

N.º 19 | 2025

CEM

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

REVISTA DO CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

NESTE NÚMERO:

DOSSIÊ TEMÁTICO

«A arte da talha»

(ed. Manuel Joaquim Moreira da Rocha
e Nuno Resende)

VÁRIA

NOTÍCIAS



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

CEM N.º 19

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

CEM N.º 19

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

Direção: Inês Amorim

Edição do dossiê temático: Manuel Joaquim Moreira da Rocha (U. Porto/FLUP-DCTP/CITCEM)
Nuno Resende (U. Porto/FLUP-DCTP/CITCEM)

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Capa: Interior da Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo, [s.d.]. Autoria: «Fontes». Digitalização de prova positiva montada em cartão. Fonte: APIF-NR

© 2025 Autores

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória
Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto
www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Esta revista é sujeita a *double-blind peer review*.
Esta é uma obra em acesso aberto, disponibilizada online (<https://ojs.letras.up.pt/index.php/CITCEM>) e licenciada segundo uma licença Creative Commons de Atribuição Sem Derivações 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



eISSN: 2182-9748

DOI: <https://doi.org/10.21747/2182-9748/cem19>

Periodicidade: Semestral

Porto, junho de 2025 (1.ª edição)

Paginação: João Candeias | joaocandeias00@gmail.com

Este trabalho foi elaborado no quadro das atividades dos grupos de investigação «Património Material e Imaterial» e «Sociabilidades e Práticas Religiosas» e é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/04059, DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>.

APRESENTAÇÃO

A ARTE DA TALHA

■ Manuel Joaquim Moreira da Rocha
■ Nuno Resende *pág. 5*

A ARTE DA TALHA

A CAPELA DE NOSSA SENHORA DAS VERDADES — A RECUPERAÇÃO INTEGRAL DO ESPAÇO. O RETÁBULO, ESPLendor E GLÓRIA

■ Paula Cristina Machado Cardona *pág. 11*

TRÊS MESTRES NUMA OBRA.

A COMPLEMENTARIDADE DOS ARTISTAS E ARTÍFICES NA EXECUÇÃO DO ÓRGÃO DE TUBOS DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTO ELÓI DO PORTO

■ Anastasia Sazontieva *pág. 27*

ARMADORES E ARMAÇÃO DE IGREJAS, NA CIDADE DO PORTO, NOS SÉCULOS XIX E XX: EFEMERIDADE E RETABULÍSTICA

■ Nuno Resende *pág. 49*

OS LUGARES SANTOS NOS RETÁBULOS PORTUGUESES: AS CRUZES EM MADEIRA DE OLIVEIRA E MADREPÉROLA DA TERRA SANTA (SÉCS. XVII-XIX)

■ António Marques Rodrigues *pág. 65*

O PAINEL DA CIRCUNSIÇÃO DO ACERVO DA DIOCESE DO PORTO: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICO-TÉCNICAS

■ João Luís de Castro Martins Borges *pág. 83*

ESCULPIR A DEVOÇÃO: OS PAINÉIS DO CORO ALTO DA IGREJA DO MOSTEIRO DE SÃO MARTINHO DE TIBÃES (1666-1668)

■ Mariana Gaspar *pág. 97*

AS SANEFAS QUE TODOS QUEREM

■ Maria da Luz Nolasco *pág. 109*

O ALTAR DE NOSSA SENHORA DE BELÉM DO MOSTEIRO DOS JERÓNIMOS DE LISBOA (1734): UM RARO EXEMPLO DE TALHA REGÊNCIA

■ Sílvia Ferreira *pág. 123*

A CONTRARREFORMA E A RESTAURAÇÃO NA IDENTIDADE DO BARROCO NACIONAL. UM CASO DE ESTUDO EM PENAFIEL

■ José Carlos Meneses *pág. 143*

VÁRIA

PRODUÇÃO E CONSUMO DE CERÂMICA NA CIDADE DO PORTO NA ANTIGUIDADE: UMA INTRODUÇÃO A PARTIR DO PROJETO DE INVESTIGAÇÃO CERPOR

■ António Manuel S. P. Silva *pág. 157*

A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER, DE SVETLANA ALEKSIÉVITCH, E MEMÓRIAS DO CÁRCERE E INFÂNCIA, DE GRACILIANO RAMOS: UM OLHAR SOBRE O TEXTO COMO TECIDO DA CULTURA/CONTEXTO EM NARRATIVAS DE MEMÓRIAS

■ Maria Cláudia Bacion Ceribeli *pág. 171*

NOTÍCIAS

OFICINAS DE INVESTIGAÇÃO CITCEM 2024/2025

■ Carla Sequeira

■ Joana Lencart *pág. 189*

CONSELHO EDITORIAL

Carla Sequeira (Universidade do Porto/CITCEM)

Manuel Joaquim Moreira da Rocha (U. Porto/FLUP-DCTP/CITCEM)

Marta Sofia Costa (CITCEM)

Nuno Resende (U. Porto/FLUP-DCTP/CITCEM)

CONSELHO CONSULTIVO

Alice Lucas Semedo (Universidade do Porto/CITCEM)

Antero Ferreira (Fundação Martins Sarmiento/CITCEM)

Bernardo Vasconcelos e Sousa (Universidade NOVA de Lisboa)

David Reher (Universidade Complutense de Madrid)

Fernanda Ribeiro (Universidade do Porto/CITCEM)

Fernando Rosas (Universidade NOVA de Lisboa)

Francisco Bettencourt (King's College)

Francisco Topa (Universidade do Porto/CITCEM)

Hilario Casado Alonso (Universidade de Valladolid)

Inês Amorim (Faculdade de Letras da Universidade do Porto/CITCEM)

Joaquim Ramos Carvalho (Universidade de Coimbra)

Jochen Vogt (Universidade de Essen)

José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra)

José Pedro Paiva (Universidade de Coimbra)

Luís Borges Gouveia (Universidade Fernando Pessoa/CITCEM)

Maria de Fátima S. e Melo Ferreira (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa)

Maria Helena Cruz Coelho (Universidade de Coimbra)

Maria João Oliveira e Silva (Universidade do Porto/CITCEM)

Maria Leonor Botelho (Universidade do Porto/CITCEM)

Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra)

Mário Jorge Barroca (Universidade do Porto/CITCEM)

Mathieu Poux (Universidade Lumière Lyon II)

Mona A. A. Haggag (Universidade de Alexandria)

Nuno Gonçalo Monteiro (Universidade NOVA de Lisboa)

APRESENTAÇÃO

A ARTE DA TALHA

Num tempo em que a produção científica em ciências sociais e humanas se pauta, cada vez mais, por agendas externas e por tendências que privilegiam determinadas problemáticas contemporâneas, torna-se urgente refletir sobre domínios que, não se enquadrando nesses critérios de atualidade, vão sendo silenciados ou negligenciados. A situação é tanto mais grave quando se trata de áreas como o património cultural, campo em que a Universidade do Porto construiu, ao longo de décadas, uma reputada tradição de investigação científica, quer a nível nacional quer internacional.

Independentemente das modas ou das métricas de avaliação, a relevância dos temas a investigar não pode ser quantificada de forma simplista. Nesse sentido, as artes da talha e da retabulística impõem-se como objeto de estudo incontornável, quer enquanto técnica artística quer como expressão patrimonial disseminada em contextos culturais muito diversos. A talha em madeira e os retábulos constituem testemunhos materiais de grande riqueza artística, presentes em incontáveis espaços religiosos — sobretudo no mundo católico — mas também em contextos civis, em geografias que vão do sul da Europa, às Américas, da Índia ao Sri Lanka ou à Indonésia.

Longe de se tratar de um fenómeno local ou meramente barroco, a talha atravessa épocas e geografias, agregando múltiplos saberes e ofícios — do entalhe à carpintaria, do douramento à pintura — num verdadeiro «corpo coletivo» de produção artística. Os retábulos, por sua vez, assumem-se como objetos artísticos integrados, onde confluem a arquitetura, a escultura, a pintura, a iconografia, a liturgia e até elementos sensoriais como a música e a acústica, projetos complexos concebidos e desenhados por artistas excecionais.

A Faculdade de Letras da Universidade do Porto desempenhou um papel pioneiro no estudo destas manifestações, deixando uma marca historiográfica que importa revistar. Retomar esse legado significa não só reconhecer os contributos do passado, mas também abrir caminhos a novas abordagens metodológicas e interdisciplinares. Estudar a retabulística, hoje, implica cruzar a análise da estrutura física e arquitetónica com o desenho artístico, com a linguagem plástica dos relevos, com os programas iconográficos e com os contextos litúrgicos e performativos que lhe dão sentido.

Os trabalhos submetidos a este número são reveladores, por um lado, da importância da continuidade dos estudos da talha e da retabulística e, por outro, da expansão dos mesmos a áreas afins, próximas ou mais distantes artística, técnica e tematicamente falando — revelando assim a riqueza de abordagens deste assunto:

- A investigação sobre a Capela de Nossa Senhora das Verdades documenta a sua reabilitação e destaca o retábulo no contexto da talha portuense.
- O estudo sobre o órgão do Convento de Santo Elói, no Porto, analisa as colaborações entre mestres de talha e de pintura, propondo a autoria da caixa do órgão com base em fontes contratuais.
- Uma reflexão sobre a efemeridade em arte assinala a relevância da prática dos armadores e da armação litúrgica nos séculos XIX e XX, cruzando fontes escritas e visuais, com destaque para o contexto portuense.
- A análise das ofertas devocionais oriundas da Terra Santa permite reconhecer a presença de objetos em madrepérola e em madeira de oliveira nos retábulos portugueses, revelando redes de circulação e piedade global.
- Uma investigação sobre o painel da Circuncisão, pertencente à diocese do Porto, relaciona a obra com a tipologia retabular e analisa o seu percurso institucional à luz da conservação e restauro.
- Um estudo centrado na Igreja de Tibães explora o papel do coro alto beneditino, valorizando os painéis esculpidos e a sua iconografia no contexto da renovação litúrgica pós-Trento.
- O trabalho sobre a produção de sanefas *rocaille* em Aveiro traça a atuação do mestre entalhador Manuel Ferreira e Sousa «filho», identificando núcleos e séries em diferentes instituições religiosas.
- A encomenda do altar da Sagrada Família nos Jerónimos é analisada a partir de um contrato de 1734, contextualizando a atuação do entalhador e o ambiente artístico lisboeta pré-terramoto.
- Por fim, destaca-se a originalidade do barroco português e a atuação de Manuel Ferreira de Figueiredo em Penafiel, num exemplo de produção regional de grande sofisticação entre 1688 e 1702.

Estes trabalhos e respetivos propósitos investigativos articulam-se com as linhas orientadoras do plano estratégico do CITCEM — Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória —, que reconhece a importância do património como construção cultural dinamizada em diálogo com as comunidades. Ao valorizar o estudo da talha e dos retábulos enquanto património vivido, entendido não apenas como objeto histórico, mas como elemento identitário e agregador de memórias coletivas, este número da revista *CEM* contribui para uma investigação que se quer mais participada, plural e enraizada no território, tal como defendido pelo CITCEM.

Neste quadro, justifica-se plenamente a pertinência deste número da revista, que procura estimular contributos dedicados às artes da talha e do retábulo. Ao revisitar a herança académica da Universidade do Porto e propor novas problemáticas, este número visa reafirmar a importância de um campo de estudo essencial para a compreensão do património artístico e cultural.

Resta-nos agradecer à Professora Doutora Inês Amorim a aceitação da nossa proposta temática e a toda a equipa da *CEM* pelo trabalho desenvolvido.

Manuel Joaquim Moreira da Rocha
Nuno Resende

A ARTE DA TALHA

A CAPELA DE NOSSA SENHORA DAS VERDADES — A RECUPERAÇÃO INTEGRAL DO ESPAÇO.

O RETÁBULO, ESPLENDOR E GLÓRIA

PAULA CRISTINA MACHADO CARDONA*

Resumo: *O pequeno templo, monumento classificado, situado no Centro Histórico do Porto, Património da Humanidade, localizado na Rua D. Hugo, nas traseiras do Paço Episcopal português, junto às Escadas das Verdades, patenteou durante décadas um pungente estado de degradação e ruína.*

A capela, propriedade municipal, cedida em 1954 à diocese portuguesa, há muito que estava encerrada ao culto, e as últimas obras de restauro documentadas datam de 1968.

Em 2017, após um processo de recuperação e reabilitação, reabre ao público como Centro de Acolhimento a Peregrinos, integrado no projeto intermunicipal Valorização dos Caminhos de Santiago. Caminho Português da Costa, candidatado à linha de financiamento Norte 2020, Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER).

Com este artigo pretende-se, de forma sucinta, evidenciar o significado e a importância deste pequeno templo localizado no centro histórico do Porto, propriedade municipal, analisando e documentando as obras de conservação e restauro que sustentaram a sua reabilitação estrutural e artística tornando o espaço num Centro de Acolhimento a Peregrinos dos Caminhos de Santiago. Procura-se, simultaneamente, contextualizar a obra do retábulo, na produção artística da talha portuguesa dos séculos XVII e XVIII, contribuindo para o conhecimento dos artistas e das práticas artísticas desse período.

Palavras-chave: Retábulo; Talha; Capela; Porto.

Abstract: *The small church, a listed monument in Porto's Historical Centre, a World Heritage Site, located in Rua D. Hugo, at the back of the Porto Episcopal Palace, next to the Verdades Stairway, was in a poignant state of degradation and ruin for decades.*

The chapel, owned by the municipality and ceded to the Porto diocese in 1954, had long been closed to worship and the last documented restoration work dates back to 1968.

In 2017, after a process of recovery and rehabilitation, it reopened to the public as a Pilgrim Reception Centre, as part of the inter-municipal project Valorização dos Caminhos de Santiago. Caminho Português da Costa (Valorisation of the St. James Ways. Portuguese Coastal Way), which applied to the European Regional Development Fund (ERDF) Norte 2020 funding line.

This article aims to briefly highlight the significance and importance of this small temple located in the historic centre of Porto, which is owned by the municipality, analysing and documenting the conservation and restoration work that supported its structural and artistic rehabilitation, turning the space into a Welcome Centre for pilgrims on the Camino de Santiago. At the same time, the aim is to contextualise the work of the altarpiece within the artistic production of carving in Porto in the 17th and 18th centuries, contributing to the knowledge of the artists and artistic practices of that period.

Keywords: Altarpiece; Woodcarving; Chapel; Porto.

* Investigadora do CITCEM, Grupo de Investigação «Património Material e Imaterial» (UIDB/04059; ORCID: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: paula.cardona.pt@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4626-7208>.

INTRODUÇÃO

A Capela de Nossa Senhora das Verdades está intrinsecamente associada à Confraria de Nossa Senhora do Postigo das Verdades. A imagem venerada pela confraria estava localizada num nicho do arco do Postigo/Porta das Mentiras. A capela, de pequenas dimensões, erigida pelos mordomos da confraria, constitui um exemplo paradigmático da devoção popular; é propriedade da Câmara Municipal do Porto e patenteia uma história marcada por sucessivas intervenções, momentos de abandono, disputas de propriedade e reinterpretações da sua função social e espiritual. A mais recente reabilitação, concluída em 2017, enquadra-se no âmbito de um projeto intermunicipal que converteu a Capela de Nossa Senhora das Verdades num centro de acolhimento a peregrinos.

Com base numa aturada análise documental e bibliográfica e num cuidado exame estilístico e formal dos elementos arquitetónicos e decorativos ainda existentes, com especial destaque para o retábulo, procurámos descortinar as diferentes tutelas a que a capela esteve sujeita; identificar os principais intervenientes nas diferentes fases de construção, abandono e reabilitação; identificar as linguagens artísticas dos equipamentos decorativos que persistiram, procurando integrá-los com os estilos artísticos dominantes nesse período na cidade do Porto; identificar as oficinas de artistas a laborar entre finais do século XVII e inícios do século XVIII, na cidade do Porto, sobretudo na área geográfica de influência da Sé portuense. O trabalho de documentar e analisar o património artístico móvel associado à capela (retábulo, pinturas e imagem) permitiu determinar o seu significado cultural e cumulativamente definir um programa de intervenções no âmbito da sua recuperação e restauro que tornasse esse espaço, no contexto contemporâneo, num centro de acolhimento a peregrinos.

1. CONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÕES

A locução “Andar às vozes” exprime o facto de qualquer pessoa vaguear pela rua à escuta do que os outros dizem, para tirar agoiro do que eles disserem. E, segundo o que ouvir, esperará boa ou má fortuna no negócio que traz no pensamento. [...] No Porto acresce à tradição o costume de, quando alguém “andar a vozes” se dirigir, como em silenciosa romagem, à capelinha da Senhora das Verdades. Tal é o pitoresco especial da versão portuense. Crê que a Virgem daquela invocação fará com que as pessoas que encontramos pela rua nos revelem involuntariamente ou inconscientemente o porvir dizendo “verdades” que o tempo confirmará (Pimentel 1901, p. 159).

A história da Capela de Nossa Senhora das Verdades inicia-se com a devoção à imagem de Nossa Senhora com a mesma invocação que se localizava num nicho do arco do Postigo/Porta das Mentiras, situado/a no fim da então denominada Rua dos Cónegos.

A Capela de «Nossa Senhora do Postigo das Verdades» (Capela de Nossa Senhora das Verdades) estava a ser construída em 1697 a expensas dos mordomos da Confraria de Nossa Senhora do Postigo das Verdades junto à antiga capela que, entretanto, se degradara e se apresentava em ruínas. Em abril desse ano, e com o propósito de financiar a conclusão das obras da nova capela, a confraria assina escritura de contrato com o cônego Domingos Gonçalves Prada, morador numa casa contígua à capela, na qual, a troco do financiamento necessário à conclusão das obras (100 000 réis), ser-lhe-ia permitida a abertura, do lado nascente, de um acesso direto à capela. Neste contrato fica determinado que o cônego celebraria missa na capela, providenciaria o adorno e a limpeza do altar e garantiria o azeite para a lâmpada do Santíssimo Sacramento. Esse mesmo documento explicita que a capela é propriedade da Câmara, como sempre tinha sido, e que, dessa feita, nem o cônego nem os seus sucessores poderiam assumir-se como proprietários do templo (AHMP. *Reg. Geral*, liv. 6, fls. 18-19 apud Fernandes 2006, pp. 17-18).

Em agosto de 1701, o cônego Domingos Gonçalves Prada patrocina a obra de madeiramento do teto, vidraças, lajeamento, retábulo e três frontais de altar, obras no valor de 260 000 réis. Esta informação consta de um termo de escritura com o título *Confissão de uma esmola de ratificação de um contrato que fizeram os mordomos da Senhora do Postigo e o reverendo Cônego Domingos Gonçalves Prada, a 26 de agosto de 1701*. Este termo não teve efeito, nem chegou a ser assinado, mas revela os dados acima mencionados: madeiramento e apainelamento do teto em castanho, 100 000 réis; vidraças, 17 000 réis; lajeamento do corpo da capela, 12 000 réis; retábulo 64 000 réis; frontal de meia-seda, 20 000 réis; dois frontais de lã, um caixão onde ficariam guardados, 4000 réis; um guarda-roupa de madeira lisa (Brandão 1985, pp. 93-96; Cruz 1985, p. 11; Fernandes 2006, p. 17).

Em finais do século XVIII, a capela estaria em declínio, tendo sido intervencionada a expensas do mestre-escola da Sé, José Nogueira da Silva Sequeira, que, em 1787, comprou a casa contígua à capela. Julgando que o templo lhe pertencia, reconstruiu-o e abriu uma janela na sua casa, acima do telhado da capela. A Câmara Municipal do Porto interpôs uma ação perante a Relação Eclesiástica de Braga que, por sentença proferida em 6 de fevereiro de 1792, declara a capela propriedade municipal. A tomada de posse judicial por parte da edilidade portuense data de 21 de janeiro de 1793 (AHMP. *Sentenças*, liv. 14, fls. 87-88 apud Fernandes 2006, p. 18).

A capela sofrerá danos consideráveis no período das lutas liberais, atingida pela artilharia das baterias miguelistas localizadas em Vila Nova de Gaia. A reedificação da capela foi feita por Ângela Jácome do Lago e Moscoso, que habitava na casa contígua à capela (Fernandes 2006, p. 18). De facto, numa cópia de 1939 de uma escritura de emprazamento da capela que a Câmara faz a Baltazar Lopes de Calheiros, datada de 1842, é mencionado que:

[...] Baltazar Lopes de Calheiros que tendo comprado as casas números 19 e 21 na Rua de Traz da Sé e números 1 a 3 na Rua da Senhora das Verdades com a capela da mesma Senhora, têm agora notícia de que a esta Ilustríssima Câmara pertence a dita capela e 40 reis de fôro em parte do terreno comprado: não admira que o Vereador representasse a capela sua porque estando ela entregue antigamente a uma Irmandade e ficando em abandono na falta da Irmandade que tratava dela, os antepossuidores do vendedor interessado na conservação da dita capela por ficar contígua ao prédio com porta de comunicação para ela por terem concorrido para a reedificação dela e por poderem ter missa junto da sua habitação tomaram conta dela, sendo um ónus para a Ilustríssima Câmara ter de velar e vigiar a conservação dela, e despende no seu reparo por ela não ter rendimento: O Suplicante interessado na conservação dela por poder ter missa junto da sua casa, não tem dúvida em reconhecer na Ilustríssima Câmara o domínio dela, renovando o aforamento do terreno foreiro à Ilustríssima Câmara juntamente com a dita capela [...] (AHMP. Livro de Notas Própria, liv. 48, fl. 13)¹.

Em 1843, a Câmara Municipal do Porto emprazou a Baltazar Lopes de Calheiros Jácome de Moscoso a capela pelo foro de 1510 réis, ressaltando que a capela seria pública como até ali o fora (AHMP. *Livro de Notas Própria*, liv. 48, fl. 13).

Em 1878, Maria Teresa Calheiro de Meneses deixa testamento a favor de seu sobrinho, Francisco Lopes de Calheiros doando-lhe os bens que possuía na Rua dos Cónegos. Nesse documento não menciona a capela, nem podia fazê-lo uma vez que esta era foreira da Câmara do Porto. Refere o documento o encargo do herdeiro de conservar o Santíssimo Sacramento. O foro e o direito do prazo serão arrematados em 1880 por António Rodrigues Quelhas. À morte deste, a viúva, Maria Walter de Vasconcelos Campos, passa o foro a Manuel dos Santos, mantendo-se na posse deste até 25 de novembro de 1933. Toda a informação foi compilada pela Divisão Municipal de Património e Cadastro. A partir de 1939, a capela estava em iminente ruína, em vias de colapsar. A informação do diretor do Gabinete de História da Cidade alude à necessidade de salvar a talha do altar, as imagens existentes e o fragmento de um presépio, provavelmente do século XVIII. Em 9 de outubro de 1939, no auto lavrado na Câmara do Porto, na presença de D. Ângela Adelaide Calheiros de Meneses, representante dos herdeiros do foro da capela, é dada autorização para serem recolhidos no edifício da Câmara Municipal as imagens de São Carlos, Santo António e Nossa Senhora das Verdades, uma pequena imagem de barro (busto), um quadro com a Virgem Maria, um presépio em barro muito deteriorado e um calvário dentro de um santuário.

¹ A cópia menciona que o aforamento constava da verba 2249. O emprazamento significava que o senhorio, titular do domínio direto, cedia a outrem (foreiro) o domínio útil de um bem fundiário, impondo-lhe o cumprimento de encargos diversos, nomeadamente o pagamento de um foro.



Fig. 1. Fachada e alçado da capela antes das obras

Fotografia: CRERE Museu do Estuque

Em 1949, em 27 de dezembro, a Câmara Municipal do Porto adquire a Capela de Nossa Senhora das Verdades a Sebastião Calheiros de Meneses da Silveira por 70 000 réis. A compra da capela por parte da câmara justificou-se pela alienação do domínio público, deixando, por subarrendamento do foro, de ter controlo sobre o bem patrimonial e consequentemente direito de propriedade sobre a capela. A reconstrução da capela terminaria em 1953. Um ano depois é restituído o culto à capela e a câmara entrega à paróquia da Sé a administração e a guarda do templo. Entre 1960 e 1966, informações da Secção de Património da Câmara relatam a necessidade de obras na capela, que se realizarão em 1968.

2. INTERVENÇÕES NA ESTRUTURA RETABULAR

Este modesto templo, que arquitetonicamente segue um modelo de feição maneirista — planta retangular, cobertura de duas águas, frontispício delimitado por pilastras toscanas rematado por frontão triangular, alberga no seu interior um interessante e peculiar retábulo. Este conjunto foi intervencionado em 2017.

O programa levado a cabo pela CRERE Museu do Estuque (Centro de Restauro, Estudo e Remodelação de Espaços), empresa a quem foi adjudicada a obra de reabilitação, conservação e restauro, convergia para um propósito global — a restituição da leitura integral do espaço, viabilizando o seu acesso e disponibilizando-o ao público para a sua fruição.

Os trabalhos levados a cabo pela equipa técnica da CRERE Museu do Estuque no retábulo incidiram na pré-fixação pontual da policromia e folha de ouro em destaque, implicaram a desmontagem integral do retábulo para tratamento de conservação e restauro, quer ao nível da talha quer da parede testeira à qual o retábulo encosta. Todos os elementos desmontados foram intervencionados em oficina, tendo os trabalhos de conservação e restauro sido finalizados no local original e após montagem do retábulo. Foi feita a reconstituição da forma esculpida de todos os elementos decorativos que apresentavam uma perda significativa de forma a devolver ao conjunto a sua leitura estética integral, sempre que existam registos ou evidências que permitam a reprodução. Procedeu-se à reintegração cromática nas zonas com lacunas, zonas onde foram colocadas cavilhas ou parafusos, elementos novos (reconstituídos) e zonas onde é visível preparação branca, devido ao destacamento e desgaste dos pigmentos e folha metálica. Foram cuidadosamente intervencionadas as quatro telas que integram o retábulo e que se apresentavam em péssimo estado devido às infiltrações de que o templo padeceu durante décadas. A sujidade era generalizada e era visível a ação de agentes biológicos nos suportes orgânicos, causando acentuada degradação e deformações dos suportes, com lacunas e rasgos, agravadas pela presença de tintas e vernizes utilizados em intervenções anteriores (Câmara Municipal do Porto [2017], pp. 36-43).

Os trabalhos de conservação e restauro respeitaram na íntegra os princípios regulamentares expressos em Convenções, Cartas, Normas e Preceituários aceites internacionalmente, ratificados por Portugal, enquanto membro da UNESCO, do ICCROM, do ICOMOS e da Comissão Europeia. As intervenções de conservação seguiram o princípio da intervenção mínima e da preservação da autenticidade histórica e construtiva, bem como a utilização restrita de materiais e técnicas que garantiram a estabilidade, compatibilidade e reversibilidade ou retratabilidade dos equipamentos intervencionados. Foi assegurado o respeito absoluto pelos elementos originais, evitando-se modificações permanentes da sua constituição ou aparência. A integridade físico-química dos objetos foi preservada, em conformidade com os princípios da conservação preventiva.

Após limpeza e consolidação de policromias e preenchimento de lacunas, revelaram-se algumas surpresas, nomeadamente quando a pintura foi retirada no registo inferior, em cada um dos lados do nicho central, apareceu a marca do que parecem ser antigas cartelas de talha com imagens de vultos e duas letras numa das tábuas de suporte das pinturas «e p»². Nas telas não foram detetadas datas nem assinatura, não sendo possível descortinar a autoria das pinturas, mantendo-se igualmente no anonimato o autor do risco e da execução do retábulo.

² Estas siglas poderão indicar lado da Epístola. Expressão utilizada para designar o lado direito de um templo quando visto a partir da entrada principal.



