

O TÚMULO DE D. LUÍS DA SILVEIRA EM GÓIS

Um exemplo de arte funerária do Renascimento

PEDRO FLOR

A presente reflexão sobre o túmulo de D. Luís da Silveira (fig. 1), situado na igreja matriz de Góis, perto de Coimbra, assumiu para nós particular importância uma vez que investigámos aprofundadamente a escultura funerária do Renascimento português no âmbito do Mestrado de História da Arte. O tema da dissertação apresentada foi o túmulo de D. João de Noronha

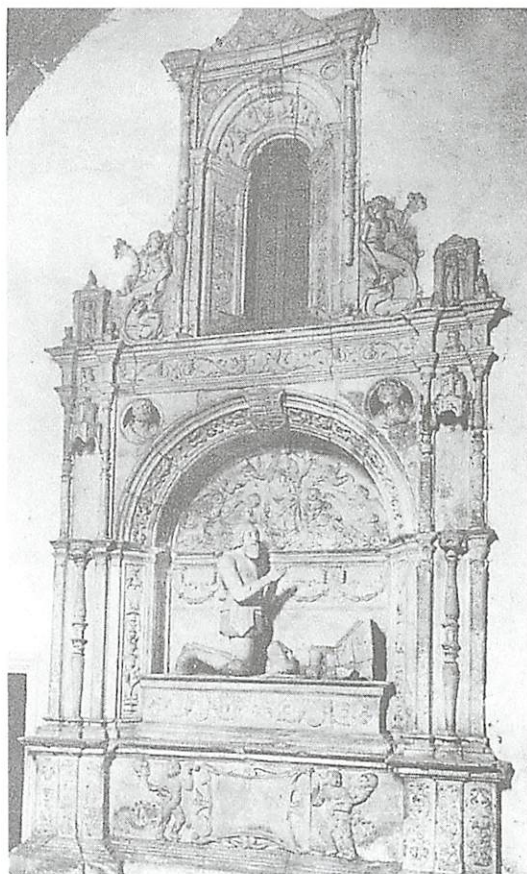


FIGURA 1 – Túmulo De D. Luis Da Silveira – Igreja De Góis
(Imagem retirada de Nelson Correia Borges, *João de Ruão*,
Coimbra, 1980).

e de D. Isabel de Sousa (fig. 2), na igreja de Santa Maria de Óbidos, logo o estudo pormenorizado de outros túmulos seus contemporâneos impunha-se, para nos podermos inteirar do campo artístico, iconográfico e estético da época que envolveu a realização de tais monumentos. Depois de inventariar e observar com atenção os variados túmulos renascença existentes entre nós, verificámos que, temporal e estilisticamente, o de Góis era o que se aproximava mais do de Óbidos, e por isso decidimos estudá-lo.

Conscientes de que iríamos encontrar dificuldades em recolher material bibliográfico e documental sobre o túmulo de D. Luis da Silveira, uma vez que ainda não foi realizado um estudo monográfico aprofundado sobre tal obra, procurámos reunir o maior número de informações disponível, e tentar interpretá-lo de uma nova maneira, sempre com o objectivo de encontrar paralelos ou divergências que aproximassem ou afastassem as duas obras em questão.

Além de referências feitas nas histórias de arte, enciclopédias, dicionários ou em breves apontamentos de revista, o investigador que queira abordar o túmulo

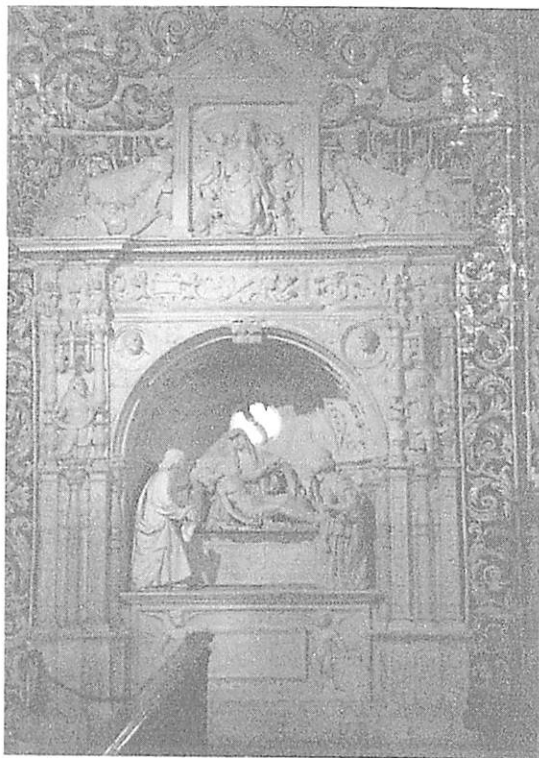


FIGURA 2 - Túmulo De D. João de Noronha e D. Isabel de Sousa
Igreja de Santa Maria de Óbidos

de Góis encontra em três autores um ponto de partida obrigatório para as suas incursões: Vergílio Correia, António Nogueira Gonçalves e, por fim, Pedro Dias.

Ao primeiro autor, fica-se a dever a publicação do testamento de D. Luís da Silveira, e do contrato de obras que este último estabeleceu com Diogo de Castilho, tendo em vista a remodelação da capela-mor da igreja matriz, do castelo e a construção de um novo paço.

O segundo procurou assentar ideias no que respeita às atribuições estilísticas das várias partes componentes do túmulo: o traço da abóbada a Diogo de Castilho, a concepção arquitectural do jazigo a João de Ruão e finalmente a estátua orante a Odart, ideia aliás já defendida anteriormente por Reynaldo dos Santos².

Consideramos que o terceiro autor foi aquele que reuniu melhor as informação disponíveis, salientando o papel de D. Luís da Silveira como mecenas do Renascimento em Góis e analisando com algum pormenor as obras que o nobre patrocinou na referida povoação.

Resumindo as posições e dados trazidos a lume por estes três autores, interessa vincar que a sepultura de D. Luís da Silveira, integrada na capela-mor da igreja matriz de Góis, foi realizada em 1531, quando o nobre goiense decidiu reformar a ábside da referida igreja. Essa campanha de obras foi contemporânea das alterações introduzidas por D. Luís da Silveira no castelo e nos paços da vila. A autoria do túmulo fica a dever-se certamente a João de Ruão e a estátua orante a Odart. O arquitecto biscainho Diogo de Castilho foi responsável pela construção da capela-mor da igreja matriz e pelas reformas no paço. Por definir fica o papel de Diogo de Torralva que ao certo sabemos ter desenhado esboços, juntamente com Diogo de Castilho, para as ditas reformas.

Com o nosso trabalho propomo-nos relacionar o pensamento sobre a morte e glória no Renascimento com a mentalidade de D. Luís da Silveira que esteve subjacente à encomenda da sua última morada. Faremos menção aos dados biográficos de D. Luís da Silveira, salientando a sua acção mecénica em Góis. Procuraremos igualmente abordar o seu túmulo do ponto de vista formal, iconográfico e plástico para concluir sobre a sua autoria e possível datação. Por fim, tentaremos também destacar o contributo prestado pelo túmulo de Góis para a arte funerária do Renascimento, enquanto obra artística representativa da continuidade ou da ruptura com a tradição artística tumular em Portugal, em especial com o túmulo de D. João de Noronha em Óbidos.

