

A CONTRARREFORMA E A RESTAURAÇÃO NA IDENTIDADE DO BARROCO NACIONAL.

UM CASO DE ESTUDO EM PENAFIEL

JOSÉ CARLOS MENESES*

Resumo: *O barroco nacional é uma originalidade portuguesa, obedecendo às diretrizes da Contrarreforma e, igualmente, no caminho de uma independência cultural no tocante à Espanha, na sequência da Restauração de Portugal (1640-1668). A talha, a imaginária, a pintura e o douramento desenvolvem-se nas escolas artísticas de Lisboa, Porto e Braga, baseando-se a ornamentária nas estampas seiscentistas das escolas italiana e alemã e ainda nos recursos impressos franceses. A metodologia incide nas produções do autor e bibliografia específica da talha. Evidenciamos dois objetivos: a originalidade do barroco nacional e o desenvolvimento da escola regional artística de Penafiel. Relevamos o artista penafidense Manuel Ferreira de Figueiredo numa escala elevada de erudição do barroco nacional, em arco temporal muito curto: 1688-1702. Não vislumbramos outro artista tão brilhante no polo regional de Penafiel.*

Palavras-chave: *Contrarreforma; Talha; Barroco nacional; Artistas; Douramento.*

Abstract: *The national Baroque is a Portuguese originality, following the guidelines of the Counter-Reformation and also in the path of cultural independence concerning Spain, following the Restoration of Portugal (1640-1668). Wood carving, sculpture, painting and gilding were developed in the artistic schools of Lisbon, Porto and Braga, with ornamentation based on 17th-century prints from the Italian and German schools and also on French printed resources. The methodology focuses on the author's productions and specific bibliography of wood carving. We highlight two objectives: the originality of the national Baroque and the development of the regional artistic school of Penafiel and also Manuel Ferreira de Figueiredo from Penafiel on a high scale of erudition of the national Baroque, but in a very short time: 1688-1702. We don't see another artist as brilliant in the regional center of Penafiel.*

Keywords: *Counter-Reformation; Carving; National Baroque; Artists; Gilding.*

1. INTRODUÇÃO

Submetemos uma questão — Qual o contributo da Contrarreforma e da Restauração na independência cultural de Portugal face à Espanha e inerente desenvolvimento do barroco nacional? —, para nos embrenharmos na análise das publicações do autor; de Sílvia Ferreira, proeminente investigadora da arte da talha da escola de Lisboa; de Natália Marinho Ferreira-Alves, a melhor referência da temática na escola do Porto; de Eduardo Oliveira, lídimo representante da escola de Braga; e de Vítor Serrão, como complemento às escolas nomeadas.

Os objetivos definidos acompanham o percurso da investigação: avaliar o barroco nacional como uma afirmação portuguesa face às diretrizes da Contrarreforma; assinalar a independência cultural de Portugal com a Restauração; comprovar o desenvolvimento

* Investigador independente. Email: meneses,jc@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3241-0990>.

de um polo artístico em Penafiel, nos séculos XVII-XIX; distinguir o artista Manuel Ferreira de Figueiredo num plano erudito na arte da talha (1688-1702). São afeiçoados nas conclusões, bem como a questão de partida.

Enleamo-nos na arte da talha com os artistas — entalhador, ensamblador, imaginário, pintor e dourador, frequentemente, bate-folhas —, e a encomenda que beneficiam a representação simbólica da igreja «pejada de ouro» e de imagens esto-fadas; os desenhos/riscos para o efeito; os contratos rigorosos que encomendador e artista celebravam (o incumprimento daria lugar a prisão); as visitas paróquias que proclamavam, em relatório, a «indecência» das alfaias religiosas, dos paramentos, da execução imperfeita de imagens e de talha, que obrigavam à reposição original.