Fig. 3. Pormenor do retábulo antes da intervenção

Fotografia: CRERE Museu do Estuque

Fig. 2. Retábulo, antes da intervenção

Fotografia: CRERE Museu do Estuque



Fig. 4. Exemplo de cartela em talha com imagem relevada

Fotografia: CRERE Museu do Estuque



Fig. 5. Verso da tábua de suporte de tela com letras pintadas

Fotografia: CRERE Museu do Estuque

3. A LEITURA DO RETÁBULO DA CAPELA DE NOSSA SENHORA DAS VERDADES. AS OFICINAS DE TALHA E PINTURA ATIVAS NO PORTO NO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO XVI E INÍCIOS DO SÉCULO XVIII

O retábulo e três frontais de altar mencionados no contrato de 1701, sem efeito, fornece-nos uma pista sobre a sua feitura, provavelmente na primeira década do século XVIII, atendendo à sua tipologia de transição maneirista-barroco nacional. A atual máquina retabular ocupa a totalidade da parede testeira do templo, estendendo-se o

ático até ao teto. O equipamento apresenta dois corpos sobrepostos e três tramos, seguindo um esquema reticulado que se inscreve na designada tipologia maneirista concebida, no caso em apreço, para integrar quatro pinturas que ladeiam o corpo central destinado à imagem de Nossa Senhora das Verdades que é encimada por uma pintura sobre tábuas, de remate ovalado, representando duas fénices e motivos de folhas de acanto. A vetusta moldura do nicho central é composta por enrolamentos de acanto e *putti*, terminando com dois deles segurando uma cartela com a inscrição IHS (Iesus Hominum Salvator) e uma coroa. O nicho constitui o elemento central do retábulo, para onde converge necessariamente o olhar de quem entra no espaço. Este elemento antecede as aparatosas tribunas que, anos mais tarde, se imporiam nos retábulos do barroco nacional e do barroco joanino. Contudo, uma falsa peanha suportando a imagem central e uma concha joanina sob a mesma, assim como o volumoso envolvimento de folhas de acanto, são provas de acrescentos posteriores ao retábulo original. O banco é constituído por mísulas sobre as quais assentam as quatro colunas torsas (relevadas com parras uvas, *putti* e fénices), e entre as quais se impõem painéis florísticos, sucedendo o mesmo com o sacrário com indícios nítidos de não ser original.

Parte do sotobanco — descontextualizado com o original —, é encoberto com um frontal de altar constituído por três painéis enquadrados por molduras entalhadas e decorados com pinturas florais, correspondentes às pinturas das cartelas que enquadram o sacrário, mas descontextualizadas com o retábulo original, apesar de serem emolduradas com flores e elementos de acanto, próprios do barroco nacional.

Este retábulo integra-se nos denominados retábulos de andares que, como refere Ferreira-Alves (2003a), constituem uma característica muito interessante da chamada escola portuense do último terço do século XVII. Neste grupo, inscrevem-se os retábulos da Capela de Nossa Senhora de Agosto e o do Reis Magos, na capela colateral do lado da Epístola da Igreja Conventual de São Francisco e os retábulos desaparecidos da Porciúncula da Igreja Conventual de São Francisco (1612) e o retábulo-mor da igreja do Colégio de São Lourenço (1642) — desaparecido — (Ferreira-Alves 2003a, p. 608). Este processo de andares na cidade do Porto culminou no barroco joanino.

Este espécime bem entalhado não é apenas representativo da boa qualidade da talha que as oficinas portuenses produziam nesse período. Ferreira-Alves (2003a) considera-o da maior importância para a história da evolução da arte da talha na cidade do Porto, uma vez que constitui o único exemplar que chegou aos nossos dias que aponta uma viragem de gosto e estilo, o momento de transição entre as estruturas maneiristas e o advento do estilo nacional.

De facto, se estruturalmente o retábulo se inscreve ainda numa linguagem maneirista, a decoração aponta claramente para o estilo nacional que se evidencia em todo o retábulo, em particular, nas colunas torsas e com espiras, onde pontuam símbolos de cariz eucarístico — folhas de videira, cachos de uvas, aves e meninos. «De autoria e datação desconhecidas, apresenta uma articulação de dois registos



Fig. 6. Retábulo após o restauro

Fotografia: CRERE Museu do Estuque

sobrepostos segundo o modelo pintura-imagem-pintura, que nos remete para a linguagem maneirista (Ferreira-Alves, 2003a)» enquanto os enrolamentos de acanto e as colunas torsas se enquadram já no barroco nacional.

Para além de todas as vicissitudes pelas quais passou, o retábulo chegou aos nossos dias, mantendo a sua linguagem estrutural e decorativa que toca à transição do maneirismo para o barroco nacional.

Apesar das intervenções havidas, particularmente a que terá sido levada a cabo entre 1830-1840 (AHMP. *Livro de Notas Própria*, liv. 48, fl. 13), visíveis no embasamento do retábulo que apresenta uma decoração pictórica de mármore fingido, a totalidade do equipamento mantém uma linguagem estrutural e decorativa bastante coesa.

Como referido, a autoria do retábulo, risco e execução, mantém-se desconhecida até hoje. Consideramos importante neste trabalho referir que o Porto detinha oficinas de talha e de pintura e douramento qualificadas que influenciarão, sobretudo, a produção de talha na região do Entre Douro e Minho.

Importa mencionar que na Sé portuense decorriam obras no mesmo período das obras da Capela de Nossa Senhora das Verdades, designadamente as que estavam a ser levadas a cabo em 1700, nas quais participaram os ensambladores Valério da Silva e António Moutinho, executando os arcazes e armários da sacristia e, em 1707, a obra de talha da Capela do Santíssimo Sacramento entregue a João Costa e Filipe da Silva que, nesse mesmo ano, executarão a talha da capela-mor do Convento de São Bento da Ave-Maria do Porto (Ferreira-Alves 2002, pp. 112-113).

Deste período (último quartel do século XVII e primeiro quartel do século XVIII) sobressaem como mais importantes as oficinas dos entalhadores Domingos Lopes, António Gomes, Domingos Nunes, Filipe da Silva e Sebastião Dinis da Fonseca (Ferreira-Alves 2003a, p. 607). Numa dimensão puramente especulativa, qualquer uma destas oficinas poderá ter estado associada às obras da Capela de Nossa Senhora das Verdades.

4. PINTURAS

É notória a qualidade das quatro pinturas que integram o retábulo da Capela de Nossa Senhora das Verdades, de autoria desconhecida. Importa mencionar que neste período emergem pintores, cujas obras manifestam influências da escola protobarroca espanhola, revelando um elevado nível técnico e que, apesar de pouco estudada e tradicionalmente subestimada pela historiografia de arte, marcarão a pintura portuguesa do século XVII. De facto, neste período, no que à pintura diz respeito, assiste-se à substituição gradual dos modelos maneiristas, com artistas que exploram novas linguagens visuais marcadas por forte dramatismo, domínio da luz e amplas composições espaciais (Serrão 1991, p. 123).

No caso em apreço as quatro pinturas representam: São João Batista, Nossa Senhora da Rosa, São Domingos de Gusmão e São José.

São João Batista é representado com uma cruz no braço esquerdo e na mão direita filacteria que se enrola pelo braço e na qual se lê «ECCE / AGNUS / DEI (EIS O CORDEIRO DE DEUS)». Usa veste de pele de ovelha curta e manto vermelho. Do lado esquerdo da composição está representado um cordeiro.

Nossa Senhora (Nossa Senhora da Rosa) é representada de pé com a perna direita ligeiramente fletida para a frente. A mão esquerda está pousada sobre peito e na mão direita segura uma rosa de grandes proporções, numa clara alegoria ao rosário (Nossa Senhora apareceu a São Domingos a quem entregou um rosário). Enverga um vestido cinza-claro e um manto dourado e os cabelos estão cobertos por um véu da mesma cor do vestido. Habitualmente, a devoção do Rosário está associada a São Domingos de Gusmão (1170-1221).

São Domingos (São Domingos de Gusmão, fundador da Ordem dos Pregadores Dominicanos) é representado de pé, enverga túnica branca e manto negro, hábito da Ordem dominicana; é figurado imberbe, ostentando como insígnias um livro, uma cruz



Fig. 7. São João Batista

Fotografia: CRERE Museu do Estuque



Fig. 8. Nossa Senhora da Rosa

Fotografia: CRERE Museu do Estuque



Fig. 9. São Domingos de Gusmão

Fotografia: CRERE Museu do Estuque



Fig. 10. São José

Fotografia: CRERE Museu do Estuque

e o mundo e como atributo específico um cão branco e preto com uma tocha na boca. O cão está associado à figura do santo e à ideia do mesmo ser guardião da fé ameaçada pelos movimentos heréticos. A representação de São Domingos pode estar associada ao patrocinador da obra do retábulo, o cônego Domingos Gonçalves Prada.

São José é representado de pé, segurando o Menino Jesus no braço direito e no esquerdo uma vara de lírios brancos. O Menino Jesus segura na mão direita o mundo e na esquerda uma flor de lírio. Na cabeça evidencia um resplendor.

Considerando a coerência do traço que caracteriza estas pinturas e o tratamento das fisionomias e das cores usadas, não será excessivo considerar que as encomendas destas pinturas tenham sido feitas por um mestre pintor, muito provavelmente ativo no Porto, na primeira metade do século XVIII.

As pinturas que integram o retábulo da Capela de Nossa Senhora das Verdades são exemplares notáveis da produção pictórica, num período correspondente a uma inflexão decisiva na pintura portuense de finais do século XVII e início do século XVIII, que se traduz na progressiva substituição de modelos maneiristas por novas soluções formais e expressivas, marcadas por um crescente naturalismo e teatralidade das composições.

As pinturas da Capela de Nossa Senhora das Verdades inscrevem-se, assim, num panorama artístico mais vasto que inclui obras de referência como as pinturas do retábulo de Nossa Senhora de Agosto, de final do século XVI, e intervenções decorativas significativas nos séculos subsequentes; como as pinturas da Sé do Porto (1701) e a pintura e douramento executados para o retábulo da Igreja do Corpo Santo de Massarelos (1720).

É neste contexto que se compreende a grande empreitada decorativa da Sala das Sessões da Casa do Cabido do Porto (1719-1720) e a atuação multifacetada de António Vidal Rifarto, ativo na cidade do Porto a partir de 1729.

Uma das mais representativas referências, no que à pintura diz respeito, são precisamente as pinturas do retábulo de Nossa Senhora de Agosto. Esta obra, de finais do século XVI, que felizmente chegou até aos dias de hoje, é da autoria de Francisco Correia, natural do Porto, e Diogo Teixeira, de Lisboa (Ferreira-Alves 2001, pp. 47-48). Na sacristia da Sé estarão a laborar em 1701, como pintores douradores, Manuel Leão e Mateus Nunes de Oliveira (Ferreira-Alves 2002, pp. 112-113). Francisco de Mesquita e Manuel Monteiro, douradores, executam, em 1720, o douramento do retábulo e tribuna da Igreja do Corpo Santo de Massarelos (Ferreira-Alves 1991, p. 357).

Mas a grande empreitada de pintura que decorre entre 1719-1720 será a do teto da Sala das Sessões da Casa do Cabido do Porto, pela mão do pintor italiano João Baptista Pachini, que executará quinze pinturas alegóricas inspiradas na *Iconologia* de Cesare Ripa (Ferreira-Alves 2003b, pp. 736-737).

Gostaríamos de fazer referência ao multifacetado artista António Vidal Rifarto que trabalhou no Porto, a partir de 1729, designadamente como autor de umas plantas para uns retábulos da Sé do Porto; como autor do retábulo de Nossa Senhora da Purificação

da Igreja de São Lourenço, 1729-1730; como responsável pelo azulejo do claustro do Convento de São Francisco, 1731-1732 (Ferreira-Alves, e Ferreira-Alves, coord., 2015, p. 175); como um dos artistas que trabalhou nas obras do assento de azulejo na Sé portuense, em 1734. Rifarto casa a 18 de maio de 1729 com Cecília Teresa na Capela de Nossa Senhora das Verdades (Martins 2001, pp. 18-21).

Ainda no que toca à pintura integrada na estrutura retabular são de mencionar as pinturas do sotabanco do altar de Nossa Senhora das Verdades, organizadas simetricamente em três quadros entalhados, com motivos florais pintados sobre madeira em fundo escuro.

5. IMAGEM

Como referimos o retábulo da Capela de Nossa Senhora das Verdades, inscrevendo-se numa estrutura maneirista, apresenta um dispositivo decorativo denso que ocupa a maior parte da estrutura, deixando o espaço estritamente necessário para a integração das pinturas e nicho central, também profusamente decorado, que alberga a imagem de Nossa Senhora das Verdades.

A imagem de Nossa Senhora das Verdades, de pedra de Ançã, provavelmente do século XIV, é atribuída às oficinas coimbrãs. Esteve originalmente num dos arcos da antiga muralha — O Postigo das Mentiras. A veneração e culto à imagem era assegurada pela Confraria de Nossa Senhora do Postigo (Cruz 1985, pp. 9-11).



Fig. 11. Imagem de Nossa Senhora das Verdades

Fotografia: CRERE Museu do Estuque

A imagem representa a Virgem com o Menino nos braços, ambos em posição frontal, sendo a Virgem representada com a perna esquerda ligeiramente fletida e o Menino a estender o braço esquerdo, segurando o manto da Virgem. As vestes, com uma exuberante decoração, reproduzem ricos brocados, sedas e rendas em ouro. O suporte pétreo foi tratado com as técnicas das imagens de madeira deste período: pintada, estofada, policromada e encarnada, claramente com o objetivo de se enquadrar na linguagem decorativa do retábulo, de modo a uniformizar a leitura global do conjunto — talha, pinturas e imagem, conferindo ao espaço uma inquestionável uniformidade e elegância.

A criação de uma valência de acolhimento/orientação a peregrinos a Santiago de Compostela na Capela de Nossa Senhora das Verdades, propriedade da Câmara Municipal do Porto, revelou-se numa decisão acertada. A sua requalificação devolveu à cidade um monumento de qualidade estética incontornável, um ponto de partida e de chegada para o entendimento da evolução da arte da talha na cidade do Porto, com um restauro absolutamente respeitador da essência dos objetos que implicou igualmente a dignificação de uma imagem de grande devoção popular que o tempo foi esbatendo e que pode ser agora admirada em todo o seu esplendor, é mais um ponto de atração do centro histórico, Património da Humanidade.

Desde a sua abertura, em 2018, a Capela de Nossa Senhora das Verdades foi visitada por mais de 100 000 pessoas, entre nacionais e estrangeiros (Departamento de Gestão Cultural da Câmara Municipal do Porto).



Fig. 12. Fachada e alçado da capela após as obras

Fotografia: CRERE Museu do Estuque

CONCLUSÕES

A investigação levada a cabo permitiu confirmar, de forma inequívoca, a relevância histórico-artística da Capela de Nossa Senhora das Verdades, não apenas enquanto testemunho da devoção popular portuense, mas também como peça significativa no estudo da evolução da arte da talha e da pintura religiosa no Porto entre os séculos XVII e XVIII. A análise documental possibilitou identificar as sucessivas tutelas a que a capela esteve sujeita, bem como os principais intervenientes nas diferentes fases de construção, abandono e reabilitação. Destaca-se, neste percurso, o papel de artistas e oficinas que operaram no Porto, neste período, cuja produção se revelou essencial para a compreensão da linguagem estética dominante na cidade no período em estudo.

O estudo permitiu a identificação e contextualização das linguagens formais dos elementos decorativos ainda existentes, nomeadamente do retábulo e das pinturas que o integram, possibilitando reconstituir parte da rede de circulação de modelos artísticos e práticas de oficina a laborar na cidade. Esta abordagem integrada possibilitou o reconhecimento do valor artístico e patrimonial do conjunto, servindo de fundamentação para o programa de valorização que se materializou na reabilitação do templo.

A intervenção de restauro concluída em 2017 devolveu à cidade um espaço devocional simbólico, ao mesmo tempo que preservou e dignificou o seu património artístico. A criação de uma valência de acolhimento a peregrinos no âmbito do projeto intermunicipal conferiu à capela uma nova função, sem desvirtuar a sua matriz histórica e espiritual. O acesso regular por parte de visitantes, a integração no circuito do centro histórico do Porto — classificado como Património Mundial — e a possibilidade de fruição dos seus elementos artísticos em condições condignas confirmam o êxito da operação.

A Capela de Nossa Senhora das Verdades constitui, assim, um exemplo paradigmático de como o investimento na recuperação e valorização de património religioso de pequena escala pode contribuir para a dinamização cultural, espiritual e turística da cidade. Este modelo de intervenção poderá e deverá ser replicado noutras estruturas semelhantes, tantas vezes votadas ao esquecimento, permitindo resgatar do silêncio espaços que são parte integrante da identidade urbana e da memória coletiva.

FONTES

Arquivo Histórico Municipal do Porto

AHMP. *Reg. Geral*, liv. 6, fls. 18-19.

AHMP. *Sentenças*, liv. 14, fls. 87-88.

AHMP. *Livro de Notas Própria*, liv. 48, fl. 13.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1985. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação*. Porto: [Oficinas Gráficos Reunidos]. Vol. II: 1700 a 1725.
- CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO. Departamento Municipal de Gestão do Património Cultural, [2017]. *CRERE Museu do Estuque – Proposta de Intervenção*. Porto: [s.n.], pp. 36-43. Documento interno do Departamento Municipal de Gestão do Património Cultural da Câmara Municipal do Porto.
- CRUZ, A., 1985. O culto de N.ª S.ª das Verdades (tradição secular dos Portuenses da Sé). O Tripeiro. Porto. Série Nova, ano IV, 9-11.
- FERNANDES, António Jorge Inácio, 2006. *A Rua dos Cónegos: um espaço socio-arquitectónico no Porto setecentista*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2003a. Os retábulos em andares na escola portuense e o seu estudo tipológico. Em: *Barroco. Actas do II Congresso Internacional* [Em linha]. Porto: FLUP. Departamento de Ciências do Património, pp. 605-616 [consult. 2024-02-08]. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19881>.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2003b. Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no norte de Portugal. *Ciências e Técnicas do Património: Revista da Faculdade de Letras*. Série I, 2, 735-755.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2002. O tempo de Deus e o tempo dos homens. A talha da Sé do Porto e o seu destino. Em: *Atas do I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e lugares de memória. Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Departamento de Ciências e Técnicas do Património; Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão/Universidade Católica – Centro Regional do Porto, pp. 107-123.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2001. *A escola de talha portuense e a sua influência no norte de Portugal*. Lisboa: Inapa. ISBN 9789728387907.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 1991. De arquitecto a entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII. Em: UNIVERSIDADE DO PORTO. Reitoria, e PORTO. Governo Civil, compil. *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, vol. I, pp. 355-369.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, e Joaquim Jaime FERREIRA-ALVES, coord. 2015. *O convento e a venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto*. Porto: Edições Afrontamento. ISBN 978-972-36-1446-6.
- MARTINS, Fausto, 2001. *Azulejaria portuense: história e iconografia*. Lisboa: Edições Inapa. ISBN 978-972-8387-93-8.
- PIMENTEL, Alberto, 1901. *Espelho de Portuguezes*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, vol. I.
- SERRÃO, Vítor, 1991. *A Pintura Maneirista em Portugal* [Em linha]. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Biblioteca Breve, 65 [consult. 2025-04-01]. ISBN 972-566-158-3. Disponível em: https://www.academia.edu/7993523/A_Pintura_Maneirista_em_Portugal.

TRÊS MESTRES NUMA OBRA.

A COMPLEMENTARIDADE DOS ARTISTAS E ARTÍFICES NA EXECUÇÃO DO ÓRGÃO DE TUBOS DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTO ELÓI DO PORTO

ANASTASIA SAZONTIEVA*

Resumo: *O presente artigo visa contribuir para o estudo das relações socioprofissionais entre os artífices portugueses, tomando como estudo de caso a construção do órgão de tubos da igreja do Convento de Santo Elói da cidade do Porto. Pretendemos fazer a recomposição do quadro histórico que ilustra o processo de construção do próprio instrumento e, especialmente, a execução da caixa enquanto objeto de obra de talha e da colaboração de vários mestres na sua execução. Apresentamos, também, uma proposta de reconhecimento da atribuição da autoria do douramento e pintura da caixa do órgão através da sistematização e da análise cruzada de dados documentados. O artigo evidencia a importância do contrato de obrigação de obra enquanto fonte privilegiada de informação artística e sociobiográfica.*

Palavras-chave: *Órgão de tubos; Talha dourada; Convento de Santo Elói, Porto; Mestres; Contrato de obra.*

Abstract: *This article aims to contribute to the study of socio-professional relationships between artisans from Porto, taking as a case study the execution of the pipe organ at the Church of the Convent of Santo Elói in the city of Porto. We intend to recompose the historical picture, which illustrates the construction process of the instrument itself and, especially, the execution of the case as an object of carving work and the collaboration of several masters in its execution. We also present a proposal to recognize the attribution of authorship for the gilding and painting of the organ case through the systematization and cross-analysis of documented data. The article highlights the importance of the work obligation contract as a privileged source of artistic and socio-biographical information.*

Keywords: *Pipe organ; Gilded carving; Convent of Santo Elói, Porto; Masters; Construction contract.*

INTRODUÇÃO

A construção de um órgão de tubos é um processo complexo que implica a participação de profissionais de várias artes, entre as quais se destacam a organaria, a talha e a pintura.

O processo depende da colaboração de diferentes artífices e exige um trabalho em equipa que pode reforçar as relações socioprofissionais. Porém, nas descrições bibliográficas, o nome do organeiro surge enquanto única referência à autoria deste instrumento. O órgão de tubos tem duas funções principais: a primeira, enquanto instrumento musical cujo papel é acompanhar as práticas litúrgicas a fim de glorificar Deus através de sons divinais; a segunda, enquanto objeto artístico decorado com imaginaria, harmoniosamente envolvido no programa cenográfico do espaço, cujo papel é estético e didático. A caixa do instrumento oferece uma impressão visual, cujos exemplos de excelência são os instrumentos barrocos. O trabalho dos entalhadores e pintores-douradores merece ser reconhecido. Consideramos a

* FLUP, 3.º Ciclo em Estudos do Património. Email: up202101414edu.letras.up.pt. ORCID: 0009-0005-2068-2082.

problemática da autoria como mais complexa e levantamos a seguinte questão: Quantos autores possui um órgão de tubos?

O estado de arte não abunda em fontes dedicadas ao tema do órgão de tubos enquanto objeto de várias artes. Carlos de Azevedo no seu livro *Baroque Organ-Cases of Portugal* (1972) escreve que a caixa do órgão deve ser considerada parte representativa visual do instrumento. No ano de 1996, o musicólogo Gerhard Doderer redige o artigo *Caixas de órgãos portugueses setecentistas: exuberante simbiose de beleza e técnica*. Célia Ramos dá continuidade ao tema no artigo *Os órgãos de tubos: uma expressão do barroco*. Damos relevo aos estudos de Marco Brescia, entre os quais a sua tese de doutoramento, *L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal* (2013), enquanto fonte preciosa.

O grande historiador de arte Robert C. Smith considerou as caixas dos órgãos como as obras:

mais imponentes, custosas e ricas de imagens, às vezes de um caráter fantástico e divertido, verdadeiros produtos do mesmo espírito que deu à luz as gárgulas e outras esculturas pouco religiosas de certas igrejas medievais (Smith 1962, p. 166).

No seu livro dedicado ao *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: escultor beneditino do séc. XVIII* (1972), refere a importância do papel das profissões de entalhador, escultor e ensamblador na execução dos órgãos. Aqui encontramos registos documentais de encomendas e processos de execução de órgãos. Estes dados, ricos em informação social e económica da época, foram usados no artigo de Gac, Oliveira e Costa *O grande órgão de Tibães e o seu contexto de produção* (2015). Anteriormente, em 2010, António José de Oliveira levanta a questão da complexidade da construção dos órgãos no artigo *O órgão de tubos da Igreja da Misericórdia de Guimarães* (1775), que foi publicado sob a coordenação de Natália Marinho Ferreira-Alves, a investigadora, cujo nome não podemos deixar de referir. O seu livro *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica* (1989), entre outros, foi uma fonte importante de informação sobre a arte da talha, pintura e douramento. A obra de Domingos de Pinho Brandão *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto* (1984; 1985) inclui também o conceito de arte de organaria e fornece transcrições de documentos relacionados com organeiros, entalhadores e pintores na diocese do Porto.

Para obter os resultados que apresentamos no presente artigo seguimos a metodologia seguinte. Enquanto fontes primárias trabalhamos sobre os contratos executados no ano 1685 entre os padres delegados do Convento de Santo Elói do Porto e o mestre organeiro Miguel Hensberg e, entre o mestre organeiro Miguel Hensberg e o mestre entalhador Domingos Lopes. Os dados foram analisados permitindo-nos reconstruir as etapas de execução do órgão. Os documentos fornecem-nos dados inerentes ao mestre organeiro e ao mestre entalhador, aos quais adicionámos informação obtida nas

obras de Domingos de Pinho Brandão e Natália Marinho Ferreira-Alves. Estes dados possibilitaram-nos trabalhar nos documentos em série, sendo um instrumento da investigação dedicada ao mestre pintor-dourador, cujo nome era desconhecido.

Para o enquadramento histórico citamos Natália Marinho Ferreira-Alves:

Embora a actividade das oficinas portuenses se desenvolva particularmente a partir do último quartel do século XVII, já se trabalhava no Porto nas artes de entalhe e do douramento desde os inícios da centúria de forma expressiva. Os finais da década 70 marcam o ponto de viragem para os artistas portuenses [...] As encomendas sucedem-se a um ritmo progressivo (Ferreira-Alves 2001, p. 47).

A caixa do órgão que estudámos foi fruto do trabalho de mestres que trabalharam na cidade do Porto no século XVII, sustentando, neste estudo, a nossa tentativa de reconstruir o quadro histórico de interligações entre vários ofícios¹.

É importante mencionar alguns pormenores organológicos. Os órgãos de tubos apresentam diversas tipologias. O objeto do nosso estudo é um órgão fixo que não permite a deslocação simples do instrumento. O mestre organeiro Miguel Hensberg, autor da parte mecânica do instrumento, foi portador da tipologia nórdica de construção de órgãos (Valença 1990, p. 259). O órgão estudado situa-se no último quartel do século XVII, quando existiu um desenvolvimento da tipologia ibérica que em Portugal ainda não tinha tido lugar (Brescia 2013, p. 22).

ETAPAS DA CONSTRUÇÃO DO ÓRGÃO DO CONVENTO DOS LOIOS

No dia 22 de janeiro de 1685, o reitor e os padres delegados do Convento de Santo Elói do Porto contratam o mestre organeiro Miguel Hensberg, flamengo, morador na cidade do Porto, para executar o órgão novo para a igreja do convento. O prazo definido para a execução da obra foi a Páscoa de 1686. A execução da caixa do órgão ficou a cargo do próprio mestre organeiro que, por sua vez, subcontratou o entalhador que seria responsável por essa peça. Na escritura encontramos o seguinte detalhe relativo à obra de talha: «mais se fara uma caixa para o dito órgão de talha e escultura da melhor e suficiente que se achar e fizer per estas partes» (Brandão 1984, p. 591). Após a realização do contrato, no mês de janeiro, seguiu-se a escritura datada do dia 22 de maio do mesmo ano, assinada entre Miguel Hensberg e o mestre imaginário Domingos Lopes que se obrigava à realização da obra da talha da caixa. Sabemos que o preço de ajuste da obra de Hensberg foi de 620\$000, «sob pena de que não dando a dita obra feita e acabada com a perfeição acima dita até ao dia de Páscoa perderia do

¹ Órgão de tubos executado para o Convento de Santo Elói, Porto, este foi transferido para a Igreja do Bom Jesus de Matosinhos depois de extinção das ordens religiosas, em 1834. Sobre o tema da atribuição da obra, consultar Sazontieva 2023b, pp. 141-142.

preço dela duzentos mil reis» (Brandão 1984, p. 591). No momento da assinatura, Hensberg recebeu 100\$000 réis. Os restantes 520\$000 «lhes irão dando pelo tempo emdiante conforme a obra for correndo» (Brandão 1984, p. 592). Por falta de documentação, desconhecemos como foram divididos os pagamentos. Sabemos que no dia 22 de maio, quatro meses depois, o organeiro contratou o mestre entalhador Domingos Lopes, designado neste contrato como imaginário, para a obra da caixa do órgão com a obrigação de lhe pagar 65\$000 réis em duas prestações iguais. A primeira seria paga no ato de assinatura do contrato, a segunda no momento da entrega da obra, em agosto do mesmo ano. O incumprimento do prazo e a imperfeição do trabalho por parte do entalhador seriam penalizados com uma multa perfazendo metade do último pagamento (16\$250) e a obrigação de pagamento dos concertos necessários. Para o bom cumprimento da obra, o entalhador «obrigou sua pessoa e todos seus bens moveis e de raiz» (ADP. 7.º *Cartório Notarial do Porto*, fls. 245v-246v). Pressupomos que, entre o dia 22 de janeiro e o dia 22 de maio, o organeiro tenha recebido mais uma prestação para poder efetuar o pagamento da primeira prestação ao entalhador. O dinheiro recebido no início da obra era, normalmente, investido nos trabalhos preparatórios, como a encomenda e a compra da matéria-prima. As referências — «o metal dos canos será estanho do mais fino», as «caixas e canos de estanho serão feitos com toda a prefeição de madeira muito sequea e lisa» e «o jogo terão as capas das ateclas de marfim» (Brandão 1984, p. 591) —, bem como a ausência de qualquer informação sobre o fornecimento da matéria-prima por parte do cliente permitem-nos inferir que a encomenda e o pagamento dos materiais necessários estiveram a cargo do próprio mestre organeiro. Os metais destinados à tubaria atingiam normalmente valores muito altos, sendo estes, na maior parte dos casos, importados².