Estudar o túmulo de D. Luís da Silveira em Góis, tendo em conta somente os aspectos histórico-artisticos que o envolvem, constitui tarefa pouco abrangente e correcta, pois fica à margem o conhecimento da atitude do Homem perante o fenómeno da morte e a compreensão das formas que esta assume em termos plásticos.

Muitos têm sido os autores que se preocuparam com esta temática ligada ao campo da história das mentalidades, entre os quais destacamos Philippe Ariès,

Michel Vovelle, Emile Mâle, Georges Duby, Johan Huizinga, Edgar Morin, Alberto Tenenti e Erwin Panofsky, cuja leitura se torna obrigatória. Em Portugal, conhecemos alguns autores que abordaram a mesma temática, dos quais salientamos Fernando Moser, José Matoso, Pedro Xavier, Fernando António Baptista Pereira e mais recentemente Herminia Vasconcelos Vilar³.

A morte ou a *Dona involta in veste negra* no entender de Petrarca tem constituído a grande preocupação do ser humano ao longo da História⁴. No período em que iniciamos o nosso estudo - os finais da Idade Média - a questão do pensamento sobre a morte, foi sentida de uma forma mais intensa. Três grandes temores agitavam os espíritos da época: o lamento pelos que já haviam abandonado a vida terrena, a decrepitude humana e o horror à decomposição do corpo, ou seja, o cadáver humano apodrecido⁵. A esta valorização do pensamento sobre a morte não foram estranhas a circulação de gravuras alusivas, bem como a predicação das ordens mendicantes. Estas estiveram na origem da renovação da fé católica, uma vez que havia ocorrido no seio da Igreja uma desclericalização que teve como resultado maior acessibilidade dos valores cristãos. A religião católica transformada numa religião mais popular não deixou, no entanto, de estar sujeita a todo o tipo de medos, em especial o da morte, que rondavam os espíritos mais frágeis. A resposta da Igreja situava-se no domínio da Escatologia ou Parúsia: os fiéis deveriam encarar a morte como uma passagem, um momento de libertação da alma em relação a matéria (o corpo) para a verdadeira vida, trazida no final dos tempos por Jesus Cristo com a sua promessa de eternidade. No entanto, para os fiéis, esta atitude não poderia ser meramente de expectativa: o problema da morte urgia a uma vida religiosa mais dinâmica que demonstrasse a vitória sobre os poderes malefícios através da abrangência do amor de Deus. "A criação artística constituiu precisamente uma das obras dessa prática. Obra de louvor, de fervor - obra de sacrifício, consagração de riquezas - obra propiciatória ou destinada a favorecer uma mediação salvadora. Mais do que nunca, a obra de arte preenche uma função religiosa"⁶.

O túmulo apresenta-se assim como a principal tradução e realização desta mentalidade e, de acordo com ela, sofre uma constante evolução tipológica desde os túmulos-epitáfios, aos sarcófagos, aos túmulos murais e verticais, e túmulos horizontais, segundo a opinião de Philippe Aries⁷.

Um dos géneros de túmulos predominantes na Idade Média foi o túmulo-jazigo, onde se destacavam, sobre o fundo, cenas em baixo-relevo ou pintura, sobressaindo a pleno relevo a estatua do jacente. Este não é um morto, mas também não é um vivo; é um *beatus* que de olhos abertos, membros e vestes hirtas, aguarda em tranquilo repouso a Ressurreição.

No século XIV, a arte funerária sofre uma profunda modificação decorrente da *Devotio Moderna*, ou seja, uma nova forma de sentir e viver a religião,

centrando a fé num conhecimento mais profundo de Deus, para o qual contribuíram a leitura e explicação dos Evangelhos e as famosas *Sacre Rappresentazioni*, lideradas pelas ordens mendicantes. Os pregadores pensavam que a imitação da vida de Cristo permitiria uma identificação com o seu sofrimento e fé. De novo, as obras pessoais ganham especial importância: os senhores de fortuna apressaram-se a lavrar testamentos, onde estipulavam o local da sepultura (capelas em igrejas), as rendas para a manutenção dos sagrados ofícios em sua memória, e a estrutura e decoração dos seus túmulos. As capelas tornaram-se não só locais de ofícios litúrgicos, como também de recolhimento e meditação. De acordo com a magnificência dessas áreas, os túmulos evoluem no sentido da monumentalidade. A própria representação do jacente foi alvo de transformações: os olhos fecham-se e o rosto aproxima-se de um certo realismo bem como os membros: as pregas do traje que enverga caem de uma forma mais natural do que no período anterior. Por outras palavras, o jacente foi tirado do seu repouso e trazido para as preocupações terrenas do *memento mori*.⁸ O desejo de inventar uma imagem visível de tudo o que se relaciona com a morte deu lugar a desprezarem-se todos os aspectos dela que não fossem susceptíveis de directa representação. Assim, as mais cruas concepções da morte e somente essas, fixavam-se continuamente nos espíritos⁹. Desta forma, estavam lançadas duas tendências artísticas que coexistirão com o jacente: a representação dos cadáveres em adiantado estado de putrefacção e a dança macabra, ambos funcionando como um sermão contra os prazeres e futilidades da vida – a *vanitas*.

Em relação à questão da morte, se o final da Idade Média, foi vivido de uma forma receosa, foi também a época onde se veiculou a ideia da "arte de bem morrer". "As *ars moriendi* são, indubitavelmente, um dos mais importantes monumentos das mentalidades do século XV: afastando a obsessão pela morte física que a dança macabra e as imagens do cadáver em decomposição propunham, elas retomavam a noção, muito mais importante para o cristão, de que o problema essencial é o confronto entre as forças do Bem e do Mal, do qual dependerá a decisão suprema no último momento. (...) As *ars moriendi* trabalhavam no sentido do medo do além, do medo pela condenação e não pela morte"⁹. Desta nova consciência decorre um novo tipo de representação do defunto: o orante. Este tem os olhos postos na eternidade, tal como o jacente, todavia, a sua atitude não é a de repouso, antes exprime a antecipação na esperança da Salvação. É pois uma figura eterna que, por meio de acções divinas, é levado para o Paraíso.