A experimentação do barroco (1651-1690) emerge na desaparecida Igreja de Nossa Senhora do Loreto (Lisboa), com as colunas salomónicas em pedra verde (1671), despojadas de quaisquer elementos decorativos; na Igreja de São Nicolau do Porto (1676), os retábulos perdidos combinavam a salomónica com elementos decorativos vegetais, fornecendo um padrão estético que se populariza a partir da década de 80 do século XVII como início do «estilo nacional» (Pereira 1992, p. 15); em Braga, o primeiro foi entalhado pelo portuense Domingos Lopes: retábulo-mor da Igreja de São Vítor (1689), obra determinante na evolução da talha bracarense (Oliveira 2011, vol. I).

O barroco nacional é decisivo pela aceitação dos reis portugueses das diretrizes tridentinas e pela Restauração que, exaurindo o país financeiramente, promove um sentimento nacionalista, «factor que contribuiu directamente para o desenvolvimento de uma arte de carácter marcadamente lusitano» (Ferreira 2012b, p. 3).

Os artistas de Lisboa movimentavam-se em círculos restritos: entalhadores, ensambladores, pintores, douradores, bate-folhas, ourives, azulejadores, pedreiros e brutescadores conviviam entre si, facto decisivo para a modelação estética dos interiores dos templos de finais de Seiscentos e princípios de Setecentos (Ferreira 2012b, p. 5).

Sobre os recursos impressos (Rodrigues 2004, vol. I; Ferreira 2012b, p. 6), realçam-se os autores mais difundidos: Andrea Pozzo (1642-1709), Filippo Passarini, e Jean Lepautre (1618-1682), Stefano della Bella (1610-1664), François Collignon, Ludovico Scalzi, que contribuíram para o cruzamento da estrutura, do simbolismo ou da metáfora no barroco nacional, proporcionando um discurso onde a escultura tem valor crescente e dominante (Figs. 3-6).

1. CENSURA DA CONTRARREFORMA

Em Trento, evidencia-se o uso legítimo das imagens de Cristo, da Virgem e de outros santos, tributando-se-lhes honra e veneração (Gouveia, Barbosa e Paiva, coord., 2014, p. 24), «porque a honra que se lhes dá se refere aos originais que elas representam» e a catequização dos bispos, pois «com histórias dos mistérios e com “imagens” se instrui o povo [...], uma espécie de *Bíblia dos rústicos*».

No plano teológico-dogmático, «depois de adoptar a versão do texto bíblico a seguir — a versão da vulgata de S. Jerónimo, o que não era escolha neutral —, deu à Igreja Católica [...] um programa reformador que se foi gradualmente aplicando [...] por todo o mundo católico» (Gouveia, Barbosa e Paiva, coord., 2014, p. 17). O papel renovador tridentino assentou e

teve ênfase numa prática que teve assento na conservação e reconquista da sua auctoritas, na valorização do cristianismo primitivo, na afirmação litúrgica dos cultos específicos (mariano, dos santos, das relíquias e das imagens sagradas) e a definição de princípios artísticos normativos e de controlo da ecclesia. [...] a arte sacra passou a reforçar a primeira linha desse princípio da auctoritas, face aos ataques protestantes¹ (Serrão 2014, p. 110).

Serrão (2014, pp. 106 e 126) vislumbra a Contrarreforma² como «desvirtuadora daquela força retórica e renovadora para que os ventos iniciais apontavam, que se manifestou através de uma espécie de arte *senza tempo*», num gosto português no que toca à consolidação da arte pela eficácia da propaganda imagética.

As visitas paróquiais promoveram os princípios tridentinos. Uma ocorrência na comarca de Sobretâmega³, em São Simão de Gouveia, Amarante (1763), detetou podridão na madeira do sacrário, «em termos de poder acontecer algúá irreverencia ao SS. mo Sacramento»; por isso, o pároco e os oficiais do Santíssimo [confraria] foram notificados para mandarem fazer «hú novo sacrário por artífice perito, a fim de a dita obra ficar com decência, e aceyo competente». Caso contrário, seriam «condemnados cada hú em dez tostoens para o cêpo, os quais pagarão de suas bolsas»⁴.