O objeto de estudo é um órgão fixo que possui uma caixa de tamanho médio³, o que permite uma certa mobilidade na construção e explica o curto prazo da execução da caixa — três meses e meio. No seu livro *O ceo aberto na Terra. História das sagradas congregações dos Conegos Seculares de S. Jorge em Alga de Venesa, & de S. João Evangelista em Portugal*, o padre Francisco de Santa Maria, cronista da congregação, a que pertenciam os padres loios, descreve o coro alto e o instrumento do Convento do Porto:

O coro he grande, & magestoso, de abobeda de esteira, onde se esmerou a arte com tal primor, & valentia, que he admiração de todos os que a vêm com algúa noticia da architectura: ha nelle duas grandes vidraças, que lhe dão juntamente luz, & fermosura: tem um órgão grande, & excellente de desasette resistos em caixa toda vistosamente dourada, que serve ao mesmo tempo de recreação, & agrado aos olhos, & aos ouvidos (Santa Maria 1697, p. 509; Fig. 1).

² Relativamente ao assunto dos preços da matéria-prima na construção de órgão de tubos, consultar os artigos de Gac, Oliveira e Costa 2015 e Oliveira 2010.

³ Largura da base da parte inferior = 222 cm. Largura da base da parte superior = 294 cm. Fundura da base = 90 cm. Altura da caixa do órgão = aproximadamente 420 cm.



Fig. 1. Órgão de tubos da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Fotografia: Anastasia Sazontieva
(junho de 2023)

As palavras do padre e os detalhes relacionados com o posicionamento permitem-nos concluir que o instrumento foi colocado no coro alto do lado do Evangelho, sem tribuna e sem ter sido embutido na parede. Agregando todos os dados, como a possível encomenda da matéria-prima pelo organeiro, o tamanho médio do instrumento e o seu posicionamento; cremos que a máquina e a estrutura básica podem ter sido construídas na oficina do mestre organeiro enquanto a caixa terá sido executada na oficina do mestre entalhador e ensablada no local de destino.

Em ambos os contratos encontra-se registado um pormenor importante para a compreensão do processo de encomenda e a execução da obra de talha: o risco e os apontamentos. Nas palavras de Natália Ferreira-Alves:

O valor destes elementos era indiscutível: se a “traça” permitia ao artista ter uma pré-visualização da obra concluída, os apontamentos serviam-lhe de guia durante o andamento dos trabalhos, tirando-lhe quaisquer dúvidas e facilitando-lhe a correção de possíveis erros que implicariam uma rejeição pelo cliente (Ferreira-Alves 1989, p. 169).

Os textos de ambas as escrituras demonstram que a autoria do risco e dos apontamentos estão relacionados com o mestre organeiro. No contrato de maio, pode ler-se: «todo sera feito na forma que mostra a traça» (ADP. 7.º *Cartório Notarial do Porto*, fls. 245v-246v), no de janeiro: «a traça da dita caixa será de cinco castelos tres castelos ornados e dous lisos» (Brandão 1984, p. 591). Este último excerto descreve a tipologia nórdica com *fachada hamburguesa*, cujo portador foi o mestre Miguel Hensberg. Pressupomos que, antes de assinar o contrato, o organeiro terá familiarizado os padres do convento com esta tipologia. Não sabemos se o próprio Hensberg foi o autor da traça ou se utilizou um modelo já existente.

A caixa foi feita «por conta delle Miguel Anzebert»⁴, sendo os apontamentos da mesma autoria. Os apontamentos não fornecem qualquer informação relativa ao trabalho de pintura e douramento. Como era habitual à época, este terá sido feito posteriormente, já na igreja do convento. Desconhece-se, no entanto, o contrato lavrado entre os padres loios e o mestre encarregado deste serviço.

Cronologicamente, o processo de construção de um instrumento dividia-se em etapas. Apresentamos o friso cronológico da obra (Fig. 2).

Mestre	Ano 1685												Ano 1686			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
Organeiro (Miguel Hensberg) Quantia total: 620\$000	Contrato com o Convento de Santo Elói												Entrega do órgão por Miguel Hensberg			
	100\$000 Primeira prestação										520\$000 Pagamentos dispersos		Ultima prestação			
Imaginário (Domingos Lopes) Quantia total: 65\$000	Contrato de Miguel Hensberg com Domingos Lopes												Entrega de obra da caixa pelo Domingos Lopes			
	32\$000 Primeira prestação										32\$000 Ultima prestação					
Pintor-dourador (desconhecido) Quantia total: desconhecida.													Douramento e pintura da caixa (data pressuposta)			

Fig. 2. Friso cronológico da obra

Fonte: Elaboração da autora

A montagem, pintura e douramento terão sido realizados no coro alto da igreja. O próprio Domingos Lopes poderá ter assumido a montagem da obra, sendo designado em vários contratos como ensamblador. A vistoria destinada à avaliação da obra era obrigatória antes de ser efetuado o último pagamento ao artista (Ferreira-Alves 1989, p. 159).

⁴ A transcrição do nome do mestre como Anzebert, Ansbers ou Hasber foi condicionada, muito provavelmente, pela pronúncia francesa do nome Hensbergh, tendo em conta que os nomes foram reconhecidos e escritos pelo tabelião de ouvido (ADP. 7.º *Cartório Notarial do Porto*, fls. 245v-246v).

MESTRES

O valor da obra é evidenciado pelo poder da clientela, que influencia diretamente a escolha dos artífices contratados. Na construção do órgão de tubos do Convento dos Loios participaram mestres reconhecidos. Tratando-se de uma obra coletiva, o cumprimento dos prazos e os resultados finais dependiam da colaboração e cumprimento mútuo dos contratos por parte dos experientes artífices que participaram nestas obras. Dedicamos este ponto do artigo aos mestres que trabalharam ou que podem ter participado, por atribuição, na execução do órgão do Convento dos Loios.

MESTRE ORGANEIRO

Miguel Hensberg (Michael Hensbergh)⁵ foi um mestre organeiro, «Flamengo de nação» (ADP. 7.º *Cartório Notarial do Porto*, fls. 240v-241v), «natural da cidade de Bruxelas, do norte de Barbante, ora residente nesta cidade do Porto» (ADP. 4.º *Cartório Notarial do Porto*, fls. 176v-177). Encontrámos registos que atestam a sua residência na cidade do Porto (ADP. 4.º *Cartório Notarial do Porto*, fls. 176v-177) e em Vila Nova de Gaia (ADP. 7.º *Cartório Notarial do Porto*, fls. 245v-246v)⁶. Até ao momento, não foram encontrados registos documentais que forneçam informação relativa à oficina do mestre. Contudo, propomo-nos apresentar, posteriormente, dados adicionais relativos à existência da «escola» deste grande organeiro⁷. A informação sobre a forma e as razões da mudança de Miguel Hensberg para Portugal ainda não estão esclarecidas, assim como os dados sobre as suas relações familiares. A atividade profissional de Hensberg incluía a construção, a afinação, os concertos e as reformas dos órgãos de tubos. Apresentamos uma lista das obras documentadas, datadas de 1681-1699, realizadas pelo mestre organeiro (Tabela 1).

Tabela 1. Tabela das obras do mestre organeiro Miguel Hensberg

Data	Obra	Local	Quantia	Fontes
16 de fevereiro de 1681	Acrescentamento e reforma do órgão	Sé de Braga	Desconhecida	ADB. <i>Nota do Tabelião Geral</i> , n.º 420, fls. 105v-106; Brandão 1985b, p. 77
22 de janeiro de 1685	Construção do órgão novo	Convento de Santo Elói, Porto	620\$000	ADP. 4.º <i>Cartório Notarial do Porto</i> , fls. 176v-177; Brandão 1985b, pp. 77-79
9 de setembro de 1694	Concerto e intervenção do órgão grande	Igreja de Santa Cruz, Coimbra	600\$000	AUC. III-1ºD10-2-31_fl_67v-68; Miranda e Guimarães 2008, p. 16; Brandão 1985b, pp. 79-80
26 de janeiro de 1699	Concerto do órgão	Igreja de Santa Marinha, Vila Nova de Gaia	150\$000	ADP. <i>Cartório Notarial de Vila Nova de Gaia</i> , fls. 82v-83v; Brandão 1985b, p. 84

Fonte: Elaboração da autora

⁵ Originalmente Michael Hensbergh, o mestre adaptou o nome ao equivalente português. Sobre a lista completa dos nomes encontrados nos contratos conhecidos, consultar Sazontieva 2023b, p. 38.

⁶ Contrato de Miguel Hensberg e Domingos Lopes.

⁷ Sobre o tema, consultar Sazontieva 2023a.

Os locais onde trabalhou, entre os quais a Sé de Braga, o Convento de Santo Elói do Porto e a Igreja de Santa Cruz de Coimbra, bem como as quantias pagas por estes trabalhos comprovam o alto estatuto do organeiro.

Na execução da obra, Miguel Hensberg desempenha o papel de artífice principal, seja na construção da máquina musical seja na definição do aspeto visual da caixa. A tipologia *hamburguesa*, que o mestre usou na construção do instrumento, reflete-se na imagem e na construção da caixa, principalmente na fachada. Apresentamos, de seguida, a descrição da *fachada hamburguesa* que Miguel Hensberg aplicou neste instrumento:

com a torre central redonda saliente, os lados flanqueados por duas robustas torres angulares salientes, e o espaço, compreendido entre a torre redonda e as angulares, preenchido cada qual por dois campos ou janelas planas de forma retangular ou trapezoidal (Ferreira 1991, p. 75).

A fachada do órgão é testemunha, por excelência, do minucioso trabalho do entalhador que seguiu os apontamentos e o risco do mestre organeiro:

todo sera feito na forma que mostra a traça assy nas larguras como nas alturas assy em frisos como em bancos, juntam-se os frisos que mostra e os mais adornos que estão debuxados excepto os pilares assy os de cima como os de baixo que serão entalhados, os quatro pilares de cima pelas partes que se virem com [...] serão as quatro dos cantos com frutos e folhas e a sua talha muito bem embarcado, os rapazes assy os de cima como de baixo serão de volto, os tres simborios dos castelos serão de regualhrado de volta e todos vazados por lhes proprios(?) dos vasos, o castello do meyo quando lhe sejã necessarios dous piramides se lhe farão, as ilhargas entre os dous pilares que ficão uma para igreja outra para o coro serão estes vão(?) vazados de talha assy torno melhor parecer a obra, a grande que se(?) de assentar esta caixa dito orgão e sera de barrotes vão por todo encaixilhados com [...] dobradiças e fechadura serão cuberto de cima de toboado os todos por todos os partes necessarios de que defendera o poo do dito orgão (ADP. 7.º Cartório Notarial do Porto, fls. 245v-246v).

MESTRE ENTALHADOR

Domingos Lopes nasceu na freguesia de São Martinho de Alvendre na Guarda, no ano de 1646, e morreu no Porto em 1716 (Leão 1996, p. 73). Foi registado como morador da Rua da Ponte Nova e da Rua da Porta Nova no Porto (Ferreira-Alves, coord., 2008, pp. 186-187). Aprendeu a sua arte com o mestre escultor e imaginário Roque Nunes, cuja oficina herdou (Leão 1996, pp. 74-75). Durante a sua vida artística, repleta de obras de referência, tomou posse como mestre de obras da Câmara do Porto e capitão da Companhia de Ordenança (Leão 1996, pp. 77-78). Foi um artista

talentoso e empreendedor. Na escritura lavrada no ano de 1684, todos os bens imóveis de Domingos Lopes foram avaliados em oito mil cruzados (Leão 1996, pp. 81-82). Manuel Leão considera que Domingos Lopes possuiu uma oficina espaçosa, na qual era possível realizar trabalhos volumosos com grandes quantidades de material e máquinas sofisticadas e acolher oficiais e aprendizes. Através dos documentos que chegaram até aos nossos dias, é possível contabilizar dezoito oficiais e aprendizes (Leão 1996, p. 84). No ano de 1685, trabalhou na sua oficina João Guedes, entalhador e imaginário, artista que pode ter colaborado com o mestre na execução da caixa do órgão do Convento de Santo Elói⁸.

A Tabela 2 elenca a vasta obra de Domingos Lopes. As múltiplas profissões registadas associadas ao seu nome demonstram um variado leque de atividades por si desempenhadas e a grande mobilidade deste mestre.

Em maio de 1685, o mestre organeiro Miguel Hensberg contratou o mestre Domingos Lopes para executar a caixa do órgão da igreja do Convento dos Loios enquanto imaginário (Fig. 3). Domingos Lopes, na sua função de mestre da oficina, distribuía os trabalhos pelos oficiais e aprendizes. Todavia, consideramos que foi o próprio artista que realizou o trabalho de escultura, de alta qualidade artística, dos dois meninos atlantes, dois anjos trombeteiros, da águia coroada e do serafim que subsistem ainda hoje no instrumento. Sendo imaginário e escultor, a probabilidade de ter sido Lopes o autor destes trabalhos é elevada⁹.

Entre várias obras de carpintaria, Domingos Lopes executou cinco retábulos-mor, nove retábulos, dois forros de igreja, dois forros de coro alto, uma caixa do órgão de tubos, um cadeiral, um sepulcro, uma tribuna, dois púlpitos e duas varandas de claustro.

A lista apresenta locais onde o mestre executou os seus trabalhos para clientes muito importantes e exigentes, tais como a Sé do Porto, o Convento de Corpus Christi de Vila Nova de Gaia, o Convento de São Domingos de Aveiro e o Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde. A qualidade do seu trabalho via-se recompensada pelos elevados pagamentos que recebeu. Nas palavras de Robert C. Smith, Domingos Lopes pertencia aos entalhadores classificados como os mais capazes do seu tempo (Smith 1968, p. 34).

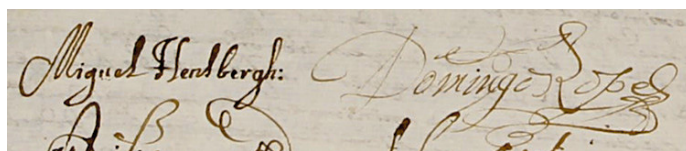
A photograph of a section of a handwritten document in brown ink on aged paper. On the left, the signature 'Miguel Hensberg:' is written in a cursive script. To its right, the signature 'Domingos Lopes' is written in a similar cursive style. Below these, there are some initials and fragments of other text, including 'A. B. C.' and 'P. B. C.', which are partially obscured and less legible.

Fig. 3. Assinaturas do mestre organeiro Miguel Hensberg e mestre imaginário Domingos Lopes. Contrato do dia 22 de maio de 1685

Fonte: ADP. 7.º Cartório Notarial do Porto, fls. 245v-246v. Imagem cedida pelo Arquivo Distrital do Porto

⁸ Em 1704, João Guedes executou a obra dos retábulos colaterais, frontispício e painéis da talha da Igreja de Mindelo, Vila do Conde. Encontra-se na escritura o nome de Domingos Lopes como fiador (Brandão 1985a, pp. 203-208).

⁹ Em agosto do mesmo ano de 1685, na escritura do convento, Domingos Lopes encontra-se descrito como mestre de arquitetura, pois foi também contratado para fazer o retábulo-mor (Brandão 1984, pp. 601-607).

Tabela 2. Lista das obras documentadas de Domingos Lopes

Data	Profissão do artista registada	Morada	Obra de entalhe	Lugar	Preço da obra	Fonte
24 de janeiro de 1668	Escultor	Rua da Ponte Nova	Retábulo da Capela de Jesus ¹⁰	Aveiro	90\$000	Brandão 1984, pp. 366-368
13 de maio de 1669	Ensamblador	Rua da Ponte Nova	Retábulo (painel) da Santa Casa de Misericórdia	Porto	40\$000	Brandão 1984, pp. 378-377
17 de fevereiro de 1672	Ensamblador	Rua da Ponte Nova	Forro da igreja do Convento de Santo Elói	Porto	700\$000	Brandão 1984, pp. 400-402
31 de julho de 1675	Mestre de arquitetura	Rua da Ponte Nova	Obra do coro do Convento de São Domingos	Aveiro	300\$000	Brandão 1984, pp. 423-426
4 de dezembro de 1675	Não indicada	Não indicada	Obra de carpintaria no palácio do Bispo	Porto	Não indicado	Ferreira-Alves 1989, p. 119
22 de outubro de 1676	Mestre de arquitetura e imaginário	Rua da Ponte Nova	Grades e dois púlpitos para a igreja do Convento de São Domingos (em parceria com Bento da Rocha, ensamblador)	Aveiro	110\$000	Brandão 1984, pp. 447-449
3 de fevereiro de 1677	Mestre de arquitetura	Rua da Ponte Nova	Obra na Igreja de Azurara	Vila do Conde	600\$000	Brandão 1984, pp. 449-451
19 de julho de 1677	Mestre de arquitetura	Rua da Ponte Nova	Quatro varandas do claustro do Convento de Santo Elói	Porto	Não indicado	Ferreira-Alves 1989, pp. 119, 391
12 de maio de 1678	Escultor	Rua da Ponte Nova	Obra de sepulcro da Sé	Porto	550\$000	Brandão 1984, pp. 460-466
27 de setembro de 1680	Mestre de carpintaria	Rua da Ponte Nova	Obra do cadeiral do Convento de Corpus Christi (subcontratado pelo mestre carpinteiro Manuel da Rocha)	Vila Nova de Gaia	350\$000	Brandão 1984, pp. 510-513
4 de julho de 1681	Mestre entalhador, imaginário	Rua da Ponte Nova	Retábulo-mor, conserto do sacrário antigo, armário da sacristia e caixa dos frontais na sacristia. Na igreja matriz	Ovar	150\$000	Brandão 1984, pp. 521-524
20 de janeiro de 1682	Mestre de entalhador e ensamblador	Rua da Ponte Nova	Três retábulos da Sé. Trespasse de Domingos Nunes	Porto	200\$000	Brandão 1984, pp. 545-547

(continua na página seguinte)

¹⁰ A obra ficou sem efeito.

Data	Profissão do artista registrada	Morada	Obra de entalhe	Lugar	Preço da obra	Fonte
30 de dezembro de 1682	Mestre entalhador e ensamblador	Porta Nova	Retábulo da Sé	Porto	77\$000	Brandão 1984, pp. 557-561
30 de junho de 1683	Mestre de entalhador	Rua da Ponte Nova	Retábulo-mor da Igreja de São João de Ovil	Baião	65\$000	Brandão 1984, pp. 565-566
5 de fevereiro de 1684	Capitão	Rua da Ponte Nova	Retábulo da Capela de Nossa Senhora do Amparo e uma peanha da igreja do Mosteiro da Serra do Pilar	Vila Nova de Gaia	150\$000	Brandão 1984, pp. 578-580
20 de fevereiro de 1685	Mestre de arquitetura	Rua da Ponte Nova	Forro do coro do Convento de Corpus Christi	Vila Nova de Gaia	Não indicado	Brandão 1984, pp. 592-593
22 de maio de 1685	Imaginário	Rua da Ponte Nova	Caixa do órgão de tubos do Convento de Santo Elói	Porto	65\$000	Ferreira-Alves 1989, p. 121
2 de agosto de 1685	Mestre de arquitetura	Rua da Ponte Nova	Retábulo-mor da igreja do Convento de Santo Elói	Porto	540\$000	Brandão 1984, pp. 601-607
2 de novembro de 1685	Mestre de arquitetura	Rua da Ponte Nova	Obra do forro da igreja do Mosteiro de Jesus	Aveiro	470\$000	Brandão 1984, pp. 613-615
8 de setembro de 1689	Mestre de arquitetura e entalhador	Rua da Ponte Nova	Retábulo-mor da Igreja de São Vítor	Braga	480\$000	Brandão 1984, pp. 689-691
21 de setembro de 1691	Mestre de entalhador	Rua da Ponte Nova	Tribuna e alterações no retábulo-mor da Igreja de São Vítor	Braga	60\$000	Brandão 1984, pp. 720-723
8 de novembro de 1691	Não indicada	Rua da Ponte Nova	Retábulo e outra talha da Capela de São João Baptista da igreja do Mosteiro de Santa Clara	Vila do Conde	250\$000	Brandão 1984, pp. 731-735
9 de fevereiro de 1694	Imaginário	Rua da Ponte Nova	Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Vitória	Porto	500\$000	Brandão 1984, pp. 790-791
15 de março de 1696	Capitão	Rua da Ponte Nova	Obra de armação e forro do coro do Mosteiro de Santa Clara	Vila do Conde	730\$000	Brandão 1984, pp. 820-823

Fonte: Elaboração da autora

MESTRE PINTOR E DOURADOR

Até ao momento, não foram encontrados o(s) nome(s) do(s) pintor(es)-dourador(es) da caixa do instrumento. A documentação do século XVII forneceu-nos dados sobre vários pintores que trabalharam no Porto nesta mesma cronologia. Entre os quais Manuel de Sousa Sampaio, Manuel Barbosa, Manuel Ribeiro, Manuel Ferreira, Manoel Correia, Miguel Correia, Manuel de Sousa Vieira, Pedro Machado, João Baptista, Mateus Nunes de Oliveira e Francisco da Rocha. Os dois últimos mestres apresentados podem, a nosso ver, ter sido responsáveis pela obra de pintura e douramento da caixa do órgão do Convento de Santo Elói. Entre pintores e douradores, cujas funções muitas vezes eram reunidas num único artífice, estes dois mestres destacam-se pelas seguintes características: locais de trabalho, moradas, relações com a clientela e outros artífices e estatuto profissional.

No entanto, mencionamos outros pintores e douradores que trabalharam na cidade e na diocese do Porto na mesma época.

Relativamente ao pintor Manuel Barbosa, não encontramos referências às suas obras. Sabemos que viveu na Rua Chã e na Rua das Aldas e que, no ano 1669, teve um aprendiz de nome André (Ferreira-Alves 1989, pp. 87, 94).

Manuel Ribeiro, pintor e dourador, foi morador na Rua Escura e na Rua de Fora de Porta de Carros e, no ano 1697, foi contratado para o douramento do retábulo-mor do Santuário de Santo Cristo de Bouças, atual Igreja do Bom Jesus de Matosinhos (Brandão 1984, pp. 843-846; Ferreira-Alves 1989, pp. 87, 94, 422, 644-645).

Manuel Ferreira, mestre estofador e pintor, morou na Rua de Santa Ana, no Porto. Ferreira levou a cabo a obra de talha e douramento de dois retábulos para a Sé do Porto, no ano 1682 (Brandão 1984, pp. 557-561). No contrato de 19 de janeiro de 1682, é apresentado como oficial de pintor na obra de seis retábulos para a Sé do Porto: talha, pintura e douramento em parceria com o pintor Manoel Correia, morador «em San Domingos desta cidade do Porto» (Brandão 1984, pp. 539-544).

Miguel Correia, pintor, entre junho de 1683 e maio de 1684, pintou os caixilhos e uns painéis na Ordem Terceira de São Francisco no Porto (Brandão 1984, pp. 563-564).

Manuel de Sousa Vieira foi dourador e pintor, morador no lugar de Alvre na freguesia de Sam Romão de Aguiar de Souza. No dia 27 de dezembro de 1684, assinou o contrato de douramento do sacrário e retábulo e da pintura de alguns quadros da Igreja de Lordelo, em Paredes (Brandão 1984, pp. 588-589).

Pedro Machado, dourador e estofador, morador na Rua de Nossa Senhora da Graça, na cidade de Guimarães, surge registado numa escritura do dia 15 de setembro de 1683, com a Igreja de Meixomil, em Paços de Ferreira. O contrato contemplava a pintura e o douramento de três retábulos e do frontispício, pintura de painéis entre outras obras (Brandão 1984, pp. 566-569).

João Baptista foi um pintor italiano que, em parceria com Mateus de Nunes Oliveira, se obrigou a realizar a pintura do retábulo-mor da igreja da Congregação do Oratório do Porto, no ano de 1681. O artífice «só enjessou a dita tribuna, e retabolo e se despedia, porque principiando a pintura se achou que não sabia fingir pedra» (Brandão 1984, pp. 530-532).

Manuel de Sousa de Sampaio, no ano de 1667, obrigou-se a pintar e dourar o retábulo-mor da igreja do Convento de Santa Clara do Porto (Brandão 1984, pp. 363-366). Na sua oficina foi registado o nome do aprendiz Francisco da Rocha que, a nosso ver, poderá ter sido o pintor e dourador da caixa do órgão dos Loios. A documentação apresenta os seguintes registos de morada de Manuel de Sousa Sampaio: Padrão de Santo Elói; junto ao Mosteiro de Santo Elói; Rua do Padrão de Santo Elói (Ferreira-Alves 1989, p. 498). Francisco da Rocha surge com a designação de aprendiz de pintor na escritura de 23 de junho de 1665, enquanto testemunha (Ferreira-Alves 1989, p. 423), embora a sua morada não esteja indicada. Nos documentos seguintes, quando o seu nome é associado ao ofício de «pintor»¹¹, encontramos diferentes designações para o que parece ser sempre a mesma morada ou nas imediações: Rua do Padrão de Santo Elói; Travessa que vai da Rua da Ferraria para o Convento de Santo Elói; Travessa que vai da Rua de Trás para a Rua da «Lagem»; Travessa de Santo Elói; Travessa que vai da Rua de Ferraria para Santo Elói; Junto ao Mosteiro de Santo Elói; Travessa que vai para a Rua da «Lage»; Travessa que vai da Rua da Ferraria Cima para Santo Elói; Rua da Ferraria de Cima; Travessa que vai da Ferraria de Cima para Santo Elói; Terreiro de Santo Elói; Ferraria de Cima; Viela de Ferraria de Cima e Travessa de Santo Elói¹². Estes registos indicam uma certa correspondência com a morada de Manuel de Sousa de Sampaio. Não sabemos, até ao momento, se o discípulo ficou com a loja do mestre Sampaio ou se abriu a sua própria oficina na vizinhança. O que é claro é que todas as moradas indicam a proximidade da casa do pintor ao Convento do Santo Elói. Este facto levou-nos a considerar a possibilidade de este mestre ter sido o artífice responsável pela pintura e douramento do órgão¹³. Apresentamos a Tabela 3 com os dados das obras de Francisco da Rocha.

Mencionamos alguns factos que podem corroborar a hipótese de este mestre ser o autor da pintura da obra em análise. O Convento de Santa Cruz de Lamego, onde o mestre trabalhou no ano de 1683, pertencia também à Congregação dos Padres Loios. Em agosto de 1685, Domingos Lopes foi contratado para fazer o retábulo-mor do Convento de Santo Elói e, em maio de 1686, Francisco da Rocha assumiu a responsabilidade do douramento e pintura do dito retábulo. Para reforçar os dados que comprovam a existência de relações profissionais entre o mestre entalhador e o mestre pintor, baseamo-nos no facto de Domingos Lopes surgir como fiador de Francisco Rocha na escritura do contrato de douramento e pintura do retábulo-mor da igreja do

¹¹ Na sua vida profissional, conhecemos as seguintes atividades: pintor, pintor a óleo e pintor-estofador (Ferreira-Alves 1989, pp. 423-426, 647-648), pintor e dourador, mestre de pintor, estofador e pintor (Brandão 1984, pp. 413, 569, 580).

¹² Ordem cronológica. A informação foi extraída da obra de Ferreira-Alves 1989, pp. 423-426.

¹³ No ano de 1699, Manuel Rodrigues foi registado como oficial de Francisco da Rocha (Ferreira-Alves 1989, p. 87).

Colégio de Nossa Senhora da Graça dos Órfãos, no Porto. Tendo em conta que os fiadores eram naturalmente escolhidos entre os colegas-mestres artífices de outras oficinas, ligados por laços profissionais, a escolha do fiador comprova a relação próxima entre os dois artífices.