O Renascimento utilizará a nova maneira de representar o defunto ao associar a sua posição com a mentalidade individualista, típica da época, onde o que interessava destacar era *virtú* do defunto ao longo da sua vida, acompanhando-a de elementos iconográficos, próprios da gramática fúnebre, e motivos heráldicos, identificativos da reputação terrena. Ligada a esta ideia, surge-nos a

representação do herói cavaleiro, pois "esta sepultura não era uma sepultura qualquer, mas a sua. Importava que todos o soubessem, porque construir em vida um belo túmulo manifestava um êxito social e porque toda a arte de ostentação só se justificava se designasse claramente o seu autor"¹⁰. Arte de ostentação e individualismo - eis a razão da monumentalidade dos túmulos durante o Renascimento e a exigência no realismo do rosto dos defuntos que, mais do que um sinal de identidade, foi talvez símbolo da vontade de perdurar, de ser imortal. "Quando o corpo corruptível se vestir da sua incorruptibilidade e quando o corpo mortal se revestir da sua imortalidade ... então cumprir-se-á a palavra da Escritura: a morte sera absorvida pela vitória ... Onde está, ó morte, a tua vitória? Ó morte onde está o teu aguilhão?"¹¹.

Depois de explanados os aspectos mais relevantes das atitudes do Homem face ao *memento mori*, importa traçar o percurso biográfico de D. Luis da Silveira a fim de se entenderem as suas intenções artísticas, procurando integrar o nobre goiense na época do Renascimento.

D. Luis terá nascido em Évora no ano de 1473, filho do casamento de D. Nuno Martins da Silveira (senhor de Góis e de Oliveira do Conde) com D. Filipa de Vilhena, filha de Fernão Teles de Meneses¹². Tal como seu pai, D. Luis viu-se ligado à vida da corte e da nobreza, destacando-se na tomada de Azamor. Por essa ou outra razão, foi nomeado por D. Manuel guarda-mor do príncipe D. João, futuro rei de Portugal. Couberam-lhe os títulos de 1º Conde de Sortelha, 17º Senhor de Góis e a alcaidaria de Alenquer, privilégios que foi recebendo ou herdando e foram confirmados em 1511 e 1522 pelos monarcas de então. Sabemos que se desloca a Castela para se encontrar com Carlos V e negociar o casamento do rei D. João III com D. Catarina (irmã do Imperador), numa estadia que durou cerca de oito meses, em que se fez acompanhar de magnificente comitiva.

De regresso apenas em 1523, D. Luis encontra na corte portuguesa um ambiente hostil, provocado talvez pelo início da contenda entre Portugal e Espanha a propósito das Molucas. A dar crédito às palavras de Francisco de Andrada, D. Luis teria negociado com Carlos V a melhor maneira de resolver a questão a favor do país vizinho. Para além disso, o nobre de Góis apercebe-se de que D. António de Ataíde (1º Conde da Castanheira) ocupou o lugar de eleição de D. João III e confrontado com tal situação, decide retirar-se para o seu senhorio, onde acabaria por morrer, longe da corte que assistiu à sua ascensão e decadência.

Contudo, a infelicidade não largou D. Luis nesta última fase da vida uma vez que, após dois anos de casamento, a mulher D. Brites de Noronha e Coutinho faleceu em 1528, bem como seu pai D. Nuno da Silveira. Um ano mais tarde, em Março, certamente abalado com os acontecimentos ocorridos e receoso do fim da vida, D. Luis da Silveira lavra o seu testamento, e um mês depois, estabelece o contrato com Diogo de Castilho através de Diogo de Torralva para o empre-

endimento de várias obras na sua vila de Góis. D. Luis morreu em 1533, embora a sua sepultura já estivesse pronta desde o ano de 1531, conforme a inscrição nos assegura.

O testamento fornece-nos informações variadas e algumas delas preciosas que necessitam de um comentário ainda que breve. Em primeiro lugar, temos que aludir à ingerência de D. Luis na construção da sua sepultura e da capela-mor da igreja, pois o próprio, além de exigir a pedra de Ançã como material de construção do seu jazigo, deixa um desenho da forma e disposição da capela. Depois, interessa referir que o nobre de Góis tem a preocupação de frisar que não quer que se construa mais nenhum monumento fúnebre das dimensões e aparato do seu, autorizando simplesmente que o seu Pai e ascendência se mantenham na capela-mor mas em campa rasa. Segundo a leitura do testamento, ficamos a saber que a sepultura do seu trisavô Gomes Moniz de Lemos se encontrava na capela-mor da igreja, embora D. Luis deixe expressa a vontade de reformar essas sepulturas, tal como ainda hoje as vemos.

A preocupação de construir uma sepultura magnificente, aparatosa e sobretudo moderna parece estar subjacente à recomendação que D. Luis emite, no sentido de o artista se inspirar na sepultura do Regedor Aires da Silva presente no Mosteiro Jerónimo de S. Marcos em Tentúgal. Tal obra deveria ser do conhecimento de D. Luis até porque não nos podemos esquecer que a sua mulher D. Brites era filha de Fernão Teles de Meneses, sepultado também em S. Marcos. A ideia de os Silvas construírem um panteão para a sua família na capela-mor da igreja do mosteiro hieronimita terá também inspirado o nobre de Góis a fazer o mesmo na sua vila. Para além disso, D. Luis vai recorrer aos serviços de Diogo de Castilho que trabalhara também em S. Marcos.

Infelizmente, o testamento omite qualquer informação sobre a autoria e projecto do túmulo. Sabemos apenas que à data da celebração do testamento, a sepultura já se encontrava em construção, ou seja, o seu início será datável dos finais de 1528 ou princípio de 1529. O término será de 1531, data que se encontra, como vimos, presente no próprio túmulo.

Contudo, o testamento prevê a seguinte situação: se D. Luis da Silveira morrer antes do fim das obras, os filhos deverão continuá-las e fazer cumprir as vontades do seu Pai. Foi o que terá acontecido, uma vez que D. Luis morre em 1533, data da tomada de posse do senhorio de Góis por seu filho D. Diogo da Silveira e a construção da capela-mor só terá terminado em 1542 (data visível na capela-mor segundo informação oral amavelmente prestada por Vítor Serrão e que infelizmente não pudemos comprovar através de um registo fotográfico). O retábulo-mor foi por ventura encomendado por D. João da Silveira a Francisco de Campos, pintor eborense que se terá deslocado a Góis nos finais dos anos quarenta, como nos sugere Martin Soria¹³.

O contrato de obras com Diogo de Torralva através de uma procuração passada por Diogo de Castilho sugere-nos também algumas anotações, entre as quais a preocupação de D. Luis em encomendar uma obra "ao romano", ou seja, tornar a sua capela-mor num local moderno e evocativo da Antiguidade tão apreciada ao tempo; a existência de desenhos realizados por D. Luis o que demonstra a intromissão do encomendador na execução da obra; e as restantes empreitadas a levar a cabo na vila de Góis, em particular os novos Paços¹⁴.

Se os documentos já antes mencionados não nos respondem a todas as questões que podemos colocar ao abordar o túmulo da igreja matriz de Góis, impõe-se então a realização de uma análise formal, iconográfica e plástica no sentido de encontrar tais soluções, bem como determinar a sua modernidade, em relação aos cânones criados pela mentalidade renascentista¹⁵.

De grandes dimensões e mantendo um sentido marcadamente vertical, o túmulo de Góis foi realizado em pedra calcária de Ançã, sem qualquer vestígio de policromia, e encontra-se adossado à parede do Evangelho na capela-mor da igreja.