1.1. ARTE SACRA NO CONCÍLIO TRIDENTINO: NUDEZ E NU, VESTIR E DESPIR; SERVIR OS CRENTES, AMPUTAÇÃO DA LIBERDADE ARTÍSTICA

A heresia iconoclasta foi objeto de recomendações tridentinas para o modo de trajar as estatuárias e as pinturas sacras, inclinando-se para os pudores e as moralidades promulgados pelo cristianismo, não obstante — consoante a descrição do evangelista São João —, o despojamento de Cristo três vezes durante a Paixão sendo a túnica totalmente retirada na última, havendo «fortes indicações de que Cristo teria morrido sobre a cruz absolutamente sem roupas» (Moreira 2018, p. 257).

¹ Enquanto as mulheres católicas exortaram à reforma da Igreja, «o ativismo intelectual das mulheres ocidentais foi a Reforma Protestante do século XVI. Havia um atrativo apesar de a Reforma Protestante “refutar grande parte da santidade que rodeava mulheres sagradas como Maria e outras mártires e santas”» (Smith 2021, pp. 117-118).

² Os textos tridentinos estavam escritos em latim, o que constituía um constrangimento na arte de riscar (Oliveira 2001).

³ Paróquias do atual concelho do Marco de Canaveses até Santa Marta de Penaguião e Peso da Régua (Capela, Matos e Borralheiro 2009, p. 82).

⁴ São documentos que nos fazem entender a ruralidade da época com as contravenções de fregueses e clérigos (Saboya [1762-1763]).

Se observarmos Quites (2006 apud Moreira 2018, p. 258), «a admirável “[...] popularidade que as imagens de vestir alcançaram na Idade Média continuou aumentando ao longo do século XVI”, estabelecendo-se [...] o gosto pela profusão ornamental e a consequente extrapolação de adereços e motivos paramentais [...] exagero [que] foi reprovado pelo Concílio de Trento [...]. Se a questão aponta para a discussão de gênero, [...] desde a Idade Média “não parece ter existido equivalente feminino do *bambino* para a Virgem, com as partes genitais definidas”» (Moreira 2018, p. 258).

Moreira (2018) assegura que os trajes de Maria normalmente destacam a sua identidade feminina; as esculturas de Nossa Senhora e, supostamente, das outras divindades femininas, eram mais frequentemente vestidas e despidas do que as masculinas. Quites (2006) liberta uma taxonomia de imagens, mas em Portugal as imagens de vulto estofadas e de roca adquirem primazia. Com tudo isto, facilmente depreendemos que a liberdade do artista estava coartada.

2. BARROCO NACIONAL: SERVIR A CONTRARREFORMA E VALIDAR A INDEPENDÊNCIA EM RELAÇÃO A ESPANHA

Portugal desenvolve um estilo à margem dos padrões internacionais desde os retábulos maneiristas que recebem pinturas; na segunda metade do século XVII, os intercolúnios recebem imagens em vez das pinturas, predominando as pseudossalomónicas ou pilastras (Cardona 2015).

É o trilhão do barroco nacional, cuja estrutura adota grande dinamismo, associando-se ao gosto que prevalece nos interiores das igrejas portuguesas, com o mecenato do clero, pois o reino acabava de sair de um período de economia de guerra: a Restauração.

A escola de Lisboa «estabeleceu um paradigma de trabalho apoiado em grandes oficinas, competentes em dar resposta às inúmeras encomendas que lhes chegavam, não só das igrejas da capital do reino, mas também daquelas da sua órbita geográfica» (Ferreira 2012b, pp. 19-20). Foi carrilada pela busca do «moderno» e refinada combinatória de «elementos compositivos e decorativos», que tornavam únicos os seus retábulos.

Os artistas trabalhavam em uníssono na composição dos interiores sacros, em todas as artes; havia relações de influência e relações pessoais e familiares, por vezes, entre os mestres. A esfera de influência de Lisboa foi vasta no território e determinante na influência do gosto dos encomendadores (Ferreira 2012b). Um dos primeiros e mais requintados ensaios é a igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa, concluída em 1703 (Pereira 1992). A data de 1676 é marcante para a Igreja de São Nicolau do Porto: os retábulos perdidos combinavam a pseudossalomónica com elementos decorativos vegetalistas fornecendo um padrão estético que, a partir da década de 80 do século XVIII, se generaliza. O arquiteto João Antunes é o autor do desenho para a realização de um retábulo de talha destinado à Igreja do Senhor da Cruz, em Barcelos (1709).