Tabela 3. Lista das obras documentadas de Francisco da Rocha

Data	Profissão do artista registada	Morada	Obra de entalhe	Lugar	Preço da obra	Fontes
23 de março de 1672	Pintor	Porto	Douramento e pintura do retábulo-mor e douramento dos florões da capela-mor da Igreja de Santa Marinha. Trabalho em parceria com Mateus Nunes de Oliveira	Vila Nova de Gaia	170\$000 (para ambos)	Brandão 1984, pp. 402-404; ADP. <i>Cartório Notarial de Vila Nova de Gaia</i> , 1.º Ofício, fls. 119-120v
1673-1676	Pintor e dourador	Não indicada	Douramento e pintura de um retábulo. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Em parceria com o pintor João da Silva	Porto	Pagamentos dispersos	Brandão 1984, pp. 413-415
28 de novembro de 1683	Mestre de pintor	Travessa de Santo Elói	Douramento e pintura do retábulo-mor do Convento de Santa Cruz	Lamego	390\$000	Brandão 1984, pp. 569-572
19 de maio de 1684	Estofador, pintor	Travessa que vai da Rua da Ferraria para Santo Elói	Douramento e pintura do retábulo-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora da Graça dos Órfãos	Porto	600\$000	Brandão 1984, pp. 584- 585
15 de maio de 1686	Pintor	Travessa que vai para a Rua do Lago	Douramento e pintura do retábulo-mor e estofo das imagens do mesmo retábulo, do Convento de Santo Elói	Porto	700\$000	Brandão 1984, pp. 616-619
5 de abril de 1690	Pintor	Travessa que vai da Rua Ferraria de Cima para Santo Elói	Pintura e douramento do retábulo-mor, capela-mor e guarda-pó do púlpito da igreja da vila de Sertã	Sertã	620\$000	Brandão 1984, pp. 700-707
22 de março de 1695	Pintor	Viela da Ferraria de Cima	Douramento dos dois retábulos colaterais da igreja do Convento de Santo Elói	Porto	560\$000	Brandão 1984, pp. 805-807
24 de janeiro de 1698	Pintor	Travessa de Santo Elói	Douramento do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Vitória	Porto	860\$000	Brandão 1984, pp. 865-869

Fonte: Elaboração da autora

Tabela 4. Lista das obras de Mateus Nunes de Oliveira

Data	Profissão do artista registrada	Morada	Obra de entalhe	Lugar	Preço da obra	Fontes
23 de março de 1672	Pintor	Porto	Douramento e pintura do retábulo-mor e douramento dos florões da capela-mor	Igreja de Santa, Vila Nova de Gaia	170\$000	Brandão 1984, pp. 402-404; ADP. <i>Cartório Notarial de Vila Nova de Gaia</i> , 1.º Ofício, fls. 119-120v
15 de agosto de 1680 até fins de 1694	Pintor	Não indicada	Obra de pintura, estofo e douramento	Igreja da Congregação do Oratório, Porto	Pagamentos dispersos	Brandão 1984, pp. 499-507
2 de novembro de 1681 a 5 de janeiro de 1682	Pintor	Rua do Souto	Pintura do retábulo-mor e tribuna, em parceria com João Baptista, pintor italiano	Igreja da Congregação do Oratório, Porto	Pagamentos dispersos	Brandão 1984, pp. 530-536
14 de abril de 1685	Oficial pintor, pintor	Rua do Souto	Douramento, estofo, carnação e pintura dos retábulos ou encostos do cadeiral da capela-mor	Sé Catedral, Porto	260\$000	Brandão 1984, pp. 593-596
6 de setembro de 1685	Pintor	Rua do Souto	Douramento e pintura do retábulo	Capela de Santo António do Penedo, Porto	145\$000	Brandão 1984, pp. 607-611
15 de junho de 1687 a 25 de junho de 1688	Pintor	Não indicada	Obras promovidas pela Irmandade dos Clérigos de Nossa Senhora da Misericórdia do Porto: caixilho e arranjo do nicho de Nossa Senhora, dois anjos, restauro da imagem de Nossa Senhora, douramento e estofo	Misericórdia, Porto	62\$000	Brandão 1984, pp. 645-646
6 de novembro de 1691	Não indicada	Porto	Pintura e douramento do retábulo-mor, tribuna, dois altares colaterais, seis caixilhos, etc, em parceria com João da Silva e Manuel Ferreira	Igreja do Convento de Santa Clara, Vila do Conde	5000 cruzados para todos	Brandão 1984, pp. 729-731

(continua na página seguinte)

Data	Profissão do artista registada	Morada	Obra de entalhe	Lugar	Preço da obra	Fontes
1693	Não indicada	Não indicada	Douramento e pintura das molduras de um quadro e douramento do friso do altar de São João Baptista	Misericórdia, Porto	Não indicado. No recibo de 12 de março de 1693 está apontado o valor de 7\$000	Brandão 1984, pp. 775-776
22 de junho de 1694	Mestre dourador	Rua do Souto	Douramento e pintura do retábulo, teto e arco da Capela de São João Baptista, em parceria com João da Silva	Igreja do Convento de Santa Clara, Vila do Conde	350\$000	Brandão 1984, pp. 793-797
31 de março de 1701	Pintor	Rua do Souto	Pintura e douramento da sacristia, em parceria com Manuel Leão	Sé Catedral, Porto	750\$00 para ambos	Brandão 1985a, pp. 71-77
1 de agosto de 1701	Pintor	Rua do Souto	Douramento e pinturas do retábulo e teto	Capela do Hospital de São Crispim, Porto	130\$000	Brandão 1985a, pp. 84-88
1701(?)	Dourador	Rua do Souto	Douramento do sepulcro	Igreja da vila de Esgueira, Aveiro	Não indicado	Brandão 1985a, pp. 119-121
1 de dezembro de 1703	Pintor	Rua de Banharia (Brandão) Rua do Souto (Ferreira Alves)	Douramento do retábulo-mor e do sacrário	Igreja de Guilhabreu, Vila do Conde	80\$000	Brandão 1985a, pp. 199-202; Ferreira-Alves 1989, p. 629
1707	Não indicada	Não indicada	Pintura e douramento de um retábulo, lado do Evangelho	Igreja de Santa Clara, Coimbra	Não indicado	Brandão 1985a, pp. 306-307

Fonte: Elaboração da autora

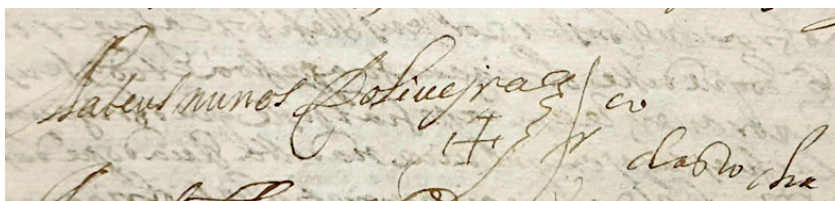


Fig. 4. Assinaturas de Mateus Nunes de Oliveira e Francisco da Rocha

Fonte: ADP. Cartório Notarial de Vila Nova de Gaia, 1.º Ofício, fl. 120v. Imagem cedida pelo Arquivo Distrital do Porto

Mateus Nunes de Oliveira foi outro pintor e dourador que poderá ter sido o autor da pintura e douramento da caixa do instrumento da Igreja dos Loios¹⁴. Foi morador da Rua do Souto, localizada perto do Convento dos Loios e da Rua da Ponte Nova, onde residiu Domingos Lopes.

As obras compiladas na Tabela 4 demonstram que, até à possível data da encomenda da pintura e douramento da caixa do órgão, Mateus Nunes de Oliveira executou várias obras, entre as quais se destacam o douramento, o estofa, a carnação e a pintura dos retábulos e encostos do cadeirão da capela-mor da mesma igreja, com início datado a 14 de abril de 1685. Logo depois, no dia 6 de setembro, o pintor assinou o contrato de douramento e pintura do retábulo da Capela de Santo António de Penedo no Porto e comprometeu-se a realizar a obra até ao mês de dezembro de 1685. Entre esta data e a data da encomenda seguinte, no ano de 1687, o mestre poderá ter realizado a obra de pintura e douramento da caixa.

A lista das obras do pintor Francisco da Rocha apresenta uma pausa entre o trabalho de douramento do retábulo da capela-mor do Colégio dos Órfãos do Porto, terminado em março de 1685, e o trabalho de douramento e pintura no Convento de Santo Elói, de maio de 1686.

A pintura e douramento desta caixa consistiram num trabalho pequeno a ser realizado em parceria. Sabemos que Mateus Nunes de Oliveira e Francisco da Rocha trabalharam em parceria no douramento e pintura do retábulo-mor e no douramento dos florões da capela-mor da Igreja de Santa Marinha de Vila Nova de Gaia, no ano de 1672, o que comprova que se conheciam e trabalhavam juntos (Brandão 1984, pp. 402-404; Fig. 4).

A Tabela 5, cruza as obras do mestre entalhador Domingos Lopes com a dos pintores Francisco da Rocha e Mateus Nunes de Oliveira. Estes dados foram selecionados através dos seguintes critérios: relação com o Convento dos Loios enquanto encomendador da obra; participação na execução da mesma obra; relações socioprofissionais (papel de testemunha ou fiador).

¹⁴ Teve uma oficina onde, nos anos 1694, 1697 e 1698, esteve registado enquanto oficial Francisco da Costa (Ferreira-Alves 1989, p. 87).

Tabela 5. Tabela das obras de Francisco da Rocha, Mateus Nunes de Oliveira e Domingos Lopes. Dados cruzados

Data	Francisco da Rocha	Mateus Nunes de Oliveira	Domingos Lopes
17 de fevereiro de 1672			Obra do forro da igreja do Convento de Santo Elói, Porto (Brandão 1984, pp. 400-402)
23 de março de 1672	Obra coletiva Douramento e pintura do retábulo-mor e douramento dos florões da capela-mor da Igreja de Santa Marinha, Vila Nova de Gaia (ADP. Cartório Notarial de Vila Nova de Gaia, 1.º Ofício, fls. 119-120v; Brandão 1984, pp. 402-404).	Obra coletiva Douramento e pintura do retábulo-mor e douramento dos florões da capela-mor da Igreja de Santa Marinha, Vila Nova de Gaia (ADP. Cartório Notarial de Vila Nova de Gaia, 1.º Ofício, fls. 119-120v; Brandão 1984, pp. 402-404)	
1673-1676	Douramento e pintura do novo retábulo (juntamente com o pintor João da Silva) da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Porto (Ferreira-Alves 1989, p. 252).		
28 de novembro de 1683 (obrigação de concluir em 8 meses)	Douramento e pintura do retábulo-mor do Convento de Santa Cruz de Lamego. Convento de Santo Elói, Porto (Brandão 1984, pp. 569-572)		
19 de julho de 1677			Quatro varandas do claustro do Convento de Santo Elói, Porto (Ferreira-Alves 1989, pp. 119, 391).
19 de maio de 1684 (as obras começaram em agosto e acabaram em março [ou antes] de 1685)	Douramento e pintura do retábulo-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora da Graça dos Órfãos, Porto (Brandão 1984, pp. 584- 585)		Fiador da escritura (Brandão 1984, pp. 584- 585).
20 de fevereiro de 1685		Testemunha (Brandão 1984, pp. 592-593)	Obrigação que fez Manuel da Rocha, mestre carpinteiro, a Domingos Lopes, mestre de arquitetura. Forro do coro do Mosteiro de Corpus Christi, Vila Nova de Gaia (Brandão 1984, pp. 592-593)

(continua na página seguinte)

Data	Francisco da Rocha	Mateus Nunes de Oliveira	Domingos Lopes
15 de maio de 1685			Caixa do órgão do Convento de Santo Elói, Porto (Ferreira-Alves 1989, p. 121)
2 de agosto de 1685			Retábulo-mor da igreja do Convento de Santo Elói, Porto (Ferreira-Alves 1989, p. 121; Brandão 1984, pp. 601-607)
15 de maio de 1686 (acabado até ao tempo das Endoenças de 1687)	Douramento e pintura do retábulo-mor e estofo das imagens do mesmo retábulo, do Convento de Santo Elói, Porto (Brandão 1984, pp. 616-619)		
6 de novembro de 1691		Pintura e douramento do retábulo-mor, tribuna, dois altares colaterais, seis caixilhos, etc., da igreja do Convento de Santa Clara, Vila do Conde (Brandão 1984, pp. 729-731).	
8 de novembro de 1691			Retábulo e outra obra de talha da Capela de São João Baptista do Convento de Santa Clara, Vila do Conde (Brandão 1984, pp. 731-735)
22 de junho de 1694		Douramento e pintura do retábulo, teto e arco da Capela de São João Baptista da igreja do Convento de Santa Clara, Vila do Conde (Brandão 1984, pp. 793-797)	
22 de março de 1695 (4 meses)	Douramento dos dois retábulos colaterais da igreja do Convento de Santo Elói, Porto (Brandão 1984, pp. 805-807)		
9 de fevereiro de 1694			Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, Porto (Brandão 1984, pp. 790-791)
24 de janeiro de 1698	Douramento do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, Porto (Brandão 1984, pp. 865-869).		

Fonte: Elaboração da autora

A tabela comparativa demonstra que ambos os mestres pintores tinham relações profissionais com o mestre entalhador. Domingos Lopes executou o retábulo-mor da igreja do Convento de Santo Elói e Francisco da Rocha dourou e pintou o mesmo. Já depois da construção do órgão de tubos, o mestre entalhador fez a obra do retábulo de talha da Capela de São João Baptista do Convento de Santa Clara de Vila do Conde, tendo Mateus Nunes de Oliveira assinado o contrato de douramento e pintura do retábulo, teto e arco da mesma capela. Mais tarde, Francisco da Rocha dourou e pintou o retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, trabalho executado por Domingos Lopes. No ano de 1684, Domingos Lopes assumiu o papel de fiador na escritura feita por Francisco da Rocha para o douramento e pintura do retábulo-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora da Graça dos Órfãos, no Porto. No ano seguinte (1685), Mateus Nunes de Oliveira surge como testemunha na obrigação que fez Manuel da Rocha, mestre carpinteiro, a Domingos Lopes, mestre de arquitetura, da obra do forro do coro do Mosteiro de Corpus Christi em Vila Nova de Gaia. Destaca-se ainda o facto de Francisco da Rocha ter realizado outras obras para o Convento de Santo Elói. Estes dois pintores eram reconhecidos como talentosos mestres que, no ano da construção do órgão do Convento dos Loios, beneficiavam de um estatuto privilegiado. Esta característica sempre influenciou a escolha da clientela.

CONCLUSÃO

O contrato notarial realizado para a execução de uma obra é uma fonte preciosa para o estudo dos ofícios, pois pode ser estudado enquanto ligação entre o cliente e o artista e também entre o facto passado e o investigador atual. A informação que este fornece permite-nos datar a obra, saber o valor das quantias pagas, as condições de trabalho, as matérias-primas, os gostos da clientela, entre outros dados importantes. O cruzamento destes dados auxilia a reconstrução do quadro histórico do complexo processo que envolve a encomenda e a construção dos órgãos nas cronologias em estudo. A execução da obra implica a participação organizada de mestres de vários ofícios e o estabelecimento de ligações profissionais entre si. O presente estudo evidencia que a autoria do órgão de tubos assenta na interdisciplinaridade: mestre organeiro, mestre entalhador e mestre pintor-dourador. Indicamos a diferente datação da execução da obra por cada um dos artífices. O exercício de atribuição da autoria da obra de pintura e douramento da caixa do órgão do Convento de Santo Elói, que expomos neste artigo, permite-nos demonstrar que através da investigação dos dados sociobiográficos e profissionais é possível chegar à identificação do artista através do reconhecimento do círculo de artífices ao qual pertencia.

FONTES

Arquivo Distrital de Braga

ADB. *Nota do Tabelião Geral*, n.º 420, fls. 105v-106.

Arquivo Distrital do Porto

ADP. 4.º *Cartório Notarial do Porto*, fls. 176v-177. PTADPRT/NOT/CNPRT04/001/4183.

ADP. 7.º *Cartório Notarial do Porto*, fls. 240v-241v, 245v-246v. PT/ADPRT/NOT/CNPRT07/001/0076A.

ADP. *Cartório Notarial de Vila Nova de Gaia*, fls. 82v-83v. PT/ADPRT/NOT/CNVNG03/001/0109.

ADP. *Cartório Notarial de Vila Nova de Gaia*, 1.º Ofício, fls. 119-120v. PT/ADPRT/NOT/CNVNG03/001/0069.

Arquivo Universidade de Coimbra

AUC. III-1ªD-10-2-31_fl_67v-68.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Carlos de, 1972. *Baroque Organ-Cases of Portugal*. Amsterdão: Uitgeverij Frits Knuf.

BASTO, Artur de Magalhães, 1964. *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do séc. XV ao séc. XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Documentos e memórias para a história do Porto, 33.

BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1984. *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação*. Porto: [Oficinas Gráficos Reunidos]. Vol. I: Séculos XV a XVII.

BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1985a. *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação*. Porto: [Oficinas Gráficos Reunidos]. Vol. II: 1700 a 1725.

BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1985b. *Órgãos da Sé do Porto e actividade de organeiros que nesta cidade viveram*. Porto: Coro da Sé Catedral do Porto.

BRESCIA, Marco Aurelio, 2013. *L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal*. Tese de doutoramento, Université Paris IV – Sorbonne, Universidade NOVA de Lisboa.

DODERER, Gerhard, 1996. Caixas de órgãos portugueses setecentistas: exuberante simbiose de beleza e técnica. *Forum*. (19), pp. 101-115.

FERREIRA, Marcello Martiniano, 1991. *Arp Schnitger: dois órgãos congêneres de 1701. Suas destinações atuais e características técnicas*. Tese de doutoramento, Instituto Pontifício de Música Sacra, Niteroi e Roma.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord., 2008. *Dicionário de artistas e artífices do norte de Portugal*. Porto: CEPESE.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2001. *A escola de talha portuense e a sua influência no norte de Portugal*. Lisboa: Inapa.

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. 2 vols. Documentos e memórias para a história do Porto, XLVII.

GAC, Angès le, Paulo OLIVEIRA, e Maria João Dias COSTA, 2015. O grande órgão de Tibães e o seu contexto de produção. *ARTis ON* [Em linha]. (1), 17-41 [consult. 2023-06-22]. Disponível em: https://www.academia.edu/76267101/O_Grande_Órgão_De_Tibães_e_O_Seu_Contexto_De_Produção.

LEÃO, Manuel, 1996. Domingos Lopes. Artista e empresário. *Museu*. IV Série, (5), pp. 73-107.

MIRANDA, Pedro Carlos Lopes de, Pedro GUIMARÃES, 2008. *O grande órgão de tubos. Igreja de Santa Cruz – Coimbra. Restauro, 2004 a 2008*. Coimbra: I.S.C.

- OLIVEIRA, António José de, 2010. O órgão de tubos da Igreja da Misericórdia de Guimarães (1775). Em: Natália Marinho FERREIRA-ALVES, coord. *A encomenda. O artista. A obra. IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro*. Porto: CEPESE, pp. 99-109.
- SANTA MARIA, Francisco de, 1697. *O céu aberto na Terra. Historia das sagradas congregações dos Conegos Seculares de S. Jorge em Alga de Venesa, & de S. João Evangelista em Portugal*. Lisboa: Na officina de Manoel Lopes Ferreyra.
- SAZONTIEVA, Anastasia, 2023a. A escola de mestre organeiro Miguel Hensberg. Inscrições nos tubos de órgãos enquanto meios de atribuição. *De Arte. Revista de história del arte. Universidad de León*. (22), 151-164.
- SAZONTIEVA, Anastasia, 2023b. *A obra do mestre organeiro Miguel Hensberg em finais do século XVII: o estudo de caso do órgão da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SILVA, Célia Ramos Ferreira, 2003. Os órgãos de tubos: uma expressão do barroco. Em: *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*. Porto: FLUP. Departamento de Ciências do Património, pp. 151-156.
- SMITH, Robert C., 1972. *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: escultor beneditino do séc. XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SMITH, Robert C., 1968. *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SMITH, Robert C., 1962. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- VALENÇA, Manuel P., 1990. *A arte organística em Portugal (c. 1326-1750)*. Braga: Editorial Franciscana.

ARMADORES E ARMAÇÃO DE IGREJAS, NA CIDADE DO PORTO, NOS SÉCULOS XIX E XX:

EFEMERIDADE E RETABULÍSTICA

NUNO RESENDE*

Resumo: *A problemática da efemeridade em arte tem contemplado quase apenas o barroco e as suas manifestações públicas. Raramente, na historiografia da arte em Portugal, se aborda a metamorfose dos espaços religiosos que a diversidade de materiais e a complexificação dos rituais litúrgicos vinham permitindo desde finais da Idade Média e foi crescendo ao longo da época moderna. Alguns autores portugueses chamaram a atenção para os armadores e a armação de igrejas até ao século XVIII. Neste trabalho propomos, através de fontes escritas e visuais, nomeadamente a fotografia, observar com atenção o labor, perfil e transformação destes oficiais e da sua atividade, na cidade do Porto, nos séculos XIX e XX.*

Palavras-chave: Armadores de igreja; Armação; Efémero; Retabulística.

Abstract: *The problem of ephemerality in art has almost exclusively focussed on the Baroque and its grandiose celebrations for the elite. The metamorphosis of religious spaces that the diversity of materials and the complexification of liturgical rituals had allowed since the end of the Middle Ages and growing throughout the Modern period has rarely been addressed. Some Portuguese authors have drawn attention to «armadores» (Portuguese name for officials who used to hang textiles and other objects in churches for solemnities) and the ornamentation of churches up until the 18th century. In this work we propose, through written sources and images, particularly photography, to take a closer look at the labour, profile and transformation of these officials and their activity in the city of Porto, Portugal. in the 19th and 20th centuries.*

Keywords: «Armadores»; Church ornamentation; Ephemerality; Altarship.

INTRODUÇÃO

Escassos na historiografia da arte portuguesa, os trabalhos sobre arte efémera centram-se, sobretudo, no tempo barroco e, em particular, nas festas públicas (Tedim 1999; Milheiro 2003; FCG, org., e Pereira, coord., 2000; Ferreira-Alves 2004). Enfatizam as entradas, os festejos régios, as máquinas e as estruturas temporárias criadas para tais acontecimentos.

Recentemente, porém, a investigadora Maria João Pacheco Ferreira, desenvolveu alguns estudos sobre a relação dos têxteis com o património integrado e arquitetónico (Ferreira 2011) e, em particular, sobre as armações e os armadores de igrejas (Ferreira 2017; Ferreira 2018). A principal função dos armadores era a de criar ambientes efémeros, recorrendo a uma variedade de objetos e materiais, nomeadamente tecidos.

* U. Porto/Faculdade de Letras-DCTP/Investigador integrado do CITCEM (UIDB/04059; DOI institucional: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5548-6608>.

Como a autora evidenciou num trabalho sobre armadores de igrejas em Lisboa nos séculos XVII e XVIII, era uma atividade com bastante significado na organização oficial da cidade, embora não se conheça qualquer regimento corporativo para a mesma (Ferreira 2017, p. 117). Tendo em conta as fontes identificadas por Maria João Pacheco Ferreira, a armação de igrejas constituía um trabalho essencialmente masculino, que podia desenvolver-se no seio familiar (à semelhança de outros ofícios mecânicos), em equipa (a expressão é sua), e que envolvia o manuseamento de têxteis e alfaia religiosas para criação de «projetos artísticos» (Ferreira 2017, p. 122).

Segundo a mesma autora, a referência a armadores surge com frequência na dicionarística da época e em documentação municipal, nomeadamente em posturas que regulamentam o comércio dos tecidos. O seu trabalho parece desenvolver-se, sobretudo, em torno do manuseamento e disposição de têxteis com o objetivo de criar cenografias, associadas aos tempos litúrgicos e comemorações religiosas cívicas. Para o período em estudo, Maria João Pacheco Ferreira debateu-se com a dificuldade em distinguir entre a especialização dos armadores que «intervêm em contexto sacro daqueles que atuam em contexto civil» (Ferreira 2017, p. 117).

No *Vocabulario Portuguez*, Rafael Bluteau distingue entre armadores de barcos e armadores de igrejas — aos primeiros, cabia contratar pessoal para os navios; os segundos, a quem o autor chama oficiais, «com volantes almofadas & outros tecidos», ornavam os templos (Bluteau 1712, vol. I, p. 498). Na entrada armação, Bluteau especifica: «tomase genericamente todo o tecido que se arma nas casas, para ornatto delas, v. gr. pannos de armar, cortinados, Reposteyros, &c.» e, mais adiante, acrescenta: «a armação de uma Igreja. Volantes, almofadas, cubertores, tafetazes, passemans, &c, e com que se armão as paredes, o tecto, as janellas, arcos columnas, &c.» (Bluteau 1712, vol. I, p. 498).

Conquanto para o período e geografia que escolhemos estudar, os séculos XIX e XX na cidade do Porto, tenhamos verificado a versatilidade de certos armadores para assumirem funções em ambos os contextos — civil e religioso —, sentimos, a par com Maria João Pacheco Ferreira, uma dificuldade em aclarar sobre eventuais especialidades destes oficiais. Uma nota interessante, porém, a que encontramos nos almanaques publicados para o Rio de Janeiro da década de 1850, relativa a «armadores de anjos de gala para procissões», «armadores — estofadores e tapeceiros» e «armadores de gala e festividades de Igreja» (Laemmert e Laemmert, ed., 1856, p. 663)¹. Esta divisão revela a diversidade de funções que podia ser assegurada pela designação, abrangente, portanto, de armadores.

A palavra «armador» chega ao século XX, pela dicionarística, como forma de designar «aquele que se encarrega de dispor os adornos para festas, esp. em igrejas»

¹ No anúncio do armador Joaquim Ferreira Lopes pode ler-se: «Incumbe-se de armar igrejas, oratorios, salas e coretos; veste anjos, virgens e Cupidos para procissões. Tambem se incumbe de armar igrejas de preto para officios e setimos dias; aluga pannos de cruz para cemiterios, missas, officios, etc., tanto na côrte, como para fóra della [...]» (Laemmert e Laemmert, ed., 1856, p. 663).

(Houaiss e Villar 2003, p. 814) mas, em dicionários mais recentes, como o *Priberam*, embora se indique «o que dispõe armações; estofador», também se aponta a «pessoa ou agência que trabalha com negócios funerários; agente ou agência funerária» (Armador. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* 2008-2024). Esta última definição parece alinhar com o trajeto que estes oficiais foram seguindo, após a transformação dos espaços eclesiais e a crescente secularização ao longo do século XX.

Num artigo pioneiro, datado de 1892, Sousa Viterbo refere-se à importância dos armadores e dos cerieiros integrando-os na categoria de artistas cuja atividade parecia ameaçada no século XIX (Viterbo 1892). Segundo ele, a expulsão dos frades (refere-se ao decreto de 1834) terminara com as grandes solenidades religiosas e,

com ellas as opulentas solemnidades ecclesiasticas. As industrias, que mais directamente medravam á sombra do convento, foram declinando também, e hoje, senão estão totalmente aniquiladas, estão numa irremediável decadencia. Entre essas industrias devemos notar especialmente a dos armadores e cerieiros (Viterbo 1892, p. 275).

O trabalho de Sousa Viterbo chama a atenção para a importância do estudo e salvaguarda desta atividade e foca-se na descrição dos fastos das armações durante o barroco, embora reconheça a continuidade do trabalho no seu tempo o qual, aliás, relaciona com o dos tapeceiros e o dos cerieiros. No seu artigo, Viterbo cita uma memória do século XVII, intitulada *Forasteiro admirado*, da autoria de um carmelita italiano, que traça um elogio ao fasto das armações das igrejas de Lisboa — chegando a comparar aquele trabalho ao da escultura: «Cuidei também serem extravagantes escultores; em cujas mãos os alfinetes parecem buris, pois cõ elles fazem das almofadas, e dos velinhos, quanto de admiravel inventou a escultura» (apud Viterbo 1892, p. 275).

Efetivamente, depois das festividades civis e do crescente aparato destinado às celebrações religiosas, que atingiu o zénite no período barroco, como documentam as fontes escritas e visuais, terá o século XIX, mercê das contingências político-ideológicas, sido de continuidade ou rutura no trabalho de armação de igrejas? E o século XX, o que significou para uma atividade que dependia essencialmente das instituições eclesiásticas, entretanto coartadas nos seus poderes temporal e económico?