O sepulcro compõe-se de três registos distintos, correspondentes respectivamente ao embasamento (plintos, letreiro e anjos); à edícula central que contém a arca funerária e o orante, ladeada por pilastras e colunas que são encimadas por um nicho; e, finalmente, ao remate arquitectónico que envolve uma janela e que segue de perto a estrutura do segundo registo, embora menos decorado.

No que diz respeito ao primeiro registo, salientamos o facto de os plintos se encontrarem decorados com grotescos de variadas formas, dos quais identificamos alguns: uma hárcia que pode simbolizar um dos pecados mortais – a avareza; alguns seres híbridos semelhantes a grifos que se associam por vezes com a dupla natureza de Cristo – divina e humana; uma cortina engalanada suspensa numa ânfora cujo significado desconhecemos embora a possamos ligar com a vitória da morte sobre as conquistas terrenas. Estes elementos surgem com frequência em decorações funerárias, pelo que a sua aplicação a este caso se justifica plenamente.

Os dois plintos ladeiam uma zona rectangular onde se encontram dois *putti* que seguram um letreiro sem qualquer inscrição (provavelmente onde se iria colocar o epitáfio laudatório de D. Luis da Silveira) e uma cornucópia encimada por uma caveira. Presentes nos sarcófagos desde os tempos dos primeiros cristãos, os *putti* possuem dois significados distintos: o de espírito angelical e o de mensageiro do amor profano – este constitui uma leitura de influência greco-romana. A cornucópia, atributo frequente do *putto* simboliza a abundância, embora neste contexto possa aludir aos benefícios concedidos pelo defunto durante a sua vida. A caveira que se encontra no topo da cornucópia evoca-nos a *vanitas* e exprime a transitoriedade e fugacidade da vida terrena.

Em relação ao segundo registo, começemos por analisar o sepulcro que se encontra inserido na edícula central. Contém dois elementos heráldicos

identificativos da família dos Silveiras (do lado esquerdo) e dos Noronhas (do lado direito). Numa primeira abordagem, os escudos não parecem correctamente representados pois não condizem com os brasões habituais de cada uma das famílias. Todavia, conseguimos apurar que os escudos aí visíveis representavam as variadas ligações familiares que cada um dos defuntos possuía, a saber: do lado esquerdo, o escudo é esquartelado, o primeiro e quarto de Silveiras, o segundo de Góis e o terceiro de Lemos; do lado direito, o escudo é também esquartelado de Noronhas e Coutinhos. Estas armas são seguras por hárpias que se unem pelas suas caudas de folhagens a uma caveira.

Sobre o sepulcro encontra-se, para além da figura do orante que representa D. Luis da Silveira (fig. 3), envergando uma cota de armas, um par de luvas, um elmo e uma estante com um livro aberto. A partir da leitura da Epistola de S. Paulo aos Efésios (4, 10-17), podemos encontrar correspondência em cada elemento aqui



FIGURA 3 - Túmulo De D. Luis da Silveira (pormenor. Igreja de Góis.
Imagem retirada de Nelson Correia Borges, *João de Ruão*,
Coimbra, 1990).

presente com uma Virtude ou Faculdade da Alma: a armadura simboliza a Justiça; o par de luvas a boa Fé e a pureza de coração (o facto de as luvas não se encontrarem calçadas nas mãos do defunto significa também respeito perante outrem, neste caso será Deus); e o elmo Esperança na salvação divina⁶⁶. A estante que se encontra defronte do orante possui um livro contendo uma inscrição retirada dos Salmos de David (50, 17 e 69, 2) que imploram o auxílio de Deus na hora da salvação.

Funcionando como cenário a esta oração, encontramos a representação da Assunção da Virgem, comum no contexto da arte funerária porque existia a crença de que no momento do Julgamento final, serviria como protectora e intercessora junto de Deus para a salvação da alma. A representação deste tema tornou-se comum a partir do século XIII e baseava-se na Legenda Dourada, que por sua vez se inspirara em textos apócrifos. Nesta cena, a Virgem surge-nos já coroada e rodeada por uma corte celestial de anjos que tocam instrumentos musicais, anunciando o triunfo de Maria sobre a Morte, uma vez que a sua Assunção se dá, temporalmente, após a sua própria morte.

As pilastras que ladeiam as colunas adossadas incluem variados elementos como sejam a violeta - ligada à representação do vício; o tema da *vanitas* representado pela armadura; o elmo - símbolo da Fé e Fortaleza; arco e flecha - geralmente atributos de Cupido que aqui simbolizam a amor à vida em oposição ao horror à morte; e um conjunto de figurações que se reportam à Paixão de Cristo - lenço de Veronica, coluna, lanças, cravos e coroa de espinho, bolsa dos trinta dinheiros, escada, martelo, e turques.

Na entrada da edícula central, percorrendo todo o arco de volta perfeita, encontram-se duas pilastras chanfradas e decoradas com motivos semelhantes aos plintos do embasamento, acrescentando-lhe a balança (evocativa da pesagem das almas) e os seres zoomórficos e antropomórficos, acentuando o hibridismo decorativo. Na pedra de fecho do arco, existe o escudo dos Silveiras, seguindo a representação do escudo que figura no sepulcro, ainda que a forma das armas tenha sido alterada.

Para terminarmos a análise deste segundo registo, resta mencionar os dois medalhões do tipo clássico que se encontram nas enjuntas do arco de volta perfeita - um busto masculino e outro feminino. Após pesquisa aturada, não conseguimos achar significado especial na presença destes *tondi*. Pensamos que a inclusão destes elementos se prende com o lavor do tipo antigo que se pretendia imprimir neste monumento. Todavia, não deixamos de notar que os variados tumulos renascença presentes entre nós, possuem na sua maioria estes *tondi*, embora também julguemos que a sua razão de ser se liga com o tipo clássico que eles evocam. A mesma figuração masculina e feminina encontra-se repetida no topo dos baldaquinos dos nichos que ladeiam o arco central.

Do remate superior que compõe o terceiro registo do monumento sepulcral, devemos chamar a atenção para a perfeita integração da estrutura arquitectónica

num elemento pré-existente – a janela. Essa estrutura apresenta-se muito semelhante à edícula central sobretudo ao nível da decoração e ao nível de composição: arco de volta perfeita chanfrado, enquadrado por duas colunas. De notar que, funcionando como aletas, está presente de cada lado uma figura antropomórfica, identificável com uma quimera e uma hárpia. A coroar o entablamento da arquitectura, encontra-se um frontão de forma triangulada, contendo no seu interior o escudo dos Silveiras.

Tendo em conta a análise formal e iconográfica realizada, podemos afirmar que todas as partes integrantes do túmulo constituem um todo harmonioso a nível compositivo e temático. Por outras palavras, o jazigo de D. Luis da Silveira regista formalmente as proporções e simetrias arquitectónicas próprias da época renascentista, ou seja, a geometria e os valores matemáticos aplicados na concepção da obra. Tudo se articula correctamente transmitindo-nos uma noção de equilíbrio e regularidade.