É o estilo nacional em que a pseudossalomónica se combina com elementos naturalistas (cachos, folhas, aves) ou de simbologia cristã (fénices). Nos cachos revemos o vinho — elemento crucial da trilogia alimentar mediterrânica «pão, vinho e azeite» —, apresentando-se como uma dádiva da criação, valorizando a existência humana, concordância revista no salmo 104, 15: «o vinho, que alegra o coração do homem, / o azeite, que lhe faz brilhar o rosto, / e o pão, que sustenta o seu vigor» (Sl 104, 15).

A talha seguirá um percurso próprio, relegando, agora, para plano menor a escultura e gozando dos favores de uma «clientela eclesiástica que se comprazia no infinito maravilhamento visual da madeira dourada» (Pereira 1992, p. 15). A relação da talha com a arquitetura e com os tetos pintados dinamiza os espaços estáticos e austeros anteriores.

O primeiro retábulo-mor «nacional» que se conhece em Braga (Oliveira 2011) é do portuense Domingos Lopes na Igreja de São Vítor (1689), obra crucial na evolução da talha bracarense que retira espaço à expressão da joanina; somente em 1737 voltaria um artista do Porto a Braga — Miguel Francisco da Silva⁵ —, para executar o cadeiral da Sé (Oliveira 2011, vol. I).

Braga contou com o surto económico do milho que atraiu artistas do Norte, principalmente do Porto; plagiar uma obra dignificava quem o fazia (Oliveira 2016).

Restam, na nossa área de estudo⁶ (Rodrigues 2004, vol. I), retábulos-mores identificados do barroco nacional, de 1692 ao período de transição para o barroco joanino: São Martinho de Caramos (Felgueiras), São Vicente de Sousa (Felgueiras), Santa Maria de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses), Santa Maria de Sobretâmega (Marco de Canaveses), e São Nicolau (Marco de Canaveses) (Rodrigues 2004, vol. I).

2.1. O POLO ARTÍSTICO DE PENAFIEL

O artista barroco não produzia arte para que ela fosse barroca, noção que lhes era desconhecida. A explicação da produção artística de qualquer época faz-se à luz da cultura artística dominante, revelada pelos textos teóricos e pela relação dos artistas com os encomendadores (Rodrigues 2004, vol. I).

No terceiro decénio de Seiscentos, ainda se encontram por todo o país pintores resistentes à penetração do protobarroco. Os pintores sem acesso à carreira das armas ficavam na dependência da Igreja, esperando encomendas de vulto. Levavam uma vida menos comprometida com as necessidades públicas, existindo um enxame de pintores na província, satisfazendo o clero local (Rodrigues 2004, vol. I).

A Figura 1 dá uma perspetiva dos artistas e artífices do centro histórico de Penafiel (séculos XVII-XIX).

⁵ Proveniente de Lisboa e introdutor do barroco joanino no Norte, a partir do retábulo-mor da Sé do Porto (1727-1730) (Ferreira-Alves 1989).

⁶ Amarante, Felgueiras, Marco de Canaveses e Penafiel. Não aludimos aos retábulos que se incluem na mobilidade interna e externa (Rodrigues 2004, 3 vols.).



2.1.1. DESENHAR/RISCAR

A talha dourada só é comparável à arte do azulejo que, conjugadas com a pintura decorativa, com os mármore polícromos e com a ourivesaria e os têxteis «foram [o]s grandes responsáveis pela criação de interiores sacros perfeitamente reconhecíveis como originalmente portugueses» (Ferreira 2013, p. 25); enaltece-se o desempenho dos mestres entalhadores como riscadores e executores, simultaneamente; os arquitetos executavam as plantas de edifícios civis e religiosos, fazendo incursões no desenho de obra de talha.