Se o estudo do património religioso nos séculos XIX e XX em Portugal não apresenta o alcance dedicado aos séculos anteriores, encontramos-lo, ainda assim, focado na arquitetura, na escultura, na pintura e na continuidade do uso da talha como elemento integrado ou móvel, sobretudo durante o tempo do neoclássico. A arte efémera e todos os aspetos ligados à ornamentação dos espaços eclesiais ficam aquém das reflexões necessárias, adquirindo, inclusive, em tempos mais recentes, uma forma de agressão aos patrimónios móvel, imóvel e integrado. A disposição e exposição de tecidos, vasos com flores e outras plantas, e outras efemeridades, têm sido erradicados dos espaços religiosos, segundo as orientações das mais recentes práticas de conservação patrimonial (Romão e Saldanha 2020, p. 87). Também as mudanças decorrentes do Concílio

Vaticano II determinaram a simplificação do ritual litúrgico, dispensando a utilização de vários tipos de têxteis e outros ornamentos sagrados: «ao promoverem uma autêntica arte sacra, preferiram os Ordinários à mera sumptuosidade uma beleza que seja nobre» (Igreja Católica 1968, p. 715). Como tal, temos hoje uma imagem muito diferente dos interiores das igrejas, outrora marcados pela presença de elementos fixos e permanentes, com uma diversidade polimatérica, cromática e de texturas.

É, pois, importante refletir sobre esta atividade, observar os itinerários individuais e a inter-relação destes armadores de igrejas e respetivos negócios e estabelecimentos que operaram ao longo dos séculos XIX e XX, procurando explicar o seu desaparecimento, puro e simples, ou a sua reconversão e adaptação às mudanças sociais e religiosas do tempo em que laboravam.

OS ARMADORES NO PORTO NO SÉCULO XIX

Armadores do Porto, a igreja toda de crepe, e catafalco, galões de prata franjada, tocheiras de casquinha fornecidas pelas igrejas do concelho.

Camilo Castelo Branco, *Vulções de Lama* (1886)

Os armadores de igrejas parecem ter tido um papel destacado na sociedade portuense do século XIX. Os seus trabalhos eram apreciados enquanto cenografias que se comentavam publicamente ao longo do ano, na sequência de notáveis eventos religiosos e manifestações públicas de cariz civil. Assim o inferimos de algumas descrições em literatura da época.

Uma das lembranças sobre armadores de igrejas do Porto é a que Alberto Pimentel regista no seu livro *O Porto ha trinta annos*. Segundo a sua recordação, publicada em 1893:

a armação das igrejas do Porto, nos funeraes como nas festas, é, por via de regra, sumptuosa. Sempre assim foi. Entrelembro-me das grandiosas exequias que a Mesa da Misericordia mandava celebrar na sua igreja, á rua das Flores, pelos opulentos argentarios que no testamento contemplavam o hospital dos pobres.

Ainda hoje há estampas — e na secretaria do hospital existe uma — que reproduzem pela lithographia o esplendor d'essas decorações fúnebres, em que os armadores principaes do Porto, o Lisboa, o José da Silva e o Patricio, caprichavam (Pimentel 1893, p. 124).

Através de alguns almanaques e anuários comerciais publicados no Porto ao longo da segunda metade do século XIX podemos reconstituir a lista de armadores de igrejas que laboraram na cidade e, possivelmente, fora dela² e que sistematizamos na seguinte tabela:

² Da *Gazeta de Lisboa*, de 1823, transcrevemos a seguinte notícia «Tudo assim succedeo: destinarão por isso o dia 31 d'Agosto para execução de tão plausivel promessa, que foi desempenhada com esmero, esplendor, e pompa devida a

Tabela 1. Lista de armadores de igreja no Porto no século XIX (~1850~1890)

N.º	Nome	Endereço do estabelecimento	1854	1880	1891
1	Agostinho de Oliveira Monteiro	Rua Chã, 15	×		
2	António José Patrício	Rua de Trás, 214	×		×
3	António de Barros Freire	Rua de Santo André, 110		×	×
4	António Ribeiro de Freitas	Rua de Santo António, 161 (1854-1855) Rua da Porta do Sol, 2-3 (1880)	×	×	
5	António dos Santos	Rua de Trás, 169		×	×
6	Delfim da Cruz Lima	Rua de Trás, 179		×	
7	Domingos José Moreira Lisboa	Largo dos Mártires da Pátria, 16	×		
8	Francisco de Oliveira Monteiro	Rua Chã, 8		×	×
9	João Bernardino Pinheiro	Rua de Trás, 202	×		
10	João de Barros Freire	Rua dos Mercadores, 102		×	
11	João Teixeira Marinho	Campo dos Mártires da Pátria, 32		×	×
12	João de Sousa e Silva	Viela do Ferraz, 2		×	
13	Joaquim José Moreira Lisboa	Campo dos Mártires da Pátria, 145		×	
14	Joaquim Pinto de Barros	Rua dos Mártires da Liberdade, 208			×
15	José António da Costa	Rua da Senhora de Agosto, 17	×		
16	José Augusto da Silva	Rua dos Caldeireiros, 233			×
17	José Maria da Silva	Rua dos Mercadores, 59		×	×
18	José Marques da Costa Viseu	Rua dos Mercadores, 169		×	
19	José Ribeiro de Freitas	Avenida de Saraiva de Carvalho, 69			×
20	José da Silva	Rua da Ferraria de Cima, 197 (1854-1855) Rua dos Caldeireiros, 233 (1880)	×	×	
21	Manuel José Coelho de Meireles	Avenida da Boavista, 385			×
22	Manuel José Lourenço Pina	Rua de Santo Ildefonso, 191		×	×
23	Manuel José dos Santos Leite	Praça do Exército Libertador, 68			×
24	Manuel Teixeira Marinho	Rua da Torrinha, 69	×		
25	Manuel Vieira Borges	Mártires da Liberdade, 195 Rua do Almada, 330 (1892)		×	×
26	Pina & Filho	Rua de Santo Ildefonso, 191			×
27	Rita da Conceição Caterna	Campo dos Mártires da Pátria, 131			×
28	Viúva de Delfim da Cruz Lima	Rua de Trás, 179			×
29	Viúva Lisboa	Campo dos Mártires da Pátria, 135			×
30	Viúva [de Teixeira] Marinho & Filhos (armadores da Casa Real, 1880)	Rua da Torrinha, 125		×	×

Fonte: Sousa, ed., 1854; Paiva 1880; Paiva 1891

tão sagrado e augusto ministerio, fazendo ornar a Igreja com riqueza, aceiõ e delicadeza, por armadores vindos do Porto, que executarão sua arte, e com gosto no desempenho, collocando no arco cruzeiro as Reaes Effigies de Suas Magestades, com dous Anjos àlattere, hum com o Real Sceptro, e outro com a Coroa. Fizerão armar o majestoso Altar, em que se collocou, e foi venerada á Virgem Nossa Senhora, que para este fim foi trasladada da sua Capella para a Igreja Matriz de Vouzella: igualmente armárão Coreto para Musica vocal, e instrumental, bem como Tribuna para o Senado, collocando por cima delle as Illeaes Armas de S. Magestade, tudo armado a damascos, veludos e setins de diferentes côres, e guarne-cidos com delicadeza a volantes e galões de ouro e prata» ([S.a.] 1823, p. 1650).

A repetição de apelidos (a negrito, na tabela: Barros Freire, Moreira Lisboa, Oliveira Monteiro e Teixeira Marinho), assim como a permanência do negócio depois da morte do armador principal (os casos das Viúvas de Delfim da Cruz Lima, Moreira Lisboa e Teixeira Marinho) sugerem que o ofício transitava e, provavelmente, era ensinado de geração para geração, ao modo dos ofícios mecânicos. Tal o sugere Maria João Pacheco Ferreira para a Lisboa dos séculos XVII e XVIII. Aliás, entre as centenas de oficiais de «artes liberais e fabris» que o padre Agostinho Rebelo da Costa assinala no Porto, encontravam-se os «armadores de igrejas» (Costa 1788, p. 236), testemunho da importância desta atividade entre o oficialato urbano de Setecentos.

Também a prevalência de estabelecimentos na freguesia da Vitória, nas ruas de Trás, dos Caldeireiros, Ferraria de Cima, Campo dos Mártires da Pátria e Viela do Ferraz parece indicar uma concentração urbana deste ofício. Tal concentração parece ler-se nas entrelinhas do texto de Firmino Pereira quando, em 1914, descreve o bulício no Campo do Olival (atual Praça de Lisboa): «encostados ao botequim do Adães, os galegos, em mangas de camisa, esperavam os fretes dos armadores do bairro, — o José da Silva, o Lisboa, o Delfim» (sublinhado nosso) (Pereira 1914, p. 8).

OS ARMADORES DE IGREJAS NO PORTO NO SÉCULO XX

Utilizando uma fonte semelhante aos almanaques do século XIX, os anuários comerciais e industriais, obtemos a reconstituição da atividade de armadores de igrejas, no Porto, entre as décadas de 1930 e 1970 que parece refletir novos percursos e atividades:

Tabela 2. Lista de armadores de igreja no Porto no século XX (~1930~1970)

N.º	Nome	Endereço do estabelecimento	1938	1943	1962	1974
31	A Funerária de Campanhã – N. Cunha Melenas	Rua de Frei Heitor Pinto, 20			×	
32	A. Carvalho	Rua de Belomonte, 56	×			
33	A. Carvalho, Sucrs.	Rua D. Manuel II, 20-22		×		
34	Agência Popular de Funerais, Ltd.	Rua Fernandes Tomaz, 924	×			
35	Alberto Dias da Silva	Rua de S. Bartolomeu, 8 Rua de Cadouços, 85 (1944)	×	×		
36	Alberto Pereira Casa Alberto Pereira (Alberto Pereira, Filhos) 1944 Alberto Pereira, Filhos 1963	Rua das Oliveiras, 44	×	×	×	
37	Albino M. Alves	Largo do Campo Lindo, 43				×
38	Anselmo António Lages	Rua da Senhora da Luz, 302 Rua Paraíso da Foz, 5 (1974)	×	×	×	×
39	Artur Dança, Suc. Artur Dança, Suc. (Manuel Mendes Castilho)	Rua Justino Teixeira, 111	×	×	×	×

(continua na página seguinte)

N.º	Nome	Endereço do estabelecimento	1938	1943	1962	1974
40	Artur Fontes	Rua da Condominhas, 574				×
41	Carlos Alberto Pinto de Barros	Rua de Santa Catarina, 664	×	×		
42	Carlos Vieira	Praça da República, 142-144			×	×
43	Casa Caterna – Serafim José Xavier Antiga Casa Caterna (1944) Alberto Xavier (1974)	Campo dos Mártires da Pátria, 133	×	×		×
44	Companhia Funerária e Decorativa Portuense	Rua de Santa Catarina, 436 (432- 438) 1944	×	×	×	×
45	Empresa de Funerais e Decorações, Ltd. (antiga Casa Patrício)	Rua dos Caldeireiros, 223	×			
46	Funerária da Boavista José da Costa (1974)	Praça de Mouzinho Albuquerque, 173, 1.º			×	×
47	Funerária do Norte, Ltd. ^a	Rua do Paraíso, 213			×	×
48	Funerária Mutualista	Rua do Paraíso, 217	×	×		
49	Henrique Vieira Borges	Rua Mártires da Liberdade, 270	×	×		
50	J. Cerqueira e Irmão	Rua Coelho Neto, 19	×	×	×	×
51	Jaime Augusto da Silva & C. ^a Sucr.	Rua dos Caldeireiros, 233	×	×	×	×
52	José Joaquim Lourenço	Rua 9 de Julho, 292	×			
53	José Maria Costa e Sá & José Tavares	Rua de Costa Cabral, 249		×		
54	José Maria da Silva, Sucrs.	Largo da Cidade, 32 Rua de Entreparedes, 47 (1963)	×	×	×	×
55	M. P. França, Sucr. (Álvaro Moutinho) 1944	Rua de S. Roque da Lameira, 1247	×	×	×	×
56	Neves, Santos & Moura, Ltd.	Rua de Costa Cabral, 2104				×
57	Olímpio Castilho	Rua do Rosário, 19 e Rua das Condominhas, 789 (1944)	×	×	×	×
58	Perfeito de Oliveira	Rua Senhora da Luz, 185				×
59	Ramos & Barros António Moreira Ramos (1963) Moreira Ramos Ltd. ^a (1974)	Praça do Exército Libertador, 86	×	×	×	×
60	Viúva Marques Pinheiro & Filho, suc. Joaquim Marques Pinheiro Joaquim Martins Marques Pinheiro (sucessor de Viúva Marques Pinheiro & Filho)	Rua do Heroísmo, 201	×	×		

Fonte: Aragão, dir., e Vasco, coord., 1938; Aragão e Vasco, dir., 1943; Póvoas, dir., 1962; Póvoas, dir., 1974

O que na Tabela 2 salta à primeira vista é o número (quarenta) de casas e estabelecimentos acima do valor (trinta) identificado para o século XIX. Notamos, em seguida, o desaparecimento dos apelidos mais comuns entre os armadores de igrejas de

Oitocentos. Dos constantes apelidos registados ao longo da segunda metade do século XIX só o de Caterna permanece na centúria seguinte associado ao Campo dos Mártires da Pátria, onde se encontrava na década de 1890.

Aliás, se fizermos uma comparação entre a localização das casas do século XIX com as do século XX, aferimos de mudanças substanciais: entre o final do século XIX e o primeiro quartel da centúria seguinte verifica-se um corte quase absoluto entre as localizações dos estabelecimentos antigos e novos. Na verdade, o único negócio que documentámos em 1892 e ainda ativo em 1939 (até 1974), para além da já referida Casa Caterna (que, entretanto, passara a Serafim José Xavier) é o de Jaime Augusto da Silva & C.^a Sucr., na Rua dos Caldeireiros, n.º 233.

Também a geografia paroquial das casas de armadores de igreja se altera na mudança de século. Se, na segunda metade de Oitocentos, elas se distribuem maioritariamente pelas freguesias de Vitória (onze) e Sé (sete), já entre 1939 e 1974, os anuários apontam para novas localizações em Cedofeita (onze) e Santo Ildefonso (oito), com o surgimento de negócios em Bonfim, Campanhã, Foz do Douro, Lordelo do Ouro e Paranhos. É possível que esta mudança espelhe a expansão da cidade fora de muralhas, mas uma observação atenta da localização dos novos estabelecimentos revela a sua implantação próxima às igrejas e cemitérios das freguesias periféricas da cidade antiga (Carvalhido, Agramonte e Paranhos).

Não parece ocorrer, assim, — como o sugeriu Sousa Viterbo — o desaparecimento da atividade, mas antes a sua metamorfose. A designação de armador permanece, mas abandonando a função principal de ornamentador de igrejas e derivando na de agente funerário. Há também algumas especializações, relacionadas com o trabalho de estofamento de móveis, por exemplo — satisfazendo um mercado não religioso. Do adorno ou cenografia das igrejas, para o trabalho funerário ou para a decoração de espaços mundanos, a armação adapta-se aos novos tempos de secularização.

O PERFIL DO ARMADOR

Embora encontremos referências a armadores na literatura e na memorialística do Porto do século XIX, como as que deixaram Alberto Pimentel, Camilo Castelo Branco e José Saraiva — que alude ao «grande caudilho regenerador Borges Armador» (Saraiva 1933, pp. 159-160) —, é através de outras fontes, como os testamentos, que sabemos mais sobre estes homens, a sua família e estatuto social.

No Arquivo Histórico Municipal do Porto (AHMP. Testamentos) encontramos os testamentos dos seguintes armadores de igrejas a laborar na cidade do Porto entre os séculos XIX e XX: António dos Santos (testa em 1910), António José Patrício (1893), Delfim da Cruz Lima (1887), Domingos José Moreira Lisboa (1846), Francisco de Oliveira Monteiro (1900), João Baptista do Amaral (1910), Joaquim José Moreira Lisboa (1876), José da Silva (1884), José de Almeida Guedes (1901), José dos Santos Moreira (1891) e Rita da Conceição Caterna (1892).

Infelizmente, apesar de abundantes na referência a bens e legados, os testamentos dizem-nos pouco sobre a origem geográfica e social destes armadores. É necessário cruzar esta fonte com os registos paroquiais, procurando nos assentos de óbitos a sua naturalidade e filiação. Nas disposições testamentais dos onze elencados, apenas encontramos referência à naturalidade de um dos armadores. Trata-se de João Baptista do Amaral, natural de Santo Ildefonso. Todavia, a partir de uma busca nos assentos paroquiais ficámos a saber que, embora a maioria dos armadores com testamento fosse natural do Porto, cinco eram de fora da cidade: José da Silva, de Santa Clara do Torrão; José dos Santos Moreira, de Moreira da Maia; Delfim da Cruz Lima, de Valongo; Domingos José Moreira Lisboa, de Santa Marinha e Rita Caterna, de Vila Nova de Gaia.

Nem todos os testamentos são claros quanto à extensão e valor dos bens dos armadores, mas a disposição de legados, o número de missas por alma e a existência do próprio documento constituem indicadores de um estatuto social elevado dos armadores. Também a referência simultânea à qualidade de proprietário com a de armador, como no caso de António José Patrício (Tabela 1, n.º 2), confirma o estatuto superior ao de outros negociantes (AHMP. Testamentos, A-PUB/5359, fls. 74v-78v). Este era, em 1846, bibliotecário da Academia Politécnica do Porto (*Directorio civil* [...] 1846, p. 65). Foi avô do conhecido político António Patrício e do padre Francisco José Patrício.

Um dos testamentos mais interessantes, pela descrição dos bens e pela referência ao destino dos legados, é o de Francisco de Oliveira Monteiro (Tabela 1, n.º 8) falecido em 1900 que, como vimos, tinha casa na Rua Chã, em finais do século XIX. Solteiro e sem descendentes, Francisco dispôs de vários bens, como a sua coleção de «armas africanas e portuguesas», que deixou ao Barão do Candal e o seu «estabelecimento de armador», que entregou a José de Almeida, morador da Rua de Trás (AHMP. Testamentos, A-PUB/5125, fls. 20-22v).

O piano do armador Joaquim José Moreira Lisboa (Tabela 1, n.º 13) foi deixado à sua filha Isabel Augusta, que o comprara com o «producto das suas economias no trabalho de fazer flôres de seda, e outras prendas lucrativas». Declarava mais que, até às segundas núpcias, tinha «dispendido [...] mais de dois contos de reis em damascos, baetas e outros objectos» da sua «profissão d'armador» (AHMP. Testamentos, A-PUB/5125, A-PUB/5255, fls. 12v-19). Esta referência contribui para completar o perfil do armador como investidor com capital e figura notável entre a elite urbana, que lidava com produtos caros e de aparato. A integração em irmandades e ordens e o sepultamento em jazigos são outros elementos que cimentam este perfil de elite.

José da Silva (Tabela 1, n.º 20), morador à Rua dos Caldeireiros, deixava a terça disponível dos seus bens ao filho, José Augusto, «pelo muito que me tem auxiliado e contribuído para fazer desenvolver o meu estabelecimento d'armador no estado em que se acha» (AHMP. Testamentos, A-PUB/5289, fls. 94v-99). Uma das suas filhas, Emília Augusta da Silva, era casada com o armador António José Patrício da mesma rua. Entre os bens deste armador, contavam-se anéis com brilhantes, um relógio de ouro e propriedades em Gueifães.

O TRABALHO DE ARMAÇÃO



Fig. 1. Recorte de fatura, c. 1883

Fonte: Coleção de Nuno Resende

Uma das dificuldades com que se deparou Maria João Pacheco Ferreira no seu estudo sobre os armadores de Lisboa, foi a da «escassez de fontes visuais que ilustrem o recurso a armações em contexto português» (Ferreira 2017, p. 122). De facto, ao contrário de outros ofícios, não se conhecem (ou são raros, como os publicados em Ferreira-Alves 2004), para o trabalho de armação, desenhos e outras visualidades que ajudem a ilustrar e compreender esta atividade, nomeadamente na relação com as arquiteturas e com o património cultural integrado, como a retabulística.

Pelas fontes escritas depreendemos que o trabalho dos armadores se alicerçava numa relação próxima com os patrimónios edificado e integrado, dependendo deste e das suas características formais — técnicas, materiais, cromáticas, etc. A ornamentação pressupunha um diálogo com as morfologias da retabulística e com as arquiteturas, dispondo elementos móveis tendo em conta as suas condicionantes espaciais, elementos preexistentes, e naturalmente, com a liturgia.

Embora referente a uma casa de Lisboa, o cabeçalho de uma folha de carta mostra-nos a próxima relação entre têxteis e retabulística (Fig. 1). Ao modo de cortinados, têxteis franjados e com borlas pendem dos áticos e dos remates em talha. Porém, a referência nos documentos a andores e outro mobiliário — desde alfaia litúrgicas a objetos de uso comum — indica que o trabalho de armação deveria ser mais complexo do que o da simples ornamentação ou disposição de elementos no espaço e na retabulística e passaria pela construção ou adaptação de arquiteturas efémeras e mobiliário, como andores, essas, féretros e catafalcos (Fig. 4, imagem da direita).

Na escritura de constituição para a sociedade de armadores entre Manuel José dos Santos Leite (Tabela 1, n.º 23) e José dos Santos Maia, refere-se como funções principais da mesma a «armação de vermelho e preto, de Caixão, hábitos, andores e Lustres e todos os mais serviços de armador». Mais à frente, indica-se «que no activo da sociedade não se compreendem dous andores de talha dourada, que existem no estabelecimento social, porque pertencem so a elle outorgante Manoel dos Santos Leite» (ADP. *Notariais*, liv. 630, 8.º cartório, fls. 74v-75). Esta sociedade tinha dois estabelecimentos, um à Praça do Exército Libertador, n.º 70, onde morava José dos Santos Maia e outro no lugar das Carvalhas, em Gueifães, de onde eram os restantes outorgantes.

Embora a pintura, o desenho e a gravura já reproduzissem o interior das igrejas e, em alguns casos, a sua ornamentação temporária, como refere Alberto Pimentel em relação à pagela que viu na Misericórdia do Porto, foi graças à fotografia que, a partir da década de 1840, se difundiu uma imagem mais detalhada do interior dos templos. A profusão de adornos, como os têxteis, os círios e as alfaia litúrgicas, aparece amiúde em fotografias anteriores à década de 1950.

Entre as fotografias de interiores de igrejas, encontram-se algumas que captaram o trabalho de armadores ou que o visaram especificamente. Para o presente trabalho, procuramos na primeira fotografia avulsa (~1840~1920) e na imagem fotográfica da imprensa, reproduções dos interiores de igrejas que mostrassem armações. Ao contrário do que se poderia esperar, estas reproduções são comuns e parecem atestar a importância de tais trabalhos.

Na *Ilustração Catholica*, publicada entre 1914 e 1919, encontramos várias imagens (Fig. 4) de armações em igrejas do norte do país, sobretudo em Braga, onde estava sediado aquele periódico. Interessaram-nos, naturalmente, as do Porto.

Por outro lado, ao longo dos últimos anos, fomos adquirindo para o nosso acervo fotográfico várias provas que mostram o trabalho de armadores. Uma das mais notáveis, é a que regista um trabalho na Igreja de São José das Taipas (Fig. 2). Embora desconhecida a sua autoria, pode inferir-se ser encomenda de um armador portuense que desejava promover o seu trabalho. A imagem apresenta-nos uma complexa disposição de elementos artificiais e naturais num retábulo lateral daquela igreja.

Nesta imagem verificamos que a ornamentação é muito variada e polimatérica, passando pela utilização de têxteis e passamanarias que, ao modo de cortinas, pendem do entablamento, do ático do retábulo e no camarim, até à disposição de lustres no teto da capela, plintos que sustentam candelabros, e tapetes sobre os quais se expõem vasos com flores e plantas. Na banquetta, para além da disposição habitual do crucifixo e das velas que o ladeiam, vários círios e flores em pequenas jarras criam uma verdadeira cenografia vegetal.

Embora a fotografia destaque o retábulo é possível observar que o trabalho de ornamentação se estende lateralmente à porta, à esquerda, e ao púlpito, à direita. Da sanefa colocada acima da porta que dá acesso à sacristia pendem cortinados e, sobre a mesma, palmas ou palmitos de flores (artificiais?). O púlpito apresenta-se



Fig. 2. Altar na Capela das Almas (Porto). Digitalização de positivo fotográfico [s.d.]. APIF-NR [Arquivo Particular de Imagem Fotográfica Nuno Resende]

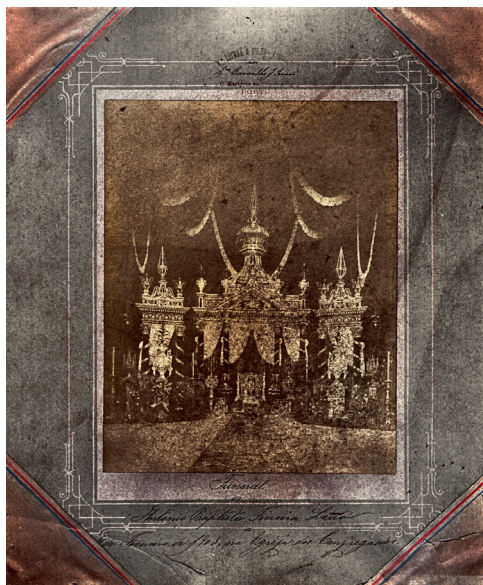


Fig. 3. Armação funerária na Igreja dos Congregados (Porto). Digitalização de positivo fotográfico sobre cartão ([s.d.] [c. 1903]). APIF-NR

revestido exteriormente por tecidos adamascados e o vão que lhe dá acesso com cortinas que pendem das sanefas, assim como o varandim que o sobrepuja. Vasos com palmitos de flor marcam um ritmo que parece imitar o dos pináculos.

De facto, grande parte do trabalho de ornamentação parece apropriar-se da gramática arquitetónica e retabulística, na forma como são dispostos os têxteis, prolongando os efeitos e formas nas/das sanefas de talha e mimetizando elementos como os pináculos e urnas, nos vasos e palmitos distribuídos sequencialmente. Todo o trabalho na Capela de São José das Taipas prima por uma cuidada simetria, na colocação dos elementos e na sua distribuição pelo retábulo.

Outra prova de grandes dimensões, e que talvez servisse de mostruário comercial ou elemento publicitário à casa da Viúva Marinho (Tabela 1, n.º 30), mostra uma complexa estrutura erguida dentro da Igreja dos Congregados (Fig. 3). Em legenda manuscrita indica tratar-se do «Funeral de António Baptista Ferreira Leão, a 9 de Fevereiro de 1903 na igreja dos Congregados». Pelo seu assento de óbito, a 7-2-1903, sabemos ter sido um importante capitalista, morador na Rua da Rainha (ADP. *Paroquiais*, Freguesia de Cedofeita, G/31/1/1-4.2, fl. 24).

Na referida revista *Ilustração Catholica* encontramos sinais do vigor que a atividade de armação de igrejas continuou a demonstrar ao longo do primeiro quartel do século XX. É possível, aliás, que este trabalho com o seu efeito cenográfico produzisse no espírito dos fiéis um sentimento de arrebatamento e sublimidade, mercê da dimensão das armações, da profusão de cores, texturas, materiais dos elementos dispostos — num

trabalho muito semelhante ao de uma cenografia teatral. Assim se compreendem as referências de Alberto Pimentel e de Camilo à fama de tais trabalhos. Se a diversidade de elementos é observável na primeira fotografia (Fig. 2), a policromia dos materiais, infelizmente, só a podemos pressentir através das gradações de cinza que a fotografia a preto e branco permite visualizar. Infelizmente não lográmos identificar, ainda, nenhuma prova fotográfica a cores com trabalhos de armação na cronologia em estudo.

Nos quatro exemplos de imagens fotográficas apresentadas abaixo, o que nas composições sobressaem são os têxteis de grande dimensão, dispostos ao modo de cortinados, em forma de dossel, sobrepondo pilastras, suspensos de entablamentos ou servindo de emolduramento e continuidade das formas da retabulística e das arquiteturas. Também os lustres, luminárias em candelabros e tocheiros apresentam-se em grande número nas armações. Na Figura 4, uma estrutura do tipo catafalco, disposta em três corpos, encontra-se atribuída na legenda da imagem ao armador Alberto Pereira (Tabela 2, n.º 36).

Um elemento que não é referido na documentação e aparece em abundância nas fotografias de armações do Porto é o vegetal. Através das fotografias vemos que vasos de flores e de plantas de várias espécies integram os trabalhos dos armadores. Se é certo que, em documentação, aparecem referências a flores de papel e de seda, terá em algum período havido uma mudança que tenha incorporado a vegetação natural ou ela sempre fez parte das armações?