Concomitantemente, o túmulo segue de perto a simbólica e o imaginário utilizados em monumentos fúnebres, não só os elementos que nos indiciam o triunfo da morte sobre a vida, como também aqueles que nos aludem à esperança na salvação da alma.

Parece-nos legítimo propor que o monumento de Góis não terá sido alterado ao longo dos tempos, ou seja, manteve a sua estrutura arquitectónico-retabular desde o século XVI. Uma análise *in loco* mais atenta comprova a nossa ideia uma vez que não se encontram vestígios de intervenções, aliás tão comuns nos monumentos nacionais portugueses. Para além disso, não detectámos qualquer referência documental que contrariasse a nossa posição. De salientar ainda que o túmulo não terá desempenhado outra função ao longo dos tempos senão aquela para que foi concebido, certeza esta assegurada pelo programa iconográfico nele contido.

Resta-nos proceder a uma análise plástica das variadas partes integrantes do monumento tumular de Góis, numa tentativa de apurar quantas sensibilidades escultóricas estiveram subjacentes à realização da peça e, se possível, comparar esta obra com outras suas contemporâneas a fim de conjecturar uma sempre difícil atribuição.

Em nossa opinião, estarão patentes neste túmulo três concepções e, como dissemos, sensibilidades a laborar. Da sua estrutura arquitectónico-retabular já frisámos anteriormente que é de excelente nível plástico pelos valores geométricos e de simetria que contém. Por seu turno, a decoração existente no túmulo apresenta também um trabalho notável ao nível do médio e baixo relevo. Veja-se a título de exemplo o tratamento posto nos grotescos e motivos decorativos que envolvem todo o túmulo. Atente-se, acima de tudo, à figuração de algumas imagens que povoam a obra (os anjos tenentes, os *tondi*), denotando uma

grande mestria e finura no modelar os seus rostos e gestos, nomeadamente no magnífico relevo da Assunção da Virgem. Todavia, dispersamente no túmulo, encontramos alguns pormenores plásticos menos correctos e de menor qualidade que poderão ser identificativos de uma outra mão a esculpir: referimo-nos as figuras masculinas e femininas existentes no friso do entablamento do segundo registo, e até as imagens que ladeiam a janela superior.

Concordamos com a opinião dos autores que na realização do orante identificam neste túmulo um artista diferente. O trabalho escultórico patente na fisionomia, no tratamento dos membros, e na armadura da estátua revelam um artista diferente daquele que modelou, por exemplo, os *tondi* que, embora sejam peças de bom nível plástico, não as superam em qualidade.

Apos a identificação de três tipos distintos de trabalho, procurámos aproximar os valores plásticos patentes em Góis com outras peças escultóricas coevas, numa tentativa de achar os artistas que aí laboraram⁷¹.

Os paralelismos que se podem traçar com outras obras da renascença em Portugal ocuparam outros autores, concluindo que o portal da igreja da Atalaia (fig. 4), os túmulos de D. João de Noronha em Obidos e de D. Duarte Lemos em Trofa do Vouga são aquelas peças que mais afinidades estilístico-compositivas possuem, obras estas pertencentes a mão de João de Ruão (c.º 1528-1580).

De uma maneira geral, os estudiosos acabam por excluir o túmulo obidense, uma vez que é presumidamente uma peça pertencente à arte de Nicolau Chanterene (c.º 1511-1551), sem no entanto apresentarem argumentos seguros e precisos para contestarem tais paralelismos que quanto a nós são por demais evidentes. Sobre esta questão voltar-nos-emos, mais adiante, a debruçar.

Para já, importa referir que este escultor francês não poderia ter realizado a obra de Góis pois encontrava-se ocupado com a empreitada da Sé velha de Coimbra, nomeadamente com o retábulo de S. Pedro (1526-28). Por outro lado, um ano mais tarde, mestre Nicolau deslocou-se para Sintra onde se manteve ocupado com a construção do retábulo de alabastro do Convento Jerónimo de Nossa Senhora da Pena pelo menos até 1534⁷². Se estes argumentos cronológicos são discutíveis pois não existe uma data certa para a realização do túmulo, a arte e o estilo que Chanterene nos legou serão motivos suficientes para excluir a hipótese de lhe atribuir qualquer das sensibilidades escultóricas atrás mencionadas. Compare-se, por exemplo, a delicadeza e finura com que os baixos-relevos do claustro de Santa Cruz de Coimbra foram concebidos ou o trabalho minucioso dos grotescos do portal do Mosteiro de Celas também em Coimbra, com o não menos primoroso trabalho presente em Góis.

Podemos sim relacionar estilisticamente o túmulo de D. Luís da Silveira com as outras obras atrás mencionadas: o portal da igreja da Atalaia e o túmulo de D. Duarte de Lemos. A estrutura arquitectónica assemelha-se profundamente,



FIGURA 4 - Portal da Igreja da Atalaia

já que em ambas as peças toda a composição é dominada pelo arco de volta perfeito ao centro, enquadrado com duas pilastras e friso, possuindo dois *tondi* nas suas enjuntas. Estas semelhanças, quanto a nós evidentes, parecem ligar o túmulo de Góis à primeira fase da arte de João de Ruão que se situa nos anos trinta do século XVI. Sobre este arquitecto-escultor parece hoje ser certa a sua origem pelo nome que possui, bem como a sua formação que, segundo Nogueira Gonçalves, obteve na oficina dos Giusti. A João de Ruão não terão sido indiferentes também as empreitadas que eram efectuadas na sua cidade natal, em especial o grandioso túmulo dos cardeais de Amboise (1515-1525), existente na catedral e a campanha de obras levada a cabo por ocasião da construção do "Bureau des Finances" (1509-1542), ostentando ambas as obras decorações "ao romano" e que de certo influenciaram o artista (fig. 5 e 6).