O risco era fundamental para o encomendador, pois possuía um testemunho visual da obra, assinada pelo próprio e pelo artista, o qual funcionava como garantia da conformidade da peça encomendada.

Os conhecimentos de teoria da arquitetura, dos tratados de ornamentação e experiência na arte do debuxo retabular eram requisitos fundamentais a um prestigiado mestre desenhador de retábulos. O virtuosismo do entalhador dependia da boa qualidade do projeto em desenho, onde se reviam «os conhecimentos da tratadística, das obras emblemáticas do seu tempo e das correntes artísticas em voga, temperadas pela imaginação e criatividade do artista» (Ferreira 2013).

O risco podia ser sujeito a concurso, no mínimo, entre dois artistas, para além de cada um deles apresentar duas soluções para a obra encomendada, e que era apenas «um instrumento de trabalho que em si mesmo não encerrava grande valor artístico». Machado de Castro, um exímio apreciador da arte da talha, expressa-se enfaticamente comparando o desenho a «“huma frondosa arvore, cujos vigorosos ramos, viçosas folhas e salutiferos fructos se espalhão em benefício de todas as Sciencias, e Artes [...] subalternas, e aos mesmos officios fabris [...] sendo evidente que o Desenho he o vivificador das Artes”» (Ferreira 2012a, p. 13).

Exaramos o espelho onde revemos a ambiência dos séculos XVII e XVIII, numa evolução que Ferreira (2012a) nos transmite a partir da centralidade; as periferias sofrem constrangimentos, por exemplo, o transporte das peças da oficina para o local de montagem, como em Vila Boa do Bispo, Marco de Canaveses, que «os Reverendos Padres pagaraõ os carretos deles [retábulo mor e retábulos colaterais] do barco das Masseiras ou outro the o mosteiro»⁷ (Rodrigues 2001, vol. I, p. 116).

2.1.2. PINTURA E DOURAMENTO

Os pintores-douradores «foram uma criação do barroco português, que, ao aceitarem o desafio da experiência da totalidade decorativa, cumpriram cabalmente o seu papel na criação da arte portuguesa do seu tempo» (Ferreira 2015, p. 14). O elevado custo do douramento da talha obrigava, frequentemente, à sua procrastinação por vários anos.

Coligimos 50 pintores em Penafiel (Rodrigues 2004, vol I) — como polo artístico regional —, com destaques para José Lopes dos Anjos (1772-1801), José Macário (1851-1862), Tavares, contabilizando 48 anos em funções (1780-1828), Jerónimo Ribeiro do Vale, com 41 anos (1759-1800), e Manuel Vieira (1674-1700).

Dois mestres pintores de Penafiel — Manuel Ferreira Rangel e José Pacheco — prontificaram-se, em 1717, a dourar as tribunas das igrejas de São Nicolau e de Sobretâmega (Marco de Canaveses), obra não materializada por outro mestre pintor penafielense — António Vieira. No entanto, o contrato não seria assinado, pois «não tem efeito este papel, e por verdade me asigney razo [notário]» (Rodrigues 2001, vol. I, pp. 126-127).

2.1.3. O MUNDO DE PENAFIEL NA ÉPOCA DE MANUEL FERREIRA DE FIGUEIREDO

Considerando a época conhecida do artista (1688-1702), as obras reduzem-se a pequenos trabalhos ou os nomes são simples referências. Ampliamos até a década de 20 do século XVIII para apreciarmos a movimentação de artistas e artífices que trabalharam para a SCM (Santa Casa da Misericórdia) de Penafiel, o mecenas da época.

O imaginário Domingos da Silva é mencionado em 1696, 1711, 1712 e 1722 pela obra da tribuna. Não é crível que seja a da capela-mor da Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel, pois, em 1712, o seu retábulo-mor e a tribuna são entregues a João Ferreira de Azevedo (seguramente do barroco nacional, neoclássico, atualmente). O «maginário» João de Figueiredo é indicado numa escritura no valor de 150 000 réis, presumindo-se que tenha sido um empréstimo da SCM de Penafiel (Rodrigues 2004, vol. I).