Em todo o caso, é importante refletir sobre este aspeto, numa cidade em que a floricultura desempenhava, no século XIX, um papel primordial, quer na difusão de plantas de interior quer no desenho dos jardins públicos.

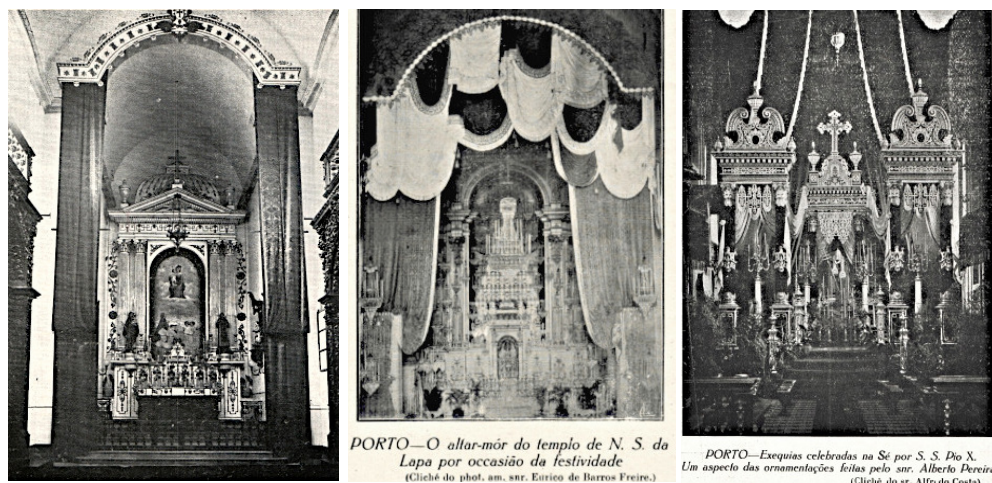


Fig. 4. Composição=. Reproduções de imagens fotográficas na *Ilustração Catholica* ([AA.VV.] 1913-1919). Armações em igrejas do Porto (1914-1916): da esquerda para a direita: Igreja do Colégio dos Órfãos (1914); Igreja da Lapa (1914); Exéquias na Sé do Porto (1916)

Pelas fotografias de trabalhos de armação (Fig. 4) verificamos que a retabulística é um elemento principal no trabalho de armação, se não mesmo, o cenário ou palco para a exposição dos elementos. A disposição dos têxteis: cortinados, passamanarias, cordões, etc., faz-se, em grande parte, a partir dos retábulos e em diálogo com os elementos em talha. Complementa-a e expande-a se pensarmos nas características técnicas e iconográficas da talha, utilizando o relevo, o estofado e a pintura para representação de superfícies têxteis — esta relação encontra-se bem patente nas descrições de armações do período moderno, através das soluções usadas, mas também do próprio vocabulário empregado para as descrever, como salientou Maria João Pacheco Ferreira.

Por outro lado, a talha parece constituir um elemento individual do trabalho dos armadores, estando presente em estruturas temporárias e em móveis associados aos serviços funerários, como as essas. É natural que estas estruturas fossem executadas por carpinteiros e entalhadores, mas, provavelmente, sob a direção dos armadores de igrejas. Tornavam-se, depois de executados, elementos reutilizáveis nas várias festividades ou, sendo de grande dimensão, desmontados e armazenados nos estabelecimentos — dotados certamente de espaço para tal, como notou Maria João Pacheco Ferreira para a Lisboa seis e setecentista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A armação de igrejas constituiu, até ao século XX, uma das principais atividades relacionadas com o mundo festivo e comemorativo, sobretudo religioso. Tratava-se de um complexo trabalho de articulação entre vários ofícios e matérias, no sentido de congregar tecidos, objetos de menor ou maior dimensão e diversos materiais, tais como plan-tas, círios, tapetes e móveis, e mesmo máquinas ou grandes estruturas, numa vasta composição cenográfica.

Este trabalho, que exigiria vasta mão de obra, produzia cenários e estruturas efémeras que estimulavam os sentidos da visão, do olfato e do tato para criar verdadeiros espetáculos de luz, cor e texturas.

A fotografia permite resgatar, ainda que num momento de transformação desta atividade, a representação das armações que hoje apenas podemos reconstituir através destas imagens. No trabalho de armação, a retabulística desempenha, ainda, o papel de suporte, mas também de extensão e complemento às qualidades iconográficas dos tecidos, flores, tapetes e de outros elementos que se expunham em verdadeiros mostruários de objetos. Mas, o trabalho de armador, entrado o século XIX, parece distanciar-se do património integrado e autonomizar-se como criação própria, entre escultura e arquitetura.

A figura do armador de igrejas parece metamorfosear-se perante a cada vez mais reduzida encomenda da Igreja, mercê do seu enfraquecimento social e económico, depois de 1911, quando a nova República Portuguesa definiu a separação com o Estado, tomando para si a administração dos edifícios e o controlo do culto.

Todavia, os armadores voltaram-se para a celebração da morte, investindo nos encargos fúnebres, que incluíam o momento do velório, em alguns casos, verdadeiro teatro funerário que exibia as posses e as qualidades sociais do falecido.

Findo este trabalho de reconhecimento e análise dos armadores e trabalho de armação de igrejas no Porto, nos séculos XIX e XX, importa deixar algumas pistas para investigações futuras, nomeadamente quando à relação destes oficiais com uma plêiade de outros artistas e artífices, tais como entalhadores, cerieiros, fabricantes de flores de papel, ceramistas, produtores de tecidos, entre outros. Importa, aliás, questionar a existência de atividades-satélite em torno da armação de igrejas, nomeadamente casas para venda de artigos para armadores e outros artigos religiosos.

E, finalmente, importará refletir sobre o impacto, direto ou indireto, que o trabalho de armação deixou nas outras artes e cenografias da cidade, desde o desenho, à escultura e à pintura, passando pelo vitrinismo, à decoração de interiores e até, mesmo, possivelmente, à cenografia dos teatros.

FONTES

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Distrital do Porto

ADP. *Notariais*, liv. 630, 8.º cartório, fls. 74v-75.

ADP. *Paroquiais*, Freguesia de Cedofeita, G/31/1/1-4.2, fl. 24.

Arquivo Histórico Municipal do Porto

AHMP. *Testamentos*, A-PUB/5359, fls. 74v-78v.

AHMP. *Testamentos*, A-PUB/5125, fls. 20-22v.

AHMP. *Testamentos*, A-PUB/5125, A-PUB/5255, fls. 12v-19.

AHMP. *Testamentos*, A-PUB/5289, fls. 94v-99.

FONTES PUBLICADAS

[AA.VV.], 1913-1919. *Ilustração Catholica: revista litteraria semanal de informação graphica*. Braga: Antonio José de Carvalho.

ARAGÃO, Manuel Osório de, e João Pimenta de Castro Pereira VASCO, dir., 1943. *Indicador Comercial e Industrial. Ano de 1944*. Porto: Anuários de Portugal Limitada.

ARAGÃO, Manuel Osório de, dir., e João Pimenta de Castro Pereira VASCO, coord., 1938. *Indicador Comercial e Industrial. Ano de 1939*. Porto: Anuários de Portugal Limitada.

Armador. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [Em linha]. 2008-2024 [consult. 2025-04-04]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/armador>.

BLUTEAU, Rafael, 1712. *Vocabulario Portuguez e Latino*. Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu, vol. I.

CASTELO BRANCO, Camilo, 1886. *Vulções de Lama* [Volcoens de Lama]. Porto: Livraria Civilização.

Directorio civil, politico, commercial, historico, e estatistico da cidade do Porto e Villa Nova de Gaya [...]. Porto: Typ. Commercial, 1846.

- LAEMMERT, Henrique, e Eduardo LAEMMERT, ed., 1856. *Almanak administrativo mercantil e industrial da corte e provincia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert.
- PAIVA, A. G. Vieira, 1891. *Almanak do Porto e seu Districto*. Porto: A. G. Vieira de Paiva – editor.
- PAIVA, A. G. Vieira, 1880. *Almanak do Porto e seu Districto para 1881*. Porto: A. G. Vieira de Paiva – editor.
- PEREIRA, Firmino, 1914. *O Porto doutros tempos*. Porto: Livraria Chardron.
- PIMENTEL, Alberto, 1893. *O Porto ha trinta annos*. Porto: Livraria Universal de Magalhães & Moniz, editores.
- PÓVOAS, António Manuel de Sousa, dir., 1962. *Indicador Comercial e Industrial 1963*. Porto: Anuários de Portugal Limitada.
- PÓVOAS, António Manuel de Sousa, dir., 1974. *Indicador Comercial e Industrial 1974-75*. Porto: Anuários de Portugal Limitada.
- [S.a.], 1823, [sem título]. *Gazeta de Lisboa*. 1823-10-28, (255), 1650.
- SARAIVA, José, 1933. *À porta do Lino*. Famalicão: [Tip. Minerva de Gaspar P. de Sousa & irmão].
- SOUSA, J. L., ed., 1854. *Almanak commercial judicial e administrativo do Porto e seu districto*. Porto: Typ. de J. L. de Sousa.

BIBLIOGRAFIA

- COSTA, Agostinho Rebelo da, 1788. *Descrição topografica, e historica da Cidade do Porto*. Porto: na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro.
- FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B., 2004. Formas de arte efémera no duplo consórcio Bragança-Bourbon em 1785. *Ciências e Técnicas do Património: Revista da Faculdade de Letras*. 1.^a Série, III, 95-108.
- FERREIRA, Maria João Pacheco, 2018. A desaparecida Igreja de Nossa Senhora da Divina Providência de Lisboa. Contributos para uma memória visual do seu interior no ano de 1712. *Cadernos do Arquivo Municipal*. Jan.-jun. 2.^a Série, (9), 63-79.
- FERREIRA, Maria João Pacheco, 2017. Das armações e do ofício de armador na cidade de Lisboa nos séculos XVII e XVIII. *Cadernos do Arquivo Municipal*. Jan.-jun. 2.^a Série, (7), 113-136.
- FERREIRA, Maria João Pacheco, 2011. *Os têxteis chineses em Portugal nas opções decorativas sacras de aparato (séculos XVI-XVIII)*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, org., e João Castel-Branco PEREIRA, coord., 2000. *Arte efémera em Portugal*. Lisboa: F.C.G.
- IGREJA CATÓLICA, 1968. *Concílio Ecuménico Vaticano II: Constituições, Decretos, Declarações: sinopse*. Braga: Editorial A. O.
- HOUAISS, António, e Mauro VILLAR, 2003. Armador. Em: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates, tomo III, p. 814.
- MILHEIRO, Maria Manuela de Campos, 2003. *Braga: a cidade e a festa no século XVIII*. Guimarães: Núcleo de Estudos de População e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais.
- ROMÃO, Laura Portugal, e Sandra Costa SALDANHA, 2020. Manual de boas práticas de conservação preventiva de bens culturais da Igreja. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja.
- TEDIM, José Manuel Alves, 1999. *Festa régia no tempo de D. João V*. Tese doutoramento em História da Arte, Universidade Portucalense, Porto.
- VITERBO, Sousa, 1892. *Artes e artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e industrias portuguezas*. Lisboa: Livraria Ferreira.

OS LUGARES SANTOS NOS RETÁBULOS PORTUGUESES: AS CRUZES EM MADEIRA DE OLIVEIRA E MADREPÉROLA DA TERRA SANTA (SÉCS. XVII-XIX)

ANTÓNIO MARQUES RODRIGUES*

Resumo: *A distância entre Portugal e os Lugares Santos era vencida pela omnipresença de várias referências bíblicas no quotidiano dos fiéis. O Comissariado da Terra Santa em Portugal (1621-1833), instituição franciscana intimamente ligada à Custódia da Terra Santa, vocacionada à recolha e envio de esmolas para o sustento da instituição, reforçou esta relação. A generosidade dos benfeitores era retribuída com a oferta de objetos de devoção, produzidos na Terra Santa, em madeira de oliveira e madrepérola. O presente estudo pretende contextualizar e expor esta prática como mecanismo de fomento da piedade, indagando sobre a presença deste tipo de peças nos retábulos portugueses, olhando-os para além — mas não só — da materialidade que apresentam.*

Palavras-chave: *Custódia da Terra Santa; Crucifixo de altar; Redes; Indulgências.*

Abstract: *The distance between Portugal and the Holy Places was bridged by the omnipresence of biblical references in the daily lives of the faithful. The Commissariat of the Holy Land in Portugal (1621-1833), a Franciscan institution closely tied to the Custody of the Holy Land, was dedicated to collecting and sending alms for its support, reinforcing this connection. Benefactors' generosity was rewarded with devotional objects made in the Holy Land, crafted from olive wood and mother-of-pearl. This study aims to contextualize and analyse this practice as a mechanism for fostering piety, examining the presence of such items in Portuguese altarpieces, while considering their significance beyond their materiality.*

Keywords: *Custody of the Holy Land; Altar cross; Networks; Indulgences.*

INTRODUÇÃO

A omnipresença da Terra Santa no Portugal moderno concretizava-se de diversas formas, por meio de rituais de piedade como missas, pregações, representações artísticas, devoções populares e manifestações públicas de fé que traziam os Lugares Santos para o quotidiano das comunidades.

A relação de Portugal com a Terra Santa, apesar de nos remeter para períodos anteriores à nacionalidade, estreita-se em 1621 com a fundação do Comissariado da Terra Santa em Portugal. Esta instituição, umbilicalmente ligada à Custódia da Terra Santa e correlacionada com outras congêneres dispersas pela Europa, tinha em vista prover recursos financeiros para fazer cumprir a missão da Custódia da Terra Santa: rezar nos Lugares Santos, conservá-los e assistir os peregrinos (Piccirillo 1983). Esta necessidade de financiamento fez com que se encontrassem mecanismos para aproximar os fiéis ocidentais dos «Lugares da Redenção», sob estreita colaboração dos agentes de proximidade (comissários e esmoleres), fomentando a oferta de esmolas.

* Professor de História no Ensino Básico. Email: ajmarquesrodrigues@gmail.com. ORCID: orcid.org/0009-0003-3385-2998.

A produção de objetos de devoção para os peregrinos foi progredindo por incentivo dos franciscanos, e alongou-se até aos nossos dias (Simões 2010, p. 84). A utilização de uma linguagem predominantemente franciscana, e iconograficamente distinguível, permite reconhecer a sua disseminação. Estes objetos, sobretudo em madeira de oliveira e madrepérola, destacaram-se pelo seu carácter exótico, despertando o interesse de parte da sociedade moderna. Apesar de várias destas peças se encontrarem hoje musealizadas e desligadas da sua vocação original, este estudo pretende identificar e contextualizar o carácter religioso em que se inseriam primordialmente, colocando em hipótese as suas várias utilizações no culto público e/ou privado, como parte de composições retabulares de igrejas e capelas, indagando sobre a aproximação mística, por meio de relíquias, com a Terra Santa.

O estudo do Mediterrâneo Oriental tem desencadeado o interesse de investigadores de várias áreas, aliciados pelas potencialidades do *Archivio Storico della Custodia di Terra Santa* (Jerusalém) para o estudo das comunidades locais e de relações de vária ordem com o Ocidente (Heyberger 1994; Tramontana 2015). No que respeita à produção de objetos de devoção, destaca-se Michele Piccirillo (2007), historiador franciscano, que se dedicou à redação da história da Custódia da Terra Santa e, consequentemente, à sua divulgação. Recentemente, Émilie Girard e Felicita Tramontana (2018), a última coordenadora do projeto HOLYLAB, e o investigador Jacob Norris (2019) avançam com alguns desenvolvimentos no que respeita às oficinas de produção e aos mecanismos de difusão de objetos de devoção.

A historiografia portuguesa, até ao momento, não se debruçou diretamente sobre a relação de Portugal com a Terra Santa no que respeita ao período moderno, mas tem aberto caminhos através da literatura de viagem (Mendes 2017; Carreira 2003; Cristóvão 1984). Na verdade, o espoletar do interesse em muito se deve à construção do Terra Sancta Museum, primeiro museu de arte cristã em Jerusalém. É de salientar, a colaboração de estudiosos portugueses na identificação e estudo das peças que outrora foram ofertadas por Portugal à Custódia da Terra Santa, por meio do comissariado sediado em Lisboa (Afonso et al. 2023).

Foram realizadas algumas investigações no sentido de aprofundar o percurso das coleções oriundas da Terra Santa como os trabalhos de Sérgio Gorjão (2003), João Simões (2010) e de Georgina Pessoa (2015), traçando o percurso das peças pela análise iconográfica e pela investigação documental. Estes autores foram, direta ou indiretamente, ao encontro da discussão historiográfica e etimológica descrita detalhadamente por Sandra Cruz em torno do termo «indo-português». A discussão prende-se com os critérios utilizados para denominar uma peça como sendo de estilo indo-português, nomeadamente se se deve considerar a sua composição ou a sua origem (Cruz 2016, pp. 20-28). Igual situação se constatou no que concerne aos objetos de devoção oriundos da Terra Santa que, pelas suas parecenças com outros, são erradamente englobados nesta nomenclatura.

A partir da nossa dissertação de mestrado (Rodrigues 2024), em que se abordou a formação, desenvolvimento e funcionamento do Comissariado da Terra Santa em Portugal, identificámos outras vias de investigação e problemáticas que fomentaram/abriram outros caminhos.

A partir do levantamento documental já realizado, foram utilizadas fontes impressas e manuscritas para a elaboração deste estudo. Primeiramente, foram tidos em consideração os relatos da literatura de viagem e de divulgação, nomeadamente as várias referências de Fr. Miguel das Almas (1755). Esta obra é particularmente elucidativa da forma como as contas, cruzes e rosários chegavam a Portugal e dos mecanismos utilizados para a sua correta entrega aos benfeitores da Terra Santa. Segundamente, analisaram-se as várias listas manuscritas com a relação de objetos de devoção adquiridos em Jerusalém do fundo do *Hospício da Terra Santa* do Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT). De forma complementar, salientaram-se as várias circulares episcopais sobre assuntos ligados à atuação do comissariado nas suas dioceses (autorização para a recolha de esmolas e avisos sobre a circulação de objetos de devoção falsificados).

A seleção de quatro cruzes de altar para analisar neste artigo advém de uma pesquisa que tem sido realizada nas bases de dados disponíveis (RAIZ), mas também do contacto direto com as instituições (museus, fundações, irmandades, confrarias, paróquias e particulares), interrogando sobre a existência desta tipologia de peças nas suas coleções¹. A seleção das cruzes de altar em análise, oriundas do Museu de São Roque/Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, do Museu Nacional Alberto Sampaio (Guimarães), do Museu da Fundação do Oriente (Lisboa) e da paróquia de São João Batista (Bragança), prende-se com a variedade de representação e a sua dispersão geográfica.

Desta forma, o presente texto pretende responder a quatro questões concretas: Como chegavam estes objetos de devoção a Portugal? Quais as características distintivas destes objetos? Que testemunhos materiais temos da sua passagem? Para onde se destinavam?

Primeiramente, detemo-nos na fundação e organização da Custódia da Terra Santa, assim como no desenvolvimento da «produção» de objetos de devoção para, num segundo momento, se explorarem os mecanismos de difusão destes objetos a partir das redes europeias de comissariados. Por fim, a partir de uma seleção ilustrativa de quatro cruzes de altar provenientes da Terra Santa, é efetuada uma análise exemplificativa dos traços gerais deste género de objeto de devoção. Tendo em conta que estas peças poderiam ter várias funções e inserir-se em diversos contextos, integrando retábulos (banqueta) ou sendo transportadas em atos públicos para veneração dos fiéis (procissões), o seu carácter espiritual e simbólico será igualmente dissecado.

¹ Uma palavra de agradecimento a todas as instituições (públicas e privadas) que, prontamente, se disponibilizaram a fim de levar avante esta pesquisa.

1. A CUSTÓDIA DA TERRA SANTA E A «PRODUÇÃO» DE OBJETOS DE DEVOÇÃO

O fracasso das Cruzadas (séculos X a XIII) e o despertar de outras prioridades bélicas na Europa levaram à procura de alternativas para que se mantivesse a presença católica junto dos Lugares Santos (Heyberger 2021, p. 310; Poumarède 2008, p. 41).

A denominação de «Terra Santa» à região da Palestina, parte da Síria Meridional e do norte do Egipto deve-se ao facto desta ter acolhido a «presença do Redemptor do mundo [Jesus Cristo], que nela nasceo, viveo & morreo, ilustrando-a com a sua doutrina & milagres, & com o mistério da nossa Redempção» (Bluteau 1728, vol. VIII, p. 112). Assim, o conjunto dos pontos em que se deram as passagens bíblicas são considerados como «Lugares Santos» pela carga espiritual e histórica que lhes está associada.

A Ordem dos Frades Menores, em 1217, fundou a Província do Oriente e, nos anos seguintes (1219-1220), Francisco de Assis, com a devida autorização do Sultão Memeluco do Egito, peregrinou aos Lugares Santos (Piccirillo 1983, pp. 16-17). Entre avanços e recuos, em 1333, sob o patrocínio do rei Roberto de Nápoles e a rainha Sancha da Sicília, foi conseguida autorização para que um grupo de 12 frades residisse em Jerusalém a fim de venerarem os Lugares da Redenção. Desta forma, lançaram-se as bases para a fundação da Custódia da Terra Santa, que em 1342 foi reconhecida canonicamente como presença católica nesta região (Piccirillo 1983, p. 310).

A função dos franciscanos assenta — uma vez que a instituição se mantém até à atualidade — em três pilares: rezar nos Lugares Santos, prover a sua manutenção e cuidar dos peregrinos. A partir do século XVI foi acumulada a missão de assistir espiritualmente as comunidades católicas locais (Heyberger 2021, p. 322).

A Ordem teve dificuldades na sua sustentação, uma vez que a reduzida presença católica na região impossibilitava a subsistência de uma comunidade religiosa com as esmolas locais. A colaboração dos territórios europeus do ponto de vista financeiro e diplomático foi essencial. Se, por um lado, foram enviados procuradores para junto das cortes para sensibilizar os soberanos para os assuntos da Terra Santa, apelando à sua generosidade; por outro, era pedida a sua intercessão em alguns casos de conflito com as outras confissões cristãs, principalmente, os gregos ortodoxos, e com as autoridades locais, primeiramente mamelucas e, posteriormente, otomanas sediadas em Constantinopla (Heyberger 2021, pp. 318-319; Tramontana 2019, pp. 135-137).

O gradual comprometimento de Espanha fez com que se assumisse como legítima sucessora dos monarcas fundadores (Roberto de Nápoles e Sancha da Sicília), apesar de outros territórios também se terem associado (França, Portugal, Império e cidades italianas) com a fundação de comissariados e a consequente formação de uma rede de recolha e envio de esmolas para Jerusalém. De modo a assegurar a chegada e entrega das esmolas à Custódia, foram sendo fundados hospícios nas cidades portuárias (Marselha, Livorno, Messina e Malta) que recebiam os frades condutores de diversas proveniências e agilizavam contratos com outros navios mercantes a fim de dar continuidade à sua viagem (Tramontana 2023, p. 405).



Fig. 1. Caixa-relicário (Lipsanoteca), século XVII/XVIII. N.º de inventário TMSB0111MOB
Fonte: ©Tesouro-Museu da Sé de Braga

É sabido que os peregrinos, desde tempos imemoriais, recolhiam pedras, ramos e folhas e levavam-nos consigo como recordação da sua peregrinação, considerando-os como um amuleto, com propriedades taumatúrgas ou de proteção, guardando-os devotamente (Almas 1755, pp. 189-190). Esta prática compreende-se à luz daquilo que, no século XV, destacou Fr. Francesco Soriano, revelando a manutenção e refinamento destas práticas:

Se a Santa Cruz, que apenas segurou o redentor por seis horas, cura tantos enfermos, expulsa demónios, e ressuscita mortos; se o Santo Sepulcro no qual só esteve trinta e seis horas o corpo sem alma, concede tanta virtude por todo o mundo, que havemos de dizer desta terra na qual passou o Senhor trinta e três anos? Não somente a terra, mas todas as coisas que ela contém [...] são santíssimas. Um só santo fruto, uma santa árvore, um santo ramo, um santo legume, uma santa erva, um santo pão, uma santa pedra, todas as santas coisas estão cheias de virtude (cit. Piccirillo 2007, pp. 29-30)

As primeiras referências à produção de objetos de devoção (contas, terços, pequenas cruzes, etc.) nesta geografia datam do século IV e, lentamente, apesar de continuarem a circular individualmente, os fragmentos dos Lugares Santos começaram a ser introduzidos em cruzes, rosários, maquetas ou em pequenas caixas-relicário (Fig. 1). Na verdade, este tipo de ocupação veio prover um trabalho condigno aos cristãos locais e satisfazer o desejo dos peregrinos de levarem consigo uma lembrança da sua peregrinação (Girard e Tramontana 2018).

A produção destes objetos era realizada em estreito contacto com os frades franciscanos, de forma que as representações iconográficas fossem ao encontro dos cânones da época (Norris 2019, p. 73). Na mesma medida, no século XVII, houve um investimento dos frades no desenvolvimento e aprimoramento do processo de fabricação (Girard e Tramontana 2018), permitindo a introdução mais cuidada da madreperola. A madreperola, proveniente da concha de molusco bivalve disponível a baixo custo nas praias da Palestina e transversal um pouco por toda a costa asiática, depois de vários tratamentos, adquiria um brilho único, semelhante à prata, com tons rosados (Simões 2010, p. 77).

As peças (cruzes, contas, rosários, etc.) uma vez adquiridas pela Custódia eram «benzidas em cima do Santo Sepulchro por um sacerdote, depois de sobre ellas dizer missa, [...] tocadas na pedra onde foi ungido o Senhor, e depois metidas no buraco onde meteram a cruz de Christo» adquiriam o carácter de «reliquia de contacto», cumuladas de indulgências, equiparadas àquelas que eram concedidas aos peregrinos. Por este motivo, os objetos tornavam-se ainda mais atrativos aos fiéis pelos benefícios espirituais a eles associados (Almas 1755, pp. 198-200).

A identificação da proveniência das peças nem sempre é clara, tendo em conta que a utilização da madreperola em peças decorativas é comum a toda a costa asiática e, talvez também por isso, este material foi introduzido em objetos de devoção (Simões 2010, p. 77). Não obstante, existem alguns elementos que permitem distinguir as peças da Terra Santa de outras realizadas com a mesma técnica. Ainda que seja comum a inventariação deste tipo de peças como de estilo indo-português (Simões 2010, p. 77), é possível reconhecer a proveniência dos objetos produzidos nas oficinas de Belém, Ain Karem e de Jerusalém pela sua gramática representativa (Piccirillo 2007, p. 39).

A presença de dois elementos permite uma identificação imediata da proveniência: a cruz potenteia e as armas franciscanas. A cruz potenteia, uma cruz rodeada de quatro cruzes mais pequenas que nos remetem para as cinco chagas de Cristo, e as armas franciscanas, símbolo da Ordem que consiste na sobreposição de dois braços cruzados estigmatizados sob uma cruz, simbolizando a união de São Francisco à Paixão de Cristo, são elementos indeléveis da Custódia nas peças (Piccirillo 2007, p. 39).

A figura de Jesus Cristo apresenta-se como a figura central, seguindo-se a Virgem Maria, representados sob diversas formas e ilustrando diversas passagens bíblicas (Anunciação, Visitação, Ressurreição, etc.). Na mesma medida, a presença do monograma cristológico — IHS — e mariano — M — e de elementos ligados aos trabalhos da Paixão — *Arma Christi* — como pregos, chicotes e canas.

Por vezes, podem ser acrescentados outros elementos ou figuras, como por exemplo, nos braços da cruz, os evangelistas (Fig. 2). Em alguns casos, verifica-se também a representação de santos, primando pela representação dos primeiros mártires e/ou de personagens relacionadas com a Ordem franciscana. A presença de uma linguagem naturalista, assente em folhas e flores que pontilham, emolduram e preenchem os espaços vazios, numa clara reverberação da cultura europeia (Piccirillo 2007, p. 39).



Fig. 2. Crucifixo de altar. N.º de inventário ColSB#27926.
78,5 x 32,4 x 9,6 cm

Fonte: ©Fundação Oriente, Lisboa

2. MECANISMOS DE INCREMENTO DE PIEDADE: A DIFUSÃO DE OBJETOS DE DEVOÇÃO

A peregrina Egéria, natural da Península Ibérica, no século IV, foi a primeira a redigir sobre a sua peregrinação à Terra Santa. Como Egéria, muitos outros a antecederam e sucederam, tal como nos comprovam as inúmeras obras de literatura de viagem (Cristóvão 1984). A constatação das diversas dificuldades é transversal a todos os relatos, uma vez que, para além da distância, outros fatores como piratas, epidemias e tempestades dificultavam o sucesso da peregrinação e tinham um efeito dissuasor nos fiéis (Mendes 2017, pp. 174-175).