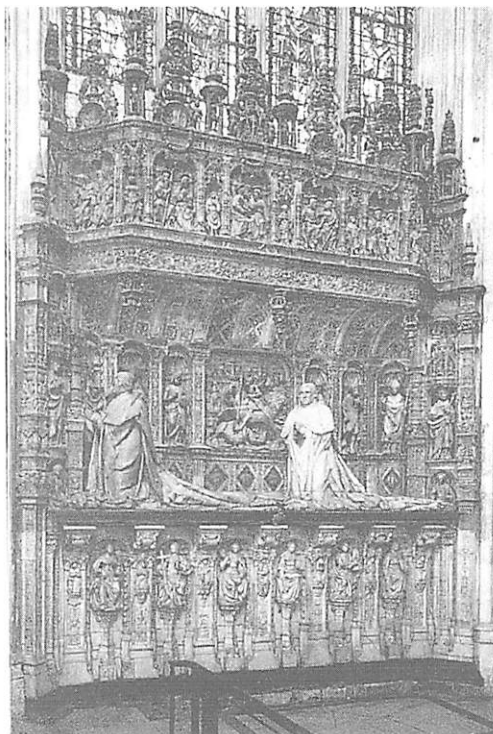


FIGURA 5 – Túmulo dos Cardeais de Amboise – Catedral de Notre-Dame – Rouen

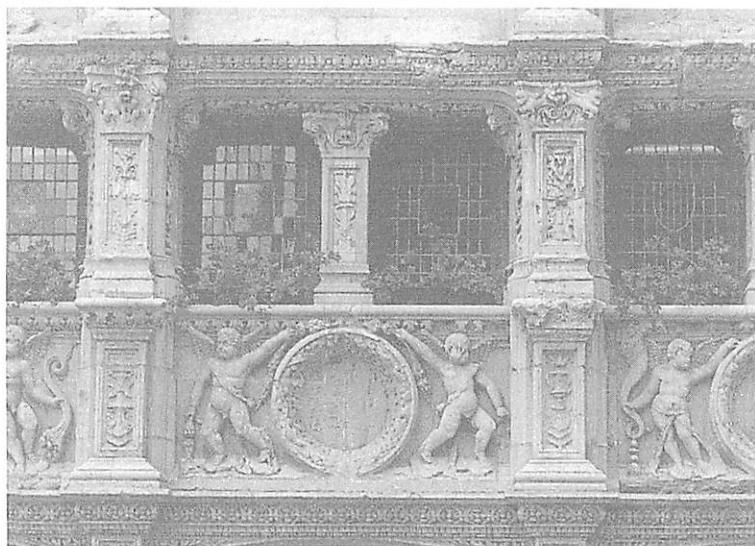


FIGURA 6 – Varanda Renascença – Bureau des Finances – Rouen
(Imagens retiradas de Henry Decaëns, *Rouen*, Rennes, 1980).

Em nossa opinião, a intervenção de João de Ruão em Góis fez-se sentir no desenho e labor da estrutura arquitectónico-retabular do túmulo, bem como no relevo da Assunção da Virgem e nos restantes motivos decorativos dispersos por todo o jazigo. A inclusão de um orante no esquema arquitectónico do túmulo encontra justificativa se nos lembrarmos que era um molde muito utilizado na arte e que João de Ruão de certo conhecia.

A figura do orante de D. Luís da Silveira foi desde sempre atribuída à arte de Odart (a. 1522-1539), posição esta que aproveitamos para questionar. As semelhanças apontadas pelos investigadores entre esta estátua e as pertencentes ao grupo da Última Ceia destinado ao refeitório do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra parecem-nos ser não só pouco evidentes como até bem distintas. A arte deste escultor francês reflecte um dramatismo e expressividade na representação dos rostos, poses e atitudes que não encontramos na estátua de Góis, mesmo admitindo que se tratam de estátuas pensadas para locais e ambientes tão diferentes. A associação entre as estátuas de Góis e Trofa do Vouga também não é base de argumentação suficientemente sólida pois o orante de D. Duarte de Lemos é claramente posterior ao de D. Luís da Silveira. De toda a obra escultórica renascentista por nós conhecida, e que se encontra presente em Portugal, consideramos que a Virgem da Anunciação, presente no Museu Machado de Castro e antes pertencente ao Mosteiro de Santa Cruz, obra do cinzel do ainda enigmático Mestre do Túmulo dos Reis será a aproximação estilística mais acertada (fig. 7). Repare-se no modo de representar os membros e o rosto de ambas as esculturas; atente-se à maneira delicada como o artista concebeu o ajoelhar das figuras; vejam-se as semelhanças das estantes em frente das imagens. Se não foi o mesmo artista a realizar tais obras, trata-se pelo menos, e em nosso entender, de uma sensibilidade que lhe é muito próxima.

Falta-nos averiguar qual o terceiro artista ou artistas que esculpiram o remate túmulo, em especial as figurinhas do tipo clássico, bem como as imagens híbridas atrás descritas. Trata-se talvez de um artista próximo da oficina de Diogo Pires-o-Moço, uma vez que são muito fortes, em nossa opinião, as afinidades plásticas que estas imagens apresentam com as do túmulo de D. Diogo de Pinheiro em Tomar e com as figurações presentes no túmulo de D. Diogo de Azambuja em Montemor-o-Velho. Outra hipótese, e até mais plausível, é atribuir este pequeno conjunto de esculturas à oficina com que João de Ruão de certo trabalhava, da qual hoje se conhecem alguns nomes.

Não tencionamos estabelecer mais comparações com outras obras do Renascimento em Portugal, pois de certo haveria algo mais a acrescentar. Procurámos destacar aquelas que mais de perto seguem os moldes explícitos em Góis. Contudo, gostaríamos de terminar este trabalho aproximando formal e estilisticamente os túmulos de Góis e de Óbidos. Muito embora tenha sido uma



FIGURA 7 - Virgem da Anunciação
 Museu Nacional Machado Castro - Coimbra
 (Imagem retirada de A. Nogueira Gonçalves, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Porto, 1984).

tarrafa levemente abordada pelos autores, as conclusões parecem ser sempre as mesmas e ignoram algumas semelhanças que, quanto a nós, são flagrantes.

A concepção arquitectónica do túmulo obidense lembra, sem dúvida, a mesma de Góis, Trofa do Vouga e o portal da Atalaia, ou longinquamente a Porta Especiosa da Sé Velha de Coimbra. Se é certo que o autor do túmulo de Óbidos deveria conhecer essas obras (exceptuando a de Trofa do Vouga por questões cronológicas), não nos podemos esquecer que uma leitura plástica mais atenta deste túmulo revela a sensibilidade de João de Ruão na sua primeira fase de labor. Comparem-se os grotescos das pilastras do túmulo de D. João de Noronha com os do arco triunfal da igreja da Atalaia da mesma autoria do portal. Excluimos, sem dúvida, da arte do escultor normando o grupo escultórico da Piedade, esse atribuível a Nicolau Chanterene; no entanto a monumentalidade do jazigo, a estrutura retabular do mesmo indiciam, claramente, o labor de João de Ruão.

Aliás, os túmulos que eventualmente Chanterene realizou mais tarde em Évora, pouco têm de semelhante com o de Óbidos, se exceptuarmos a presença de *tondi* nas enjuntas do arco que traduz talvez mais a preocupação em evocar o "antigo" do que uma marca estilística do escultor.

Ambos os túmulos se inserem na primeira fase de labor de João de Ruão, pelas afinidades estilísticas e compositivas que apresentam. O monumento de Óbidos foi construído sensivelmente antes do de Góis, embora formalmente este último apresente um maior rigor arquitectónico, até porque o de Óbidos resulta de uma montagem de elementos pré-existentis datáveis dos primeiros anos da década de vinte (1520-1523)¹⁹.