⁷ Fiança de Manuel Ferreira de Figueiredo aos padres do Mosteiro de Santa Maria de Vila Boa do Bispo, Marco de Canaveses, em 1700. A passagem de barco nas Masseiras era no rio Tâmega, ligando Penafiel a Vila Boa do Bispo (Rodrigues 2001, vol. I).

Chegamos a uma obra de João de Azevedo, contratado pela SCM de Penafiel, em 1722, como mestre imaginário, para fazer o retábulo-mor e a tribuna da igreja da mesma instituição; de outra obra menor em 1723, pelos caixilhos dos quadros da igreja. O retábulo-mor incluiu-se, com segurança, no barroco nacional, quando o joanino está prestes a espoletar na cidade do Porto (1727-1730), com o retábulo-mor da catedral.

Em 36 anos (1688-1724), emerge apenas uma obra de vulto com João de Azevedo, após Manuel Ferreira de Figueiredo ter executado o cadeirado baixo da Igreja da SCM de Penafiel e duas obras de grande valia: em Caramos, Felgueiras (1692), e em Vila Boa do Bispo, Marco de Canaveses (1700).

2.1.4. MANUEL FERREIRA DE FIGUEIREDO: UM CASO DE ESTUDO EM PENAFIEL

O cadeirado na nave da Igreja da SCM de Penafiel (Rodrigues 2011, pp. 260-261) constitui uma transição do Maneirismo para o barroco nacional; Manuel Ferreira de Figueiredo, como imaginário, recebe três pagamentos, na totalidade de 65 000 réis, entre 1668 e 1689.

Os dois conjuntos de 13 painéis (Figs. 2 e 3) articulam-se com entalhamentos diferenciados. Os ornatos dos painéis, separados por pilastras entalhadas, abreviam-se desta forma: mascarões envolvidos em ornatos *rollwerk*; sugestões acânticas em oito com florão emergindo da mesma espécie; e enrolamentos de acanto e aves debicando flores predizendo os cânones do barroco nacional.

Manuel Ferreira de Figueiredo reforça os seus dotes artísticos como autor do retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Caramos (Felgueiras), em 1692, na qualidade de ensamblador, e dos retábulos-mor e colaterais da igreja do Mosteiro de Santa Maria



Figs. 2 e 3. Cadeirado da nave da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel (1688-1689). Transição maneirismo-barroco. Sobrepujamento de ornamento rococó. Fotografia: Marta Sofia Costa, CITCEM-FLUP

de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses), em 1700, como imaginário. São estas três obras que conhecemos do artista. Mudança de residência? Doença? Ausência de encomenda de obras? Morte? Outro motivo? Um caso a estudar...

Na análise estrutural e da ornamentária (Rodrigues 2004, vol. I), o retábulo-mor de Caramos (Figs. 4 e 5) é de planta côncava, dois pares de colunas pseudossalomónicas e arquivoltas concêntricas (a exterior é cerceada porque o pé direito da capela-mor assim o exigiu) enquanto o segundo retábulo-mor foi riscado com três pares de colunas e arquivoltas concêntricas (Fig. 6). Exibem-se sacrários posteriores em Caramos e Vila Boa do Bispo com intervenções nos dois espécimes.

Em Caramos, a semicúpula da tribuna tem efeito de artesoadado ilusionístico, em acanto de movimentação centrípeta nas folhas espalmadas. A arquivolta externa do retábulo-mor apresenta apenas um arranque ligeiramente desfasado do entablamento⁸: a arquivolta interna foi lavrada com seis enrolamentos com aduela ao centro⁹. Os dosséis que sobrepujam São Martinho (Evangelho) e Santo Agostinho (Epístola) são da fase barroca joanina.

Com a exceção do embasamento, os retábulos alardeiam a riqueza estrutural, morfológica e ornamental imposta pela Igreja, situação que Portugal adapta de forma original, no barroco nacional, em particular, no que respeita ao ático e à interpretação do trono.



