos raros espécimes dotado com uma cenográfica escadaria lateral, cujas esquinas são demarcadas por nugas, que dá acesso à bacia, de formato rectangular, cujos ângulos e espelhos são balizados por colunas torsas. Na base, em forma de saco, posicionam-se as figuras do pelicano e do anjo. A sua funcionalidade, enquanto palco para a transmissão da palavra divina, é reforçada pela gestualidade das figuras em relevo dos espelhos, São Pedro e São Paulo.

Podemos, assim, aferir por uma especificidade da linguagem artística indo-portuguesa, resultante da fusão entre os formulários estilísticos europeus e as formas de expressão estética locais.

A talha que guarnece os templos católicos do território indiano é um testemunho claro de que a instrumentalização desta vertente artística como meio de converter os interiores em espaços divinos teve aí ampla explanação, acompanhando a conjuntura que se verificava na metrópole. Contudo, este paralelismo na opção pela arte da talha não correspondeu a uma transposição fiel dos modelos lusitanos, antes determina a adopção de soluções originais, resultantes da fusão dos figurinos estilísticos europeus com as formas, técnicas e sensibilidades autóctones. Neste âmbito, o seu estudo deve constituir um campo à parte do conjunto da talha lusitana, por forma a que se possam contemplar as suas especificidades.

### **Bibliografia:**

- AAVV (1992) *De Goa a Lisboa - A Arte Indo-Portuguesa dos Séculos XVI a XVIII*, Coimbra, Instituto Português de Museus, Secretaria de Estado da Cultura.
- AZEVEDO, Carlos de (1970) *A Arte de Goa, Damão e Diu*, Lisboa.
- BAIÃO, António (1942) *Afonso de Albuquerque - Cartas para El-Rei D. Manuel I*, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- BORGES, Charles J. (1994) “Questões em Torno das Formas de Representação na Arte Religiosa Indo-Portuguesa”, *Oceanos*, números 19/20, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp.72-86.

- CANAVEIRA, Manuel Filipe (1994) “Goa Dourada”, *Oceanos*, números 19/20, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp.204-210.
- CHICÓ, Mário Tavares (1954) “A Escultura Decorativa e a Talha Dourada nas Igrejas da Índia Portuguesa”, *Belas Artes*, 2ª Série, nº 7, Lisboa.
- DIAS, Pedro (1998) *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822)*, *O Espaço do Índico*, Navarra, Círculo de Leitores.
- MOREIRA, Rafael (1998) “Cultura Material e Visual”, *História da Expansão Portuguesa*, (dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri), vol. 1, Navarra, Círculo de Leitores.
- MOREIRA, Rafael, CURVELO, Alexandra (1998) “A Circulação das Formas - Artes Portáteis, Arquitectura e Urbanismo”, *História da Expansão Portuguesa*, (dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri), vol. 2, Navarra, Círculo de Leitores.
- PEREIRA, José (1985) *Barroco Europeu, Barroco Indiano*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica, Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga.
- REGO, António da Silva (1949) *História das Missões do Padroado Português do Oriente - Índia*, Lisboa, Agência Geral das Colónias.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1996) “Penas de Índio: A Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa”, *Máthesis*, Viseu, Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa.
- SANTINHO, M. Manuela e outros (1989) *A Arte em Portugal e os Descobrimentos*, Rio Tinto, Edições Asa.
- SANTOS, Reynaldo (1954) “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas”, *Belas Artes*, 2ª Série, nº 7, Lisboa.
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal (1966) *A Arte Indo-Portuguesa*, Lisboa, Edições Excelsior.
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal (s/d.) *A Arte Indo-Portuguesa*, Lisboa, Edições Excelsior.
- SOUSA, Teotónio R. de (1994) “A Arte Cristã de Goa: Uma introdução histórica para a dialéctica da sua evolução”, *Oceanos*, números 19/20, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp.8-14.