Nos dois exemplos agora em confronto, verificámos um total paralelismo a nível compositivo, iconográfico e plástico, facto explicável por se tratarem de duas obras com a mesma função e realizadas em períodos de tempo tão próximos. A principal divergência encontrada foi no modo de representar a cena dominante presente na edícula central, pois são utilizados esquemas iconográficos distintos, derivados da mentalidade que cada encomendante demonstrou ter: D. Luís, um nobre de corte habituado a contactar com os grandes centros de produção artística; e, D. Isabel de Sousa, pertencente à nobreza de província, menos permeável à inovação, prefere um esquema mais comum para a zona central da sua sepultura.

O túmulo de D. Luís da Silveira pode considerar-se como um dos mais belos exemplares escultóricos em Portugal pela arquitectura e plástica que patenteia. Este jazigo reflecte a mentalidade do seu encomendante que não poupou esforços para mandar construir um grandioso monumento inserido numa magnífica capela-mor, ostentando e utilizando essa obra como forma de representar a sua individualidade. Como vimos, esta mentalidade encontra-se perfeitamente integrada na ideia e atitude perante a morte no Renascimento. Para tais objectivos, D. Luís da Silveira recorreu a artistas de nomeada, capazes de trabalhar "ao romano", como foram os casos de João de Ruão, Diogo de Torralva e Diogo de Castilho. Neste último caso temos que salvaguardar a sua formação como arquitecto de estruturas manuelinas. No entanto, este estilo neste contexto deverá assumir o papel de "estilo diferente" que D. Luís da Silveira queria adoptar, pelos motivos atrás apontados.

Tendo sempre como objectivo encontrar semelhanças e divergências com outras obras, podemos defender que a modernidade e originalidade do túmulo de Góis lhe confere singular importância no contexto artístico em Portugal com a construção de outros túmulos muito semelhantes a este, por exemplo, o túmulo de Cristóvão de Cernache (fig. 8) em Leça do Bailio, numa época em que o estilo renascentista italianizante, ainda que por via francesa, tendia a desaparecer e dava lugar a novas correntes estilísticas e estéticas.

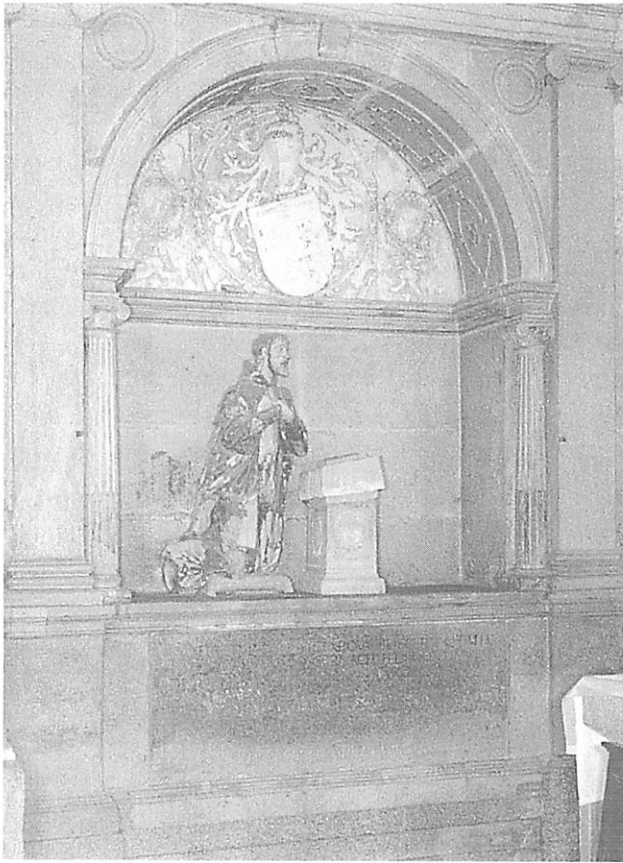


FIGURA 8 - Túmulo de Cristóvão de Cernache
Mosteiro de Leça do Bailio
[Imagem retirada de Martim de Albuquerque (Dir.),
Portugal e a Ordem de Malta, Lisboa, 1992].

Notas

¹ Sobre o túmulo ver a bibliografia no final do trabalho. Destacamos agora as obras de Vergílio CORREIA, "Um Túmulo Renascentista", *Obras*, vol. III, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1953, pp. 131-154. A. Nogueira GONÇALVES, "A Igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão", *Estudos de História da Arte da Renascença*, Porto, Paisagem Editora, 1984, (1964¹) pp. 115-179. Pedro DIAS, *A Arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença*, Coimbra, Epartur, 1982.

² Cf. Reynaldo dos SANTOS, *A Escultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, 1950, p. 34. Sobre o escultor francês, consultar o recente artigo de Pedro Dias que, para além de trazer algumas obras atribuíveis à arte de Odart, parece esclarecer de vez a grafia do nome do artista francês: *Odart Francês Ymaginario: Dúvidas e Certezas acerca de um escultor do Renascimento ibérico*, Separata das Actas do VII Simpósio Hispano-Português de História da Arte, Cáceres, 1995, pp. 31-41.

³ Cf. com bibliografia no final do trabalho.

⁴ Cf. George DUBY, *O Tempo das Catedrais*, Lisboa, Ed. Estampa, 1988, p. 240.

⁵ Cf. Johan HUIZINGA, *O Declínio da Idade Média*, Lisboa, Ed. Ulisseia, pp. 143-144.

⁶ Georges DUBY, *op. Cit.*, p. 219.

⁷ Philippe ARIES, *O Homem Perante a Morte*, 2 vols., Lisboa, Publ. Europa-América, col. Biblioteca Universitária, 1977.

⁸ Johan HUIZINGA, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁹ Pedro A. XAVIER, "Imagens da Morte na Arte (dos finais da Idade Média ao Barroco)", in *Atitudes Perante a Morte*, Coimbra, Minerva, 1991, p. 23.

¹⁰ Georges DUBY, *op. cit.*, pp. 244-245.

¹¹ Edgar MORIN, *O Homem e a Morte*, Lisboa, Publ. Europa América, 1970, p. 200.

¹² Para o historial da família de D. Luis da Silveira impõe-se a consulta da revista *Arquivo Histórico de Gois*, Torres Vedras, Mário Paredes Ramos (ed.), 1956-1958. Vejam-se também as obras referidas na bibliografia final de Cristovão Alão de Moraes, Felgueiras Gayo, Francisco de Andrada e Frei Luis de Sousa.

¹³ Cf. Martin SORIA, "Francisco de Campos and Mannerist Ornamental Design in Évora 1555-1580", in *Belas Artes*, nº 10, 2ª série, 1957, p. 34.

¹⁴ Tanto quanto nos foi possível averiguar, o labor de Diogo de Torralva não se fez sentir em Gois. Todavia, poderíamos atribuir-lhe com imensas reservas as sepulturas que se encontram defronte da de D. Luis da Silveira e pertencente à sua ascendência. Esta hipótese baseia-se no pendor mais classicista, romano e austero desses túmulos, longe do labor suave e delicado da renascença francesa que o túmulo de D. Luis revela. Este "classicismo" foi talvez a principal característica da obra de Torralva entre nós e que deixou no Convento de Cristo em Tomar o melhor exemplo da sua habilidade – o claustro de D. João III.