Figs. 4 e 5. Retábulo-mor da igreja do Mosteiro São Martinho de Caramos, Felgueiras (1692). Interpretação dos *putti* de execução superior a Caramos. Fotografia: Marta Sofia Costa, CITCEM-FLUP

⁸ A igreja e o convento foram sofrendo alterações (Craesbeeck 1992). Admitimos que tenha havido um retábulo-mor maneirista.

⁹ Na Galleria degli Uffizi (Florença) encontramos (27 de março de 2024) adornos similares, em modo de torção suave, na Sala dell'Iliade (Guercino, 1591-1666, do barroco italiano) e na Galeria Palatina (Spinozzi, 1773, com adornos acânticos).



Figs. 6 e 7. Retábulos-mor e colaterais da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Vila Boa do Bispo (1700). Interpretação dos *putti* de execução superior a Caramos

Fonte: Arquivo do autor e Rota do Românico. Disponível em: <https://www.rotadoromnico.com/pt/monumentos/mosteiro-de-santa-maria-de-vila-bo-a-do-bispo/>

A ornamentária é vasta: cachos de uvas, parras (iconografia eucarística), pássaros (mítica fénix, eternidade), meninos (*putti*), cabeças aladas (serafins), acanto (entrelaçado, enrolado em olhos de volutas, serpentiforme), flores acompanhando o acanto, festões de folhas, flores e frutos, pelicanos, rosetas, florões, carteias envolvidas em tarjas de acanto, pequenos óvulos, palmas, palmeias, decoração geométrica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão de partida e os objetivos delineados serviram de matriz para o estudo, cuja concretização é confiada às suas diferentes etapas.

A Contrarreforma e a Restauração obrigaram Portugal a uma originalidade no campo da arte da talha: o estilo nacional, uma fase artística impulsionada na mancha geográfica que estudamos (Amarante, Felgueiras, Marco de Canaveses e Penafiel), mas menos visível em Penafiel.

Os pontos marcantes do barroco nacional retratam-se numa cronologia: 1671 – Igreja de Nossa Senhora do Loreto, Lisboa, já desaparecida; 1676 – Igreja de São Nicolau, Porto; 1689 – primeiro retábulo em Braga; 1703 – igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, Lisboa; e 1709 – Igreja do Senhor da Cruz, Barcelos.

Penafiel (séculos XVII-XIX) granjeou condições para obter o estatuto de polo artístico periférico, com os pintores no topo da pirâmide e onde se distingue o ensamblador e imaginário Manuel Ferreira de Figueiredo, cuja obra se resume a três realizações, num espaço de tempo muito curto (1688-1702), ponderado como um caso de estudo em futuras investigações.

FONTES

SABOYA, M. F. C., [1762-1763]. *Capítulos que ficaram em todas as igrejas paroquiais da Comarca de Sobre Tâmega na visitação que nos anos de 1762 e 1763 mandou fazer o Il.mo e Ex.mo Senhor Bispo do Porto, o Senhor Dom Frei António de Souza. Visitador, abade da freguesia de S. Martinho do Campo de Loriz [Santo Tirso] S. Martinho do Campo de Loriz [manuscrito].* 116 fls. Biblioteca Municipal de Penafiel, Penafiel. Sem cota.