A Custódia da Terra Santa, inserida num território hostil, encontrou na formação dos comissariados, nos vários territórios europeus, uma forma de subsistir

financeiramente. A formação de uma rede de comissariados dedicados à recolha e seguro envio de esmolos para a sustentação desta Obra Seráfica na Palestina (Garcia Barriuso 1992, vol. I, p. 191) potenciou a construção de uma rede de circulação exclusiva da Custódia, ligando os vários comissariados entre si e os mesmos a Jerusalém (Tramontana 2023, pp. 405-412).

O Comissariado da Terra Santa em Portugal foi fundado em 1621 no Capítulo Franciscano em Segóvia, ligado aos restantes e diretamente subordinado à congénere castelhana sediada em Madrid (Garcia Barriuso 1992, vol. I, p. 330). Com a «Restauração» da independência (1640) e as consequentes «guerras da Restauração» (1640-1668) também o comissariado repensou a sua ligação a Castela e começou a enviar as suas esmolos por meio do comissariado em Roma (1664-1668). Muitos afirmavam que as esmolos não eram corretamente entregues, uma vez que eram somadas às dos territórios que as entregavam, colocando em causa a credibilidade da instituição junto dos benfeitores. Assim, em 1691, com autorização do provincial franciscano e da Propaganda Fide, o comissariado português, pelos seus próprios meios, iniciou um conjunto de viagens entre Lisboa e Jerusalém para entregar as esmolos recolhidas em Portugal e nas conquistas (Santo António 1734, vol. I, pp. 422-431), que se prolongaram até 1833.

O envio frequente de esmolos (em média 40 000 cruzados e de outros bens para a liturgia, para a botica e para o quotidiano) apenas era possível pelo desenvolvimento, no início do século XVIII, de uma rede de recolha de esmolos em Portugal e nas conquistas, centralizada no Hospício da Terra Santa no Convento de São Francisco da cidade de Lisboa (ASCTS. *Libro de condotte* n.º 8, fls. 2r-60r) (Fig. 3)².

A viagem de Fr. António do Sacramento, como condutor das esmolos em 1739 (Apêndice I), é ilustrativa da relação existente entre os vários comissariados e do papel dos mesmos como pontos de abastecimento e de orientação. Uma vez aportados, eram recebidos por um frade da Terra Santa que lhes fornecia abrigo e alimentação até que, por seu intermédio, se articulasse um novo navio «conhecido e temente a Deus» que pudesse continuar a missão (Sacramento 1748, pp. 56-58). Chegados à Terra Santa, os condutores entregavam as esmolos e peregrinavam pelos vários santuários. No fim, adquiriam objetos de devoção à Custódia que eram produzidos na Terra Santa e exportados para Ocidente (Norris 2019, p. 71). As várias listas que se recolheram no ANTT dão-nos conta das centenas de peças que eram adquiridas (contas, rosários, cruzes, lapinhas, etc.), bem como maquetes dos Lugares Santos e cruzes de maior dimensão para altares de igrejas e/ou capelas particulares.

² Agradecimento ao Dr. Bernardo Souza produtor dos mapas em exposição.

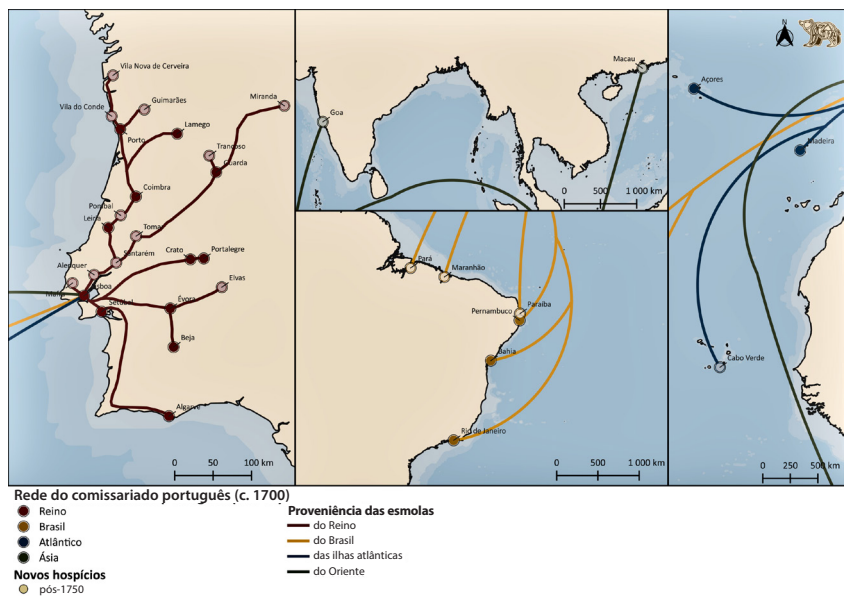


Fig. 3. Rede de recolha de esmolas do Comissariado da Terra Santa em Portugal (século XVIII). PT-TT-HTS-L014 (1700-1710), fls. 70-79; PT-TT-HTS-L001 (1742-1769), fls. 54v-75; PT-TT-HTS-L008 (1788-1793), fls. 1-37v; Matos 1980
Fonte: ©Bernardo Souza – QGIS, 3.28 'FIRENZE'

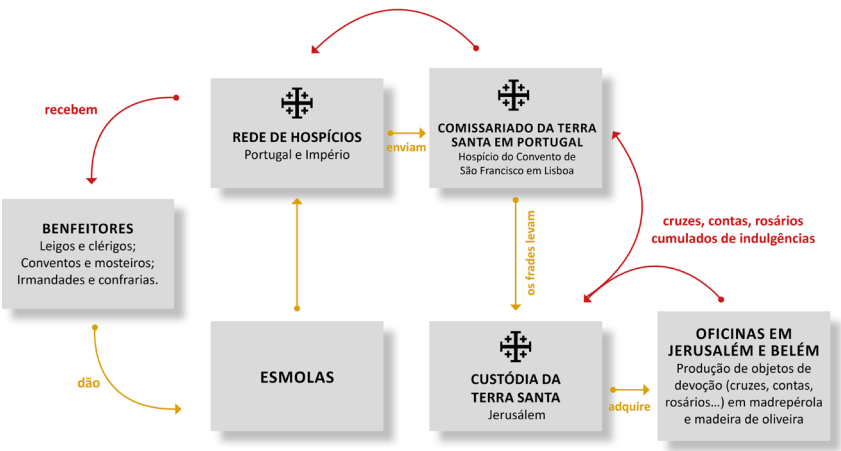


Fig. 4. Circulação de objetos de devoção

Em Portugal, a entrega dos objetos de devoção seguia o caminho contrário das esmolas, ou seja, da mesma forma que as esmolas eram recolhidas em Portugal e nas conquistas por meio de esmoleres e, posteriormente, centralizadas em Lisboa para serem enviadas para Jerusalém, semelhantemente, o caminho contrário era realizado pelos objetos de devoção. Desta forma, depois de chegados ao hospício de Lisboa, eram difundidos pelos esmoleres para as restantes geografias, chegando, enfim, aos benfeitores.

A necessidade de fomentar a licitude da ação da Custódia, provendo-a de meios humanos e financeiros para se afirmar neste ambiente adverso, fez com que se procurassem estratégias e mecanismos de fomento da piedade e devoção dos fiéis ocidentais. A par da divulgação regular de notícias e de publicações sobre os acontecimentos naquela região, a oferta de objetos de devoção integrava um destes mecanismos com vista ao fomento da piedade e à credibilização da ação da instituição. Por conseguinte, a piedade materializava-se na disponibilização de recursos, sob a forma de esmola, para os Lugares Santos, uma vez que a instituição concedia provas de reta conduta e de fiabilidade, comprovando com os objetos a sua viagem aos Lugares Santos para a entrega das esmolos.

O reconhecimento da colaboração dos benfeitores poderia ser contentamento suficiente por si só, no entanto, devemos notar o carácter exótico destas peças. Além disso, como mencionado, a forte carga espiritual associada às cruzes, contas e rosários, concedendo benefícios espirituais tanto para os próprios como para outros a quem se desejasse aplicar essas indulgências, também era um fator de grande interesse (Golsenne 2010). De igual modo, deve ser destacado o cuidado em produzir documentos que autenticassem estas peças, confirmando a sua proveniência e os benefícios espirituais que lhes estavam cumulados, tal como verificámos no caso da cruz-relicário de Lamego analisada por Georgina Pessoa (2015).

A atratividade dos benefícios espirituais começou a ser colocada em causa quando começam a circular em Portugal peças similares em madeira e madrepérola, desenvolvendo-se sob a forma de contrabando. Algumas provisões avançam que artesãos nacionais começaram a produzir objetos à maneira de Jerusalém (ANTT. *Hospício da Terra Santa*, mç. 35, doc. 106-107), enquanto outros acusam «os Gregos e scismaticos da Palestina» que, por meio dos malteses (BNP. *Códice* COD.8749, doc. 3), os começaram a introduzir na Europa para enfraquecer a Custódia. Assim, a par do determinado pela Santa Sé, os bispos em Portugal e nas conquistas outorgaram várias provisões e circulares a excomungar os prevaricadores.

Se os esmoleres utilizavam estas peças como gratificação, fomentando a piedade e devoção dos fiéis aos Lugares Santos e a sua consequente implicação financeira, com a introdução de objetos falsificados e a sua generalização, esta prática estaria condenada à banalização, confundindo-se originais com réplicas, frustrando este mecanismo de fomento da piedade.

Assim, é compreensível a constante reafirmação da credibilidade junto dos fiéis, uma vez que a mesma era fundamental para a subsistência dos comissariados e, consequentemente, da Custódia. Afinal, foi sob o argumento do descrédito que, em 1833, D. Pedro IV extinguiu o comissariado em Portugal, visto que «desde muitos annos se sustentava pelo abuso vergonhoso que fazia da credulidade dos povos, extraindo-se-lhe delles importantes sommas sob falsos pretextos, e em ludibrio da verdadeira Religião Catholica Apostolica Romana, que parte hão sido descaminhadas por mãos fraudulentas, parte empregadas para fins ilícitos e até criminosos» (*Collecção de Decretos e Regulamentos* [...] 1836, p. 270).

3. A TANGIBILIDADE DOS LUGARES SANTOS: OS CRUCIFIXOS DE ALTAR

As oficinas da Terra Santa, localizadas sobretudo em Jerusalém e em Belém, especializavam-se na produção de pequenos objetos de devoção (cruzes, contas e rosários); contudo, tanto quanto se verificou, alguns relatórios dão conta da produção de crucifixos de maior dimensão denominados de «cruz de altar» (ANTT. *Hospício da Terra Santa*, mç. 20, doc. 12; *vd.* Apêndice I).

É indiscutível a importância da cruz no culto cristão, sendo esta fundamental para atos religiosos públicos ou particulares. Da mesma forma, a cruz de altar, ladeada dos respetivos castiçais com velas, rematava as banquetas dos altares para a celebração da missa (Igreja Católica 1960, p. 97) que, com a evolução dos tempos e o formar dos gostos, foram sendo formadas de diferentes formas e de diferentes materiais.

Na celebração da missa, o pão e o vinho, pelo milagre da transubstanciação, tornavam-se verdadeiro corpo e sangue de Cristo, repetindo o sacrifício perpetuado outrora no alto do Calvário. Assim, a presença de uma cruz oriunda da mesma região onde, historicamente, fora consumado o sacrifício, que poderia ser carregar de pequenas pedras desse mesmo espaço, permitia que se trouxesse Jerusalém para o centro da vida comunitária dos fiéis. Algo semelhante à formação de vias-sacras no centro das localidades europeias ou no alto dos montes — sacromontes — fomentada pelos franciscanos com vista a trazer a Cidade Santa para o quotidiano, sinais que, *grosso modo*, se perpetuam até aos nossos dias (Piccirillo 2007, p. 31).



Fig. 5. Pormenor do Crucifixo de altar. S/inventário.
121x35 cm

Fonte: ©Paróquia da Sé de Bragança/Teresa Silva



Fig. 6. Base de crucifixo de altar. N.º de inventário AO 0278.
63x26 cm

Fonte: ©Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Museu de São Roque-Paulo Cintra & Laura Castro Caldas, 2010

O levantamento que temos vindo a realizar tem-se revelado frutífero na medida em que se têm identificado objetos provenientes da Terra Santa que, apesar de carecerem de uma correta identificação, se encontram dispersos pelas coleções portuguesas. Na verdade, até ao momento somamos mais de 300 peças, de várias tipologias, em Portugal continental e insular, abrindo espaço a que se encontrem muitas outras nas antigas colónias portuguesas (Brasil³, Cabo verde, Angola, Moçambique, Goa, Macau) que outrora enviavam dinheiro e géneros para os Lugares Santos, tal como notámos nos livros de contas (ANTT. *Hospício da Terra Santa*, liv. 1 (1742-1769); liv. 8 (1788-1793); liv. 14 (1700-1710)).

A produção de objetos de devoção foi muito além das cruzes de altar aqui em análise. Contudo, importa entender onde se inseriam estes objetos e para que fins se destinavam. De forma exemplificativa, tendo em atenção as diferentes tipologias, selecionaram-se quatro crucifixos de altar que, pelas suas características, indubitavelmente, foram produzidos na Terra Santa.

As cruzes de altar, tal como teve oportunidade de aprofundar Georgina Pessoa (2015) para a cruz-relicário de Lamego, certamente, correspondiam a encomendas por parte do Comissariado da Terra Santa em Portugal para o uso no culto público ou privado de ordens religiosas, cabidos, confrarias, irmandades ou particulares. De facto, a documentação que acompanhava a peça comprovava a autenticidade da sua origem e a veracidade da origem das pedras que ela continha, descrevendo detalhadamente a proveniência de cada pedra (Pessoa 2015, pp. 11-16).

Estas peças das coleções do Museu Alberto Sampaio, em Guimarães (Fig. 8), do Museu São Roque/Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (Fig. 10), do Museu do Oriente (Fig. 9) e da paróquia de São João Batista, em Bragança (Fig. 7), constituem-se como quatro exemplos distintos da produção e circulação destas peças em Portugal. A clara identificação da origem das peças prende-se sobretudo com a sua iconografia, pela predominância dos elementos já referidos (cruz potenteia, armas franciscanas, etc.), apesar de, até ao momento, não se terem identificado outros documentos comprovantes da sua origem tal como se verificou em Lamego (Pessoa 2015, pp. 29-39).

As peças, apesar de terem elementos em comum, do ponto de vista iconográfico e da disposição dos elementos, claramente também estiveram sujeitas à evolução do gosto e à passagem do tempo e, por isso, foram alvo, no nosso entender, de acrescentos e/ou adaptações. Tal é plenamente visível no acrescento de um resplendor em estilo indo-português (Fig. 8), que não encaixa corretamente, e de uma figura de Cristo em madeira policromada, algo que, visivelmente, fora acrescentado, uma vez que por detrás tem a representação do mesmo em madrepérola (Fig. 7).

³ Por exemplo, na coleção do Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro) existe uma maquete em madeira de oliveira incrustada com madrepérola da Basílica do Santo Sepulcro (Piccirillo 2007, p. 61).



Fig. 7. Crucifixo de altar. S/inventário. 121x35 cm
Fonte: ©Paróquia da Sé de Bragança/
Teresa Silva



Fig. 8. Crucifixo-relicário. N.º de inventário
MAS ED 1. 50,5x21 cm.
Fonte: ©Museu Alberto Sampaio, Guimarães



Fig. 9. Crucifixo de altar. N.º de
inventário ColSB#27918. 67x29 cm
Fonte: ©Fundação-Museu Oriente, Lisboa/
Manuel Costa Alves

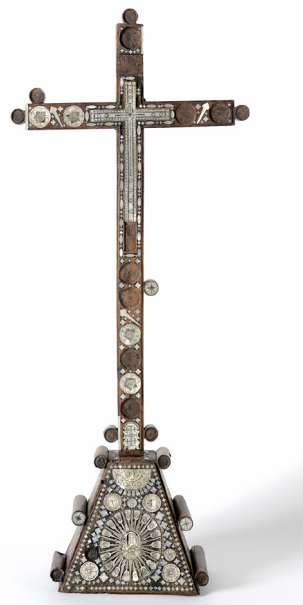


Fig. 10. Crucifixo de altar. N.º de inventário AO 0278.
63x26 cm
Fonte: ©Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Museu de São Roque/
Paulo Cintra & Laura Castro Caldas, 2010

As marcas do tempo são visíveis pela ausência de alguns embutidos, nomeadamente nas Figuras 7 e 10, o que também demonstra a facilidade de deterioração deste tipo de peças ante fatores desfavoráveis à conservação.

A proveniência dos crucifixos de altar em análise — exceto a cruz-relicário do Museu Alberto Sampaio⁴ — encontra-se ainda por identificar. Não obstante, vários poderão ser os percursos tomados por estas peças, entregues em herança dentro de famílias e/ou vendidas/adquiridas em leilão, como no caso da coleção do Museu do Oriente⁵. Da mesma forma, conhecendo de antemão que muitos conventos contribuíam diretamente para a Terra Santa, naturalmente, com a sua extinção e a nacionalização dos seus bens móveis e imóveis, estes objetos encontraram outros rumos.

É natural concluir que estas peças integravam, a par de relíquias de santos, de castiçais e sacras, os retábulos barrocos como peças móveis, suscetíveis às mudanças de sensibilidade e às reformas litúrgicas — Concílio Vaticano II (1962-1965). Por isso, neste momento, poucas peças se encontram ao culto.

A linguagem barroca permanece evidente, embora não exaustiva na forma, mas manifestando-se no conteúdo, com elementos que concheados, corvados e contracurvados, preenchidos por flores e figuras geométricas que rodeiam figuras sagradas (Cristo, a Virgem e os santos) e elementos simbólicos e/ou figurativos como o monograma IHS, um coração ou uma pomba (Fig. 6).

Os crucifixos de altar apresentados, manifestamente, são apenas uma pequena parte daqueles que poderiam ser explorados; contudo, este texto pretende suprir uma necessidade historiográfica, com vista a produzir conhecimento sobre este tipo de objetos, a sua produção e difusão em território português, abrindo novos horizontes de investigação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de objetos de devoção pelas comunidades cristãs da Terra Santa foi ao encontro da satisfação do desejo dos peregrinos de levar lembranças dos Lugares Santos e da sustentação económica das comunidades cristãs locais.

A Custódia da Terra Santa identificou nestes objetos um grande interesse por parte dos ocidentais, quer pelo seu carácter exótico quer pelos seus benefícios espirituais. Assim, socorrendo-se das redes de recolha e de envio de esmolas, fomentava que cada comissariado adquirisse peças e as levasse para regalar os benfeitores. Esta prática, para além de ser um gesto de reconhecimento da importância dos doadores, conferia credibilidade à instituição que, ao trazê-los, comprovava que a viagem para a entrega das esmolas foi executada. Desta forma, a instituição saía fortalecida e legitimada na sua

⁴ O crucifixo de altar (MAS ED 1) integrou a coleção do Museu Alberto Sampaio em 4 de julho de 1933, proveniente da extinta Irmandade do Cordão e Chagas da Igreja de São Francisco.

⁵ A Fundação Oriente adquiriu, em 2007, a totalidade da coleção de peças em madrepérola do mestre Soares Branco (vd. Gorjão, coord., 2003; *Da Terra Santa ao Japão* [s.d.]).

missão, levando a que mais fiéis confiassem no comissariado como seu intermediário entre a sua generosa oferta e Jerusalém. A quebra desta confiança justificaria a extinção desta instituição em 1833.

As indulgências acrescentavam valor aos objetos, uma vez que, em alguns casos, estas eram similares àquelas concedidas aos peregrinos que despendiam meios, tempo e se expunham a perigos (piratas, tempestades, doenças, entre outros), colocando a sua vida em risco, para visitar os Lugares Santos. O desejo por parte dos ocidentais por estes objetos fez com que se encontrassem fontes dúbias de os adquirir (contrafação e contrabando).

Através das listas de objetos de devoção adquiridos e chegados ao Hospício da Terra Santa em Lisboa, foi possível identificar as várias tipologias que chegavam a Portugal (cruzes de altar, cruzes-relicário, maquetes, conchas, rosários e contas, etc.).

As quatro cruzes de altar apresentadas são apenas uma parte daquelas que se identificaram nas coleções nacionais, entre tantas outras que se poderão a vir a reconhecer. A presença de uma gramática própria, assente numa linguagem franciscana, fortemente ligada ao culto de Cristo, da Virgem Maria, dos mártires e dos santos da Ordem, a par das decorações vegetalistas e geométricas, facilitaram esta identificação.

A formação do comissariado português e o desenvolvimento de uma extensa rede de recolha e envio de esmolas, baseada na proximidade, trouxeram os Lugares Santos cada vez mais para o quotidiano dos fiéis. Por esta mesma rede, disseminaram-se objetos de devoção, cumulados de indulgências. As cruzes de altar, centrais no mistério que evocam, integravam composições retabulares, tanto em espaços públicos como privados (como capelas e oratórios particulares), representando algo mais profundo e complexo que a sua materialidade, tornando os Lugares Santos mais tangíveis para os fiéis.

A identificação deste património pretende valorizá-lo como testemunho da relação de Portugal com a Terra Santa. Neste sentido, torna-se fundamental a realização de um levantamento exaustivo em território nacional e, se possível, junto dos territórios pertencentes às antigas colónias portuguesas, desta tipologia de peças, com o objetivo de realizar um estudo aprofundado do percurso das mesmas até aos nossos dias, salientando redes de sociabilidade e clientelares que permitiam a sua chegada, bem como do seu real valor e representação no contexto religioso e social.

FONTES

Arquivo Nacional Torre do Tombo

ANTT. *Hospício da Terra Santa*, liv. 1 (1742-1769); liv. 8 (1788-1793); liv. 14 (1700-1710).

ANTT. *Hospício da Terra Santa*. mc. 35, doc. 106-107, doc. 108-112, doc. 220-223, doc. 189-207.

ANTT. *Hospício da Terra Santa*, mc. 20, doc. 12. [*Memória do que veio de Jerusalém*], 1759.

Archivio Storico della Custodia di Terra Santa

ASCTS. *Libro de condotte* n.º 8, fls. 2r-60r.

Biblioteca Nacional de Portugal

BNP. Códice COD.8749, doc. 3.

FONTES IMPRESSAS

ALMAS, Miguel das, 1755. *Clamores feitos ao ceo, suspiros dados na Terra Santa de Jerusalém: lagrimas, e tormentos, com que na Palestina acabão os filhos do serafico P. S. Francisco que residem naqueles santos lugares [...]*. Lisboa: na officina de Miguel Manescal da Costa.

SANTO ANTÓNIO, João Baptista de, 1734-1749. *Paraíso seráfico, plantado nos santos lugares da redempção [...]*. Lisboa: na Oficina de Domingos Gonçalves. 3 vols.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, André das Neves, et al., 2023. *Tesouro de Reis. Obras-Primas do Terra Sancta Museum*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 978-989-9119-15-4.

BLUTEAU, Rafael, 1728. *Vocabulário português e latino*. Lisboa: na Oficina de António Pedrozo Galram, vol. VIII.

CARREIRA, José Nunes, 2003. A Terra Santa em relatos portugueses de viagem (séc. XVI-XVII). *Cadmo*. (13), 55-78. ISSN 2183-7937.

Collecção de Decretos e Regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino [...] [Em linha]. Lisboa: na Imprensa Nacional, 1836 [consult. 2025-04-26]. Disponível em: <https://net.fd.ulisboa.pt/legis/1833.htm>.

CRISTÓVÃO, Fernando, 1984. *Os itinerários da Terra Santa como literatura de peregrinação e viagem*. Lisboa: FLUL.

CRUZ, Sandra Cristina Loureiro da, 2016. *Conversas de contadores sobre o indo-português: a justificação de uma exposição*. Dissertação de mestrado em Gestão e Estudos da Cultura: Ramo de Património e Projetos Culturais, ISCTE-IUL.

Da Terra Santa ao Japão: Objetos devocionais em madrepérola. *e-cultura. pt* [Em linha] [s.d.] [consult. 2024-09-23]. Disponível em: <https://www.e-cultura.pt/artigo/31907>.

GARCIA BARRIUSO, Patrocinio, 1992-1994. *España en la Historia de Tierra Santa*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. 2 vols.

GIRARD, Émilie, e Felicit TRAMONTANA, 2018. La fabrication des objets de dévotion en Palestine, de l'époque moderne au début du XIXe siècle. *Archives de sciences sociales des religions* [Em linha]. Jul.-set. (183), 247-260 [consult. 2024-09-25]. ISSN 1777-5825. Disponível em: <https://journals.openedition.org/assr/38865>.

GOLSENNE, Thomas, 2010. Parure et culte. Em: Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS e Thomas GOLSENNE, eds. *La performance des images*. Bruxelas: Éditions de l'Université de Bruxelles, pp. 71-84.

GORJÃO, Sérgio, coord., 2003. *A luz do oriente: madrepérolas e objectos orientais de devoção cristã*. Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos.

HEYBERGER, Bernard, 2021. Les frères mineurs de la Terre Sainte entre régime ottoman et Réforme catholique (XVIIe - début XIXe siècle). *Études Franciscaines*. Nova Série, (14), 309-328. ISSN 2540-3818.

HEYBERGER, Bernard, 1994. *Les chrétiens du Proche-Orient au temps de la Réforme catholique (Syrie, Liban, Palestine, XVIIe-XVIIIe siècles)*. Roma: École Française de Rome. ISBN 2-7293-0309-6.

IGREJA CATÓLICA, 1960. *The new rubrics of the Roman Breviary and Missal*. Sydney: Catholic Press Newspaper.

- MATOS, Artur, 1980. *Transportes e Comunicações em Portugal, Açores e Madeira (1750-1850)*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- MENDES, Paula Almeida, 2017. Peregrinações e lugares sagrados à luz de fontes portuguesas (séculos XVI-XVIII). Em: Maria Alexandre LOUSADA, e Vitor AMBRÓSIO, ed. *Literatura, viagens e turismo cultural no Brasil, em França e em Portugal*. Lisboa: CEG-IGOT-Ulisses, pp. 171-185. ISBN 978-972-636-247-0.
- NORRIS, Jacob, 2019. Dragomans, tattooists, artisans: Palestinian Christians and their encounters with Catholic Europe in the seventeenth and eighteenth centuries. *Journal of Global History* [Em linha]. 14(1), 68-86 [consult. 2024-09-25]. ISSN 1740-0236. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-global-history/article/abs/dragomans-tattooists-artisans-palestinian-christians-and-their-encounters-with-catholic-europe-in-the-seventeenth-and-eighteenth-centuries/F036F4828B4E734A378FBFC05552330C?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=copy_link&utm_source=bookmark.
- PESSOA, Georgina, 2015. Cruz Relicário. *INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário*. (1), 10-41. ISSN 2183-4482.
- PICCIRILLO, Michele, 2007. *La Nuova Gerusalemme: artigianato Palestinese al servizio dei Luoghi Santi*. Jerusalém: Edizioni Custodia di Terra Santa. ISBN 9788871353159.
- PICCIRILLO, Michel, 1983. *La Custodia di Terra Santa e l'Europa*. Roma: Il Veltro Editrice. ISBN 88-85015-18-2.
- POUMARÈDE, Géraud, 2008. La France et Jérusalem (XVIe-XIXe siècle). *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*. 41, 39-62. ISSN 0399-1350.
- RODRIGUES, António Marques, 2024. «Esmola do sereníssimo rei e de seus vassalos»: Portugal e a Custódia da Terra Santa (séc. XVII-XVIII). Dissertação de mestrado em História e Património. Construção de Memórias: Estudos Locais e Regionais, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SACRAMENTO, António do, 1748. *Viagem Santa, e peregrinação Devota, que aos Santos Lugares de Jerusalem, em que se obrou a nossa redenção, fez nos annos de mil setecentos e trinta e nove, e quarenta Fr. Antonio do Sacramento [...]*. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa.
- SIMÕES, João Miguel, 2010. Os itinerários da Terra Santa: testemunhos materiais dos percursos entre o Oriente e a Europa nas coleções do Museu de São Roque. Em: Maria Helena OLIVEIRA, coord. *Arte Oriental nas Coleções do Museu de São Roque*. Lisboa: Museu São Roque; Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. pp. 74-89. ISBN 9789728761714.
- TRAMONTANA, Felicita, 2023. Facilitating, controlling and excluding from movement: religious orders, organizational networks and mobility infrastructure in the early modern Mediterranean. *Social History*. 48(4), 397-425.
- TRAMONTANA, Felicita, 2019. Trading in spiritual and earthly goods. Franciscans in semi-rural Palestine. Em: Bernard HEYBERGER, et al., eds. *Catholic Missionaries in Early Modern Asia: Patterns of Localization*. London: Routledge, pp. 126-141.
- TRAMONTANA, Felicita, 2015. *Una terra di intersezioni: storia e istituzioni della Palestina di età moderna*. Roma: Carocci editore. ISBN 9788843074587.

Apêndice 1. Transcrição da relação dos objetos trazidos para Portugal na conduta de 1759

«Memoria do que vay em cada huã das coatro cayxas, da encomenda que se fes na Procuradoria Geral de São Salvador para a Comissão Geral de Lisboa este Anno de 1759 produto das cem moedas que fazem Piastras 1400»

#1	Cruz de Altar de 10 Piastras	10
#2	Cruzes de Altar de 3 Piastras	6
#3	Cruzes de Altar de 2 Piastras	10
#10	Cruzes de Altar de 1 Piastra	20
#20	Cruzes de Peyto de meya piastra	15
#20	Cayxas de Reliquias 4 piastras	5
#20	Medidas do SS.mo Sepulchro 2 piastras	20
#45	Maços de croas grossas de 3 piatras	15
#450	Cruzes de 10 piastras	45
#40	Maços de crias meyas grossas 4 piastra	10
#400	Cruzes 15 e a 20 piastras	26
#60	Maços de Rozários de 5 piastras	12
#600	Cruzes Correspondentes	8
#80	Maços de Crias de 8 piastra	10
#800	Cruzes correspondentes	13
#3	Sepulchros de Christo de 1 piastra	3
#3	Calvarios do mesmo e dito presso	3
#3	Lapinhas de Belem mesmo presso	3

«O mesmo tem cada huma das outras trez caixas. Primeira cayxa -274; Segunda Cayxa - 274; 3ª cayxa - 274; 4ª Cayxa - 274; Soma dos Santuários das 4 cayxas - 1096 Fr. Francisco de Santa Barbara»

Fonte: ANTT. *Hospício da Terra Santa*, mc. 20, doc. 12. [*Memória do que veio de Jerusalém*], 1759

O PAINEL DA CIRCUNCISÃO DO ACERVO DA DIOCESE DO PORTO:

CONSIDERAÇÕES HISTÓRICO-TÉCNICAS

JOÃO LUÍS DE CASTRO MARTINS BORGES*

Resumo: *O painel Circuncisão integra atualmente o acervo patrimonial da diocese do Porto. No entanto, os seus antecedentes são pouco claros, uma vez que não se conhece a sua proveniência nem o seu contexto de entrada na instituição. A intervenção de conservação e restauro a que se encontra sujeito, desenvolvida nas oficinas de conservação e restauro da Universidade Católica do Porto, veio possibilitar uma análise mais detalhada do painel. Neste sentido, o presente artigo procura explorar o tipo de retábulo onde este se encontraria inserido, a singularidade do tema representado, assim como os aspetos técnicos relacionados com a sua construção. Procura-se ainda refletir acerca dos contextos que precedem a sua integração no acervo da diocese do Porto.*

Palavras-chave: Retábulo; Circuncisão; Pintura; Maneirismo.

Abstract: *The Circumcision panel currently forms part of the cultural heritage collection of the Diocese of Porto. However, its background is somewhat unclear, as its provenance and the context of its entry into the institution are not known. The conservation and restoration intervention to which it is subjected, developed at the conservation and restoration workshops of the Catholic University of Porto, has enabled a more detailed analysis of the panel. In this sense, the present article seeks to explore the type of altarpiece in which it would be inserted, the uniqueness of the represented theme, as well as the technical aspects related to its construction. It also aims to reflect on the contexts that precede its integration into the collection of the Diocese of Porto.*

Keywords: Altarpiece; Circumcision; Painting; Mannerism.

1. O PAINEL DA CIRCUNCISÃO NO CONTEXTO RETABULAR

O painel *Circuncisão* (Fig. 1) corresponde a uma pintura sobre madeira de média dimensão, apresentando 121,05 cm de altura, por 104 cm de largura e 11,05 cm de profundidade. Inscreve-se no período maneirista ou protobarroco português, podendo-se apontar a primeira metade do século XVII como período de produção. Também a sua temática serve de delimitação cronológica, uma vez que as representações da Circuncisão de Jesus são pouco frequentes a partir do século XVIII, acabando mesmo por desaparecer da arte ocidental a partir do século XIX (Réau 1996, p. 271).

Apesar de corresponder atualmente a uma peça isolada e desprovida de contexto, o painel *Circuncisão* tem de ser lido enquanto elemento integrante de uma estrutura retabular. De facto, pinturas com estas características enquadravam-se em retábulos de cariz narrativo ou didático, que ostentavam representações iconográficas de vários santos ou ciclos religiosos. Durante a centúria de Seiscentos, os retábulos desta tipologia

* Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade NOVA de Lisboa. Email: joaoluismborges@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6622-2458>.

tendiam já a desaparecer, uma vez que faziam a manutenção de ideários litúrgicos anteriores ao Concílio de Trento (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 64). Do ponto de vista organizacional, possuíam geralmente uma estrutura elaborada e simétrica de geometria plana, normalmente situados à face da parede fundeira do templo. Era frequente a sua estruturação em três tramos e um ou dois corpos, enquadrados por uma gramática decorativa arquitetónica ainda assente nas ordens clássicas. As colunas, tradicionalmente de fuste canelado e terço inferior diferenciado, afirmavam-se como os elementos definidores dos tramos, enquanto o entablamento separava cada um dos corpos e o ático (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 76). É no espaço do intercolúnio dos tramos que surgem as pinturas figurativas, como a presentemente analisada. Dado o tema do painel *Circuncisão*, é natural que este ocupasse um dos tramos laterais do retábulo. Observa-se, na zona inferior do painel, as marcas de uma mísula, entretanto desaparecida, que servia de suporte a uma imagem de vulto. Com efeito, durante o século XVII, a imaginária retabular ganhou importância, convivendo com as pinturas figurativas e com os altos-relevos (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 73). Estas imagens destinavam-se ao culto dos santos, cuja devoção era geralmente remetida para os tramos laterais. O tramo central ficaria então reservado para um nicho ou para uma representação da crucifixão.



Fig. 1. Painel *Circuncisão*

Fonte: Fotografia do autor

2. ENQUADRAMENTO ARTÍSTICO

O painel *Circuncisão* não apresenta autoria ou qualquer tipo de marca que permita identificar um autor ou oficina. Estes trabalhos passam geralmente por produções anónimas, uma vez que não existia, à época, tradição de se assinar as obras. A sua modesta qualidade artística inviabiliza também qualquer tipo de possível atribuição. No entanto, coloca-se a hipótese de se tratar de uma produção portuguesa, realizada por uma oficina regional do norte do país. A mediania de soluções empregadas na pintura, características das produções nacionais do século XVII (Serrão 1991, p. 79), e os materiais utilizados para a sua construção, nomeadamente o recurso a madeira de castanho (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 66), são sugestivos dessa mesma proveniência artística. *Lato sensu*, a pintura portuguesa do século XVII caracteriza-se por um esgotamento tanto técnico, como criativo, limitando-se a transformar o receituário maneirista em fórmulas académicas de fácil repetição (Serrão 1991, p. 79). Vítor Serrão caracteriza mesmo a pintura de Seiscentos como apresentando «composições pouco menos que medíocres» que não são capazes de ultrapassar «uma atávica mediania de soluções» (Serrão 1991, p. 79). Por outro lado, o século XVII corresponde também a um período de confronto com as primeiras soluções protobarrocas, fruto da ideologia contrarreformista, que então despertavam no horizonte pictórico (Serrão 1991, p. 79).

Relativamente à pintura propriamente dita, esta é de modesta realização, quando confrontada com a qualidade dos mestres da centúria que lhe antecede. A cena representada organiza-se em torno de Jesus sendo circuncidado, relegando as restantes figuras aí presentes para as laterais e para o topo da composição. A mesa de cerimónia, ao centro, adquire assim um papel de destaque, acentuado pelo contraste cromático dos panejamentos. Este esquema compositivo foi pensado numa clara articulação com a imagem de vulto que existiria sobre a mísula. Neste sentido, o espaço ocupado pela mesa cerimonial ficaria parcialmente oculto, servindo de enquadramento para a colocação de imaginária. A cena desenrola-se em dois planos frontais, fazendo pouco uso da perspetiva. Das personagens representadas, o sacerdote é a que apresenta um tratamento mais erudito, tanto nas carnações como nas suas vestes. Estas foram representadas através de pinceladas de grande texturização, com o propósito de simular brocados e passamanarias. Os panejamentos das restantes personagens revelam menos qualidade técnica, realizados com pinceladas espessas sem uma transição gradual de contrastes lumínicos. A composição da obra e a construção dos valores de chiaroscuro parecem sugerir uma certa influência tenebrista, afastando-se dos valores maneiristas e incorporando uma estética barroca.

3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

O painel *Circuncisão* representa a cena bíblica da circuncisão de Jesus. Segundo a tradição mosaica, a prática da circuncisão realizava-se nos bebés quatro dias após o seu nascimento. Tanto o pai como a mãe poderiam encarregar-se desta tarefa, sendo mesmo

descrito por São Epifânio que teria sido Virgem Maria a circuncidar Jesus na gruta da Natividade. No entanto, esta delicada operação era normalmente deixada a cargo de um sacerdote especializado, designado de *mohel*. Para os judeus, a circuncisão é um sacramento semelhante ao batismo para os cristãos, sendo o dia em que o bebé circuncidado recebe o seu nome (Réau 1996, p. 267). Os teólogos atribuem especial importância a este momento, correspondendo ao instante em que Jesus recebe o seu nome e quando sangra pela primeira vez (Réau 1996, p. 268). Segundo a tradição cristã ocidental, a representação iconográfica da circuncisão ocorre no templo, na presença de Virgem Maria e de um sacerdote. Jesus é muitas vezes colocado sobre uma pequena pia com água, disposta sobre um altar, de forma a facilitar o processo (Réau 1996, p. 269).

O painel *Circuncisão*, presentemente em análise, segue estes mesmos cânones de representação artística. A cena desenrola-se num templo, onde surge ao centro uma mesa cerimonial. Aqui encontra-se Jesus disposto sobre uma pia de água. À direita, um sacerdote executa a ablação, enquanto Virgem Maria, à esquerda, assiste ao desenrolar da cena. A presidir o ato, encontra-se o profeta Elias que segura em Jesus, atrás deste, São José e, possivelmente, Santa Ana ou Maria de Cléofas (Réau 1996, p. 270).

4. ASPETOS TÉCNICOS E CONSTRUTIVOS DO PAINEL

4.1. PAINEL DE MADEIRA

O painel é constituído por três pranchas de madeira de castanho¹, espécie frequentemente utilizada no norte de Portugal (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 66; Sousa e Cruz 2012, p. 214). Supõe-se que o painel mantenha as suas dimensões originais, uma vez que, no anverso, é possível observar a existência de rebarbas, nomeadamente na interceção da camada pictórica com a moldura e com o espaço destinado à mísula (Fig. 2). As rebarbas correspondem a uma acumulação de material, resultante da aplicação da camada de preparação e da camada pictórica, geralmente localizadas na interceção dos painéis com os elementos da moldura (Freire 2024, p. 145).

As pranchas encontram-se dispostas com o veio da madeira na vertical e apresentam uma aresta viva nas zonas de união. O tipo de corte utilizado para a extração das pranchas foi o tangencial, que permite uma maximização da largura do tronco. O corte tangencial não é o mais adequado, uma vez que favorece o empenamento em meia-cana (Sousa e Cruz 2012, p. 214). As pranchas parecem ter sido selecionadas com algum cuidado, ainda que se verifique, no canto inferior da prancha esquerda, um nó de grandes dimensões. Apesar da existência no reverso deste defeito morfológico, este não originou impactos visíveis na camada pictórica.

No tardo, as pranchas apresentam quatro duplas caudas de andorinha e um conjunto de travessas nos topos (Fig. 3). As duplas caudas de andorinha encontram-se

¹ A identificação das madeiras utilizadas na construção do painel *Circuncisão* realizou-se a partir da comparação com amostras-padrão.



Fig. 3. Tardoz do painel

Fonte: Fotografia do autor

Fig. 2. Pormenor da rebarba da pintura na zona de interceção com a desaparecida mísula. Fonte: Fotografia do autor



Fig. 4. Encaixe de uma dupla cauda de andorinha com vestígios de adesivo proteico no interior

Fonte: Fotografia do autor

distribuídas duas a duas ao longo da interceção das pranchas. Foram realizadas em madeira de castanho e apresentam vestígios de adesivo proteico na zona de encaixe (Fig. 4), estando reforçadas com pregos de produção industrial. Tradicionalmente, as duplas caudas de andorinha eram colocadas na zona frontal da obra, antes da execução dos trabalhos de pintura. Ficavam então ocultas pela camada de preparação e pela camada pictórica (Carvalho 2012, p. 84). Quando este sistema de união se encontra no reverso, é frequentemente fruto de uma adição posterior, sendo raramente utilizado como processo original de assemblagem dos painéis (Freire 2024, p. 107)². Atentando à cronologia do painel *Circuncisão*, a utilização de duplas caudas de andorinha também não seria a mais frequente, uma vez que, em Portugal, se dava preferência ao uso de

² A aplicação de duplas caudas de andorinha no reverso foi, durante o século XX, uma prática de restauro muito comum em Portugal (Carvalho 2012, p. 259; Freire 2024, p. 107).

taleiras ou do sistema de furo-respiga (Carvalho 2012, p. 339; Freire 2024, p. 107). Ainda que as duplas caudas de andorinha existentes no painel *Circuncisão* não obedçam a uma colocação canónica, não se exclui que se possam tratar de elementos originais.

Existem três travessas de reforço nos topos do tardo, uma no topo superior e duas segmentadas no inferior. Estas encontram-se inseridas num rebaixo horizontal presente nas pranchas (Fig. 5), possivelmente destinado ao encaixe do painel na estrutura retabular. Destas traves, apenas o segmento inferior esquerdo se supõe ser original, dado que foi realizado com a mesma madeira que o painel, madeira de castanho, e por se encontrar pregado com elementos metálicos de produção manual. Conjetura-se que, este elemento, fizesse já parte da estrutura retabular onde as tábuas do painel estariam pregadas, tendo sido seccionado aquando da sua remoção. Os restantes elementos são fruto de uma intervenção posterior, tendo sido realizados com madeira de eucalipto e pregados com pregos metálicos de produção industrial. No reverso, são ainda visíveis algumas marcas de ferramentas de corte grosseiro e de desbaste. Destaca-se a utilização de serras, com marcas visíveis ao longo das pranchas; de enxós, nomeadamente nas zonas de interceção das tábuas; e de goivas, conforme observável no entorno dos orifícios da antiga mísula.



Fig. 5. Detalhe do rebaixo numa das pranchas, destinado ao encaixe das travessas de reforço
Fonte: Fotografia do autor

4.2. MOLDURA

O painel *Circuncisão* está enquadrado por uma moldura entalhada em madeira de castanho, ornada com um friso de motivos vegetalistas e geométricos no seu intradorso e na zona central. Estes frisos (Fig 6) compreendem folhas de acanto estilizadas acompanhadas de repetições de entrançados, mais fáceis de entalhar e economicamente mais acessíveis para o comitente (Lameira e Serrão 2002-2003, p. 66).

A moldura é constituída por quatro elementos distintos, diretamente pregados sobre as pranchas de madeira do painel. Os elementos metálicos utilizados são já de produção industrial, possivelmente colocados aquando da remontagem do painel, já fora do âmbito retabular. No entanto, pode-se afirmar que a moldura é original,

uma vez que existe uma correspondência entre os orifícios aí existentes com os orifícios presentes no painel. Estes são resultado do primitivo sistema de fixação, que utilizava elementos metálicos de produção manual. Tradicionalmente, a assemblagem dos componentes da moldura, a par de outros elementos de ornamentação, correspondia a uma das últimas etapas da construção de um retábulo, seguindo-se depois os trabalhos de pintura e douramento (Carvalho 2012, p. 76). No painel *Circuncisão*, a montagem da moldura parece seguir esta mesma lógica, uma vez que o seu sistema de fixação implica a prévia colocação do painel na estrutura retabular.

Segundo uma estratigrafia típica, a moldura seria revestida com um aparelho tradicional. Este aparelho corresponde a uma camada de encolagem, geralmente um adesivo proteico à base de cola animal, e a uma camada de preparação, constituída por um adesivo proteico e por uma carga inerte à base de cré ou gesso. Estas camadas são aplicadas sobre o suporte, tendo como função impermeabilizar e uniformizar a superfície destinada ao douramento (Sério 2013, p. 86). Na moldura do painel, a camada de preparação apresenta alguma pulverulência pontual, possivelmente devido à degradação do aglutinante, originando o destacamento das camadas que lhe estão adjacentes. Nos pontos da moldura com maior desgaste, é possível observar o bolo arménio de tonalidade avermelhada. Sobre este foi então aplicada a folha de ouro, segundo o processo de douramento a água.



Fig. 6. Moldura do painel com frisos vegetalistas e geométricos

Fonte: Fotografia do autor

4.3. CAMADA DE PREPARAÇÃO

Não foram realizados exames que permitissem uma identificação analítica dos materiais e técnicas utilizados na camada de preparação presente no painel *Circuncisão*, no entanto, pode-se supor que esta seguisse uma estratigrafia típica. Durante o século XVII, era frequente a aplicação, sobre o suporte de madeira, de uma primeira camada à base de cola animal, a encolagem. Seguiu-se a aplicação de vários estratos preparatórios constituídos por uma carga ou material inerte, como o gesso ou o cré, e por um ligante de natureza proteica ou oleosa (Carvalho 2012, pp. 145-146). A camada de preparação dividia-se em dois estratos: um primeiro de maior espessura, designado de gesso grosso; e, um segundo, mais fino, designado de gesso *sottile* ou mate (Freire 2024, p. 77). Este último estrato era então lixado e polido até obter uma superfície completamente lisa e uniforme. Com o intuito de isolar a camada de preparação, era aplicada, sobre esta, a imprimadura, constituída por um adesivo proteico ou oleoso (Carvalho 2012, p. 146).

4.4. CAMADA PICTÓRICA

À semelhança do sucedido com a camada de preparação, não se realizou qualquer estudo analítico para caracterização, por métodos de exame e análise dos materiais presentes: pigmentos, cargas e aglutinantes. Filipe Nunes, no seu tratado *Arte da Pintura. Symmetria, e perspectiua* (1615), descreve alguns pigmentos e os nomes que lhes eram atribuídos no século XVII que, pela análise visual de área, podemos supor terem sido os utilizados nesta pintura. Para as tonalidades brancas, poderá ter-se usado o branco de chumbo, também designado de alvaiade; nas cores azuis, a azurite; para as carnações, uma mistura de branco de chumbo com algum corante vermelho; nos verdes, uma mistura de azurite, de branco de chumbo e de ocre amarelo; nos vermelhos, cinábrio ou um corante como o carmim; nos amarelos, ocre amarelo ou corante amarelo; nos castanhos, ocre castanho ou umbra; nos pretos, negro de carvão (Cruz 2007, p. 48).

5. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

5.1. PAINEL DE MADEIRA

Regista-se um empenamento em meia-cana na prancha central do painel, que afeta a leitura da pintura. Este empenamento provocou uma descontinuidade na união das pranchas e um desnível na planimetria do painel (Fig. 7). Também as duplas caudas de andorinha e as travessas horizontais deixaram de cumprir a sua função, uma vez que já não são capazes de garantir a estabilidade do painel. Verificou-se a presença de uma infestação xilófaga ativa nas travessas de madeira de eucalipto, orifícios e galerias nas duplas caudas de andorinha e nos painéis de madeira. A base do painel e o interior das tábuas lateralmente acrescentadas (Fig. 8) revelam indícios de podridão cúbica, possivelmente causada pelo fungo *serpula lacrymans*. Este tipo de podridão provoca a secura e escurecimento da madeira e a sua fratura numa forma cúbica. Os painéis de madeira apresentam ainda sujidade superficial e elementos metálicos oxidados.

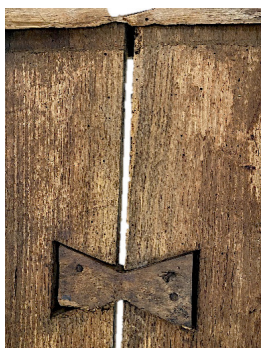


Fig. 7. Descontinuidade na união das pranchas provocada pelo seu empenamento

Fonte: Fotografia do autor



Fig. 8. Detalhe de podridão cúbica numa das tábuas laterais do acrescento da moldura

Fonte: Fotografia do autor

5.2. CAMADA DE PREPARAÇÃO

No painel *Circuncisão* é possível observar, nalguns pontos, o primeiro estrato da camada de preparação, como observável no detalhe da Figura 9, composto possivelmente por gesso ou cré e por um aglutinante. Apesar destas lacunas, pode-se afirmar que a camada de preparação se encontra estável e bem aderida ao suporte.

5.3. CAMADA PICTÓRICA

A camada pictórica apresenta algumas lacunas de pequena dimensão, umas provocadas pelo destacamento da camada de preparação, outras pela abrasão de objetos pontiagudos. Apresenta ainda alguns repintes e aplicações de massas, possivelmente à base de óxido de ferro³, nomeadamente na zona de descontinuidade entre a prancha central e a prancha direita do painel. Na camada pictórica regista-se a existência de quatro sulcos, em cada uma das extremidades da obra, que cortam a sua estratigrafia (Fig. 10). Estes sulcos foram realizados com uma serra e resultam do ajuste das interceções da moldura, para que estas criem um ângulo de 45°. Sugere-se que possam ter ocorrido durante a remontagem da moldura, depois da remoção do painel da estrutura retabular.

5.4. PROTEÇÃO FINAL/VERNIZ

O painel *Circuncisão* apresenta, sobre a camada pictórica, uma sucessão de camadas de verniz. A maioria destas camadas não são originais, uma vez que se encontram colocadas sobre a moldura e sobre o espaço onde se encontrava a mísula em falta. Estas camadas encontram-se oxidadas, tendo amarelecido e alterado a perceção das tonalidades cromáticas. O envelhecimento do verniz provocou ainda zonas heterogéneas de pasmado, que conferem uma aparência fosca e esbranquiçada a algumas áreas da camada pictórica (Fig. 11). Tradicionalmente, os vernizes utilizados em pintura são feitos a partir de uma mistura de materiais, tais como resinas naturais, bálsamos, óleos e ceras. Estes materiais apresentam uma estrutura química altamente reativa às condições do meio, alterando as suas propriedades físico-químicas e, por consequência, as propriedades óticas das pinturas (Burg e Seymour 2022, p. 11).

Submeteu-se a obra a um exame de fluorescência de ultravioleta (Fig. 12), que permitiu observar as áreas de oxidação do verniz. As zonas onde isto se verifica, apresentam luminescência esverdeada, o que confere uma aparência espectral à obra (Burg e Seymour 2022, p. 28).

³ A utilização de massas de óxidos de ferro era uma prática de restauro comum em Portugal durante os séculos XIX e XX (Carvalho 2012, p. 259).

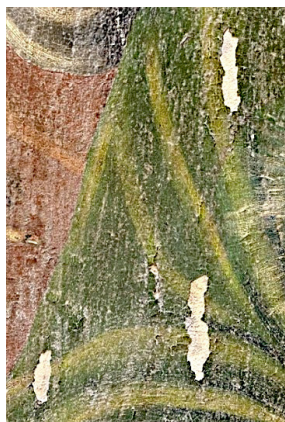


Fig. 9. Detalhe das lacunas onde se observa a camada de preparação

Fonte: Fotografia do autor



Fig. 10. Detalhe de sulco na camada cromática, no ângulo superior esquerdo da obra

Fonte: Fotografia do autor



Fig. 11. Áreas de pasmado no verniz

Fonte: Fotografia do autor



Fig. 12. Painel Circuncisão sob luz ultravioleta, onde se observa a luminescência do verniz

Fonte: Fotografia do autor

5.5. INTERVENÇÕES POSTERIORES

Enquanto elemento isolado, o painel *Circuncisão* foi intervencionado em data incerta, talvez durante a segunda metade do século XIX ou durante a primeira metade do século XX. Este foi desmontado e novamente remontado, uma vez que quase todos os elementos metálicos identificados correspondem já a pregos de fabrico industrial. Foram-lhe adicionadas, na espessura das laterais e do topo, três tábuas em madeira de castanho, que não se integram na estrutura narrativa deste retábulo. Estas são provavelmente um reaproveitamento de madeiras antigas, uma vez que apresentam uma camada cromática azul-celeste, anacrónica da construção do painel. No tardoz, foram acrescentadas duas travessas de reforço em madeira de eucalipto. As lacunas das interseções dos vários elementos, tanto da moldura como do painel, foram preenchidas com massas, possivelmente à base de óxido de ferro, sendo, por vezes, visíveis no verso da obra. Todo o extradorso da moldura foi repintado com uma tonalidade azul-celeste, enquanto a zona dourada foi parcialmente repintada possivelmente com purpurina. Também a camada pictórica sofreu, como já referido, um repinte na vertical, na interseção entre a prancha central e a prancha lateral direita. A obra foi ainda envernizada por várias vezes ao longo do tempo, resultando num acumular de camadas.

6. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PROVENIÊNCIA

O painel *Circuncisão* integra atualmente o acervo patrimonial da diocese do Porto. Desconhece-se qual o seu contexto de entrada na instituição, uma vez que não existe nenhum registo de proveniência que lhe esteja associado. Originalmente, o painel estaria integrado numa estrutura retabular de um espaço religioso, tendo sido retirado em data incerta. As pinturas figurativas provenientes de antigos retábulos aparecem geralmente descontextualizadas e isoladas dos seus pares. Aventa-se um conjunto de três possibilidades para este desfecho, estando elencadas segundo uma ordem cronológica.

O painel pode ter sido retirado devido à encomenda de um novo retábulo. Aquando de uma mudança de gosto, as pinturas figurativas tendiam a ser preservadas e incorporadas noutros espaços sacros, devido ao seu carácter didático, narrativo e artístico. Atente-se ao caso do antigo retábulo maneirista da Sé do Porto. Aquando da construção da atual máquina retabular barroca, optou-se pela remoção, e consequente destruição, do anterior retábulo. No entanto, os painéis pintados provenientes desta estrutura foram reutilizados para ornar a sacristia do mesmo templo (Lourenço 2018, p. 72).

O painel pode ter vindo de algum dos antigos conventos ou mosteiros da diocese do Porto. Boa parte destes edifícios sofreram saques aquando das guerras liberais, tendo sido posteriormente dissolvidos em 1834, no contexto da extinção das ordens religiosas em Portugal. Estes acontecimentos levaram ao desmembramento do património móvel e imóvel das casas monásticas e à venda dos seus bens em hasta pública (Rodrigues 2017, pp. 109-110).

Outro acontecimento que poderá estar relacionado prende-se com as limpezas estilísticas realizadas pelo Estado Novo, essencialmente durante as décadas de 30, 40 e 50 do século XX. Estas campanhas levaram ao dismantelamento, dispersão e destruição da talha, essencialmente de retábulos maneiristas e barrocos, que se encontrava inserida em templos medievais (Ferreira 2019, pp. 1055-1060).

Apesar da dificuldade em corroborar qualquer uma destas hipóteses, a primeira elencada é, talvez, a que permite um maior aprofundamento. O próprio tema do painel pode ser sugestivo de alguns percursos de análise. Depois da Reforma Católica, a Companhia de Jesus renovou a popularidade do tema da Circuncisão, assumindo o episódio como um dos mais importantes da sua devoção. Este foi representado em numerosos templos jesuítas, tanto na consagração do altar-mor como dos altares colaterais. A representação iconográfica da Circuncisão de Jesus é geralmente enquadrada na devoção a Nossa Senhora da Purificação, uma vez que são temas religiosos associados (Réau 1996, p. 269).

No antigo Colégio Jesuíta de São Lourenço, no Porto, existiu, entre 1686 e 1729, um retábulo dedicado a Nossa Senhora da Purificação, que antecedeu