¹⁵ Para esta abordagem iconográfica consultaram-se as obras dos seguintes autores: Jean Chevalier, J.C. Cooper, Howard Daniel, James Hall, J.C.J. Metford, Erwin Panofsky, Louis Réau e Beryl Rowland.

¹⁶ Cf. Paulo PEREIRA, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Coimbra Imprensa de Coimbra, 1990, p. 107

¹⁷ Para o estudo da escultura do Renascimento entre nós leiam-se os trabalhos realizados por Vergílio Correia, Reynaldo dos Santos, Nogueira Gonçalves, Pedro Dias, e Nelson Correia Borges.

¹⁸ Cf. Pedro FLOR, *O Túmulo de D. João de Noronha e D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Obidos*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998, pp.129-133.

¹⁹ IDEM, *Ibidem*, pp. 82-85 e 125-131.

Bibliografia

- ALCAIDE, Victor Nieto, CHECA, Fernando, *El Renacimiento – Formacion y Crisis del Modelo Clasico*, Madrid, ed. Istmo, col. Fundamentos, s/d.
- ANDRADA, Francisco de, *Cronica de D. João III*, Lello & Irmãos Editores, Porto, 1976.
- ARIÈS, Philippe, *O Homem Perante a Morte*, 2 vols., Lisboa, Publ. Europa-América, 1977.
- IDEM, *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, Lisboa, ed. Teorema, 1989.
- Arquivo Histórico de Gois*, Torres Vedras, Mário Paredes Ramos (ed.), 1956-58.
- ATANAZIO, M. Mendes, *A Arte em Florença no século XV e a Capela do Cardeal de Portugal*, Lisboa, I.N.C.M., 1983.
- IDEM, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Ed. Presença, 1984.
- BATTISTI, Eugenio, *Renascimento e Maneirismo*, Lisboa, Ed. Verbo, 1984.
- BLUNT, Anthony, *Art et Architecture en France 1500-1700*, Paris, ed. Macula, 1983.
- IDEM, *La Teoria de las Artes en Italia (1450-1600)*, Madrid, Catedra, 1990.
- BOASE, T.S.R., *Death in the Middle Ages – Mortality, Judgment and Remembrance*, London, Thames & Hudson, 1972.
- BORGES, Nelson Correia, *João de Ruão – escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1980.
- CARVALHO, J. M. Teixeira de, "História e Bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI", in *Arte e Arqueologia*, ano I, Coimbra, Imp. da Universidade, 1930.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, 3 vols., Paris, Seghers, 1974.
- COOPER, J. C., *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, Thames & Hudson, 1978.
- CORREIA, Vergílio, "Um Túmulo Renascença", in *Obras*, vol. III, Coimbra, Imprensa da Universidade 1953.
- DANIEL, Howard, *Encyclopaedia of Themes and Subjects in Painting*, London, Thames & Hudson, 1971.
- DELUMEAU, Jean, *A Civilização do Renascimento*, 2 vols., Lisboa, ed. Estampa, 1984.
- DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982.
- IDEM, "O Gótico", *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.
- IDEM, *A Escultura Maneirista Portuguesa*, Coimbra, Minerva, 1995.
- IDEM, *A Viagem das Formas – Estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995.
- IDEM, *O Fydias Peregrino – Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, CENEL, 1996.
- DUBY, Georges, *O Tempo das Catedrais*, Lisboa, ed. Estampa, 1988.
- FLOR, Pedro, *O Túmulo de D. João de Noronha e D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Obidos*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998.
- IDEM, "Túmulo de D. João de Noronha", in *Linha do Oeste – Óbidos e Momentos Artísticos Circundantes*, Lisboa, Assirio & Alvim, 1998, pp. 50-57.
- GARCIA, Prudêncio Quintino, *João de Ruão. Documentos para a biografia de um artista da Renascença*, Coimbra, 1913.
- IDEM, *Artistas de Coimbra*, Imp. Da Universidade, 1923.
- GAYO, Felgueiras, *Nobiliário de Famílias de Portugal*, Braga, 1938.
- GONÇALVES, António Nogueira, "Prováveis Origens da Arte de João de Ruão", in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Iberica*, Coimbra, Epartur, 1981, pp. 13-52.
- IDEM, "A Igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão", in *Estudos de História da Arte da Renascença*, Porto, Paisagem Editora, col. Paisagem-Arte, 1984.

- HUIZINGA, Johan, *O Declínio da Idade Média*, Lisboa, ed. Ulisseia, s/d.
- Inventário Artístico do Distrito de Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, vol. IV, Lisboa, 1952.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Renaissance Concepts of Man*, London, Harper Books, 1972.
- MÂLE, Emile, *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1969.
- MARKL, Dagoberto, *História da Arte em Portugal - O Renascimento*, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.
- METTFORD, J.C.J., *Dictionary of Christian Lore and Legend*, London, 1983.
- MORAIS, Cristóvão Alão de, *Pedatura Lusitana*, Porto, Emp. "Diário do Porto", 1944.
- MORIN, Edgar, *O Homem e a Morte*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1970.
- MOSER, Fernando de Mello, "Ars Moriendi, Ars Vivendi: Reflexões sobre a cultura do Renascimento em Inglaterra", in *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 30, 1983, pp 549-570.
- PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture*, London, Phaidon, 1992.
- PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 1989.
- PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1990.
- REAU, Louis, *L'Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, P.U.F., 1957.
- ROWLAND, Beryl, *Animals with Human Faces - a Guide to Animal Symbolism*, London, 1973.
- IDEM, *Birds with Human Souls - a Guide to Bird Symbolism*, London, 1978.
- SALTEIRO, Ilídio, *Arquitetura retabular no século XVI*, Tese de Mestrado em História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1986.
- SANTOS, Reynaldo dos, *A Escultura em Portugal*, 2 vols. A.N.B.A., Lisboa, 1950.
- SERRÃO, J. Verissimo, *História de Portugal*, vol. III, Lisboa, ed. Verbo, 1980.
- SOUSA, Frei Luis de, *Anais de D. João III*, Liv. Sá da Costa, Lisboa, s/d.
- SORIA, Martin, "Francisco de Campos and Mannerist Ornamental Design in Évora 1555-1580", in *Belas Artes*, nº 10, 2ª série, 1957, pp. 33-39.
- TENENTI, Alberto, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Turim, Einaudi editore, 1957.
- VILAR, Herminia Vasconcelos, *A Vivência da Morte no Portugal Medieval*, Redondo, 1995.
- VOVELLE, Michel, *La Mort et l'Occident - de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.
- IDEM, *L'Heure du Grand Passage - Chronique de la Mort*, Paris, Gallimard, col. Découvertes, 1993.
- XAVIER, Pedro Amaral, "Imagens da Morte na Arte (Dos Finais da Idade Média ao Barroco)", in *Atitudes Perante a Morte*, Coimbra, Minerva, 1991.