REFERÊNCIAS

- CAPELA, José Viriato, Henrique MATOS, e Rogério BORRALHEIRO, 2009. *As freguesias do distrito de Porto nas Memórias Paroquiais de 1758: Memórias, História e Património* [Em linha]. [Braga]: Universidade do Minho [consult. 2023-10-17]. ISBN 978-972-98662-4-1. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/11886>.
- CARDONA, Paula, 2015. A evolução dos retábulos minhotos entre os séculos XVII e XVIII. Tradição e originalidade. *População e Sociedade*. CEPESE. Porto, (24), 61-73 [consult. 2025-06-06]. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/populacao-e-sociedade/edicoes/populacao-e-sociedade-n-o-24>.
- CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra, 1992. *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre-Douro-e-Minho no Ano de 1726*. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, Lda. 2 vols.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1989. *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Porto: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto, vol. 1. Documentos e memórias para a história do Porto, XLVII.
- FERREIRA, Sílvia, 2015. Dourar e pintar: a polivalência artística dos mestres douradores de Lisboa na época barroca. *Conservar Património* [Em linha]. (22), 7-16 [consult. 2024-10-14]. Disponível em: https://arp.org.pt/revista_antiga/pdf/2015017.pdf.
- FERREIRA, Sílvia, 2013. Desenhar para a talha: Processos e práticas em Portugal nos séculos XVII e XVIII. Em: *Dibujo y ornamento: Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*. Córdoba: Ministério de Economía y Competitividad de Córdoba; Universidade de Córdoba, pp. 25-35.
- FERREIRA, Sílvia, 2012a. O lugar do “risco” no processo criativo da talha barroca: algumas reflexões em torno de um desenho inédito. *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja. (5), 12-15. ISSN 1647-8487.
- FERREIRA, Sílvia, 2012b. *A Talha de Estilo Nacional e a Escola de Lisboa no Tempo e nas Obras de João Antunes* [Em linha]. Comunicação ao colóquio *João Antunes e a Arte do seu Tempo*, 1-25 [consult 2025-05-01]. Disponível em: https://www.academia.edu/23974261/A_Talha_de_Estilo_Nacional_e_a_Escola_de_Lisboa_no_Tempo_e_nas_Obras_de_João_Antunes_Comunicação_ao_colóquio_João_Antunes_e_a_Arte_do_seu_Tempo_2012.
- GOUVEIA, António Camões, David Sampaio BARBOSA, e José Pedro PAIVA, coord., 2014. *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas. Olhares Novos* [Em linha]. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR) [consult. 2023-12-03]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/13802>.
- MOREIRA, Fluviane Galdino, 2018. Nu e nudez na arte sacra: vestir e despir a partir do Concílio de Trento. Em: Matheus Coutinho FIGUINHA, Patricia Dalcanale MENESES, e Tamara QUIRICO, coord. *Anais do XXXVIII Congresso do CBHA* [Em linha]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 253-264 [consult. 2023-10-16]. Disponível em: <https://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/02%20Fuviane%20Galdino%20Moreira.pdf>.

- OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 2016. A Receção a João Antunes no norte de Portugal: Porto, Braga e Barcelos. Em: *Colóquio III Centenário da Morte de João Antunes (17-18 outubro)*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tomo I, pp. 25-55.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 2011. *André Soares e o Rococó do Minho* [Em linha]. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto [consult. 2023-10-29]. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/62456>.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 2001. *Riscar, em Braga, no século XVIII e outros ensaios*. Braga: Edições APPACDM. ISBN 972-8424-94-9.
- PEREIRA, José Fernandes, 1992. *Arquitectura Barroca em Portugal* [Em linha]. 2.ª edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Biblioteca Breve, vol. 103 [consult. 2023-10-09]. ISBN 972-566-171. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/48804865/bb103-ARQUITECTURA-BARROCA-EM-PORTUGAL#>.
- QUITES, Maria Regina Emery, 2006. *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil* [Em linha]. Tese de doutoramento, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas [consult. 2023-10-15]. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1603325>.
- RODRIGUES, José Carlos Meneses, 2011. A Misericórdia de Penafiel e o seu legado artístico-cultural (séculos XVII-XIX). Em: Natália Marinho FERREIRA-ALVES. *A Misericórdia em Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, pp. 255-272. ISBN 978-989-8434-05-0.
- RODRIGUES, José Carlos Meneses, 2004. *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX). Do Maneirismo ao Neoclássico*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 3 vols.
- RODRIGUES, José Carlos Meneses, 2001. *A Talha nacional e joanina em Marco de Canaveses*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SMITH, Bonnie G., 2021. *Mulheres na História do Mundo. De 1450 ao Presente*. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores. ISBN 9789896446277.
- SERRÃO, Vítor, 2014. Impactos do Concílio de Trento na Arte Portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). Em: António Camões GOUVEIA, David Sampaio BARBOSA, e José Pedro PAIVA, coord., 2014. *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas. Olhares Novos* [Em linha]. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR), pp. 103-132 [consult. 2023-12-03]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/13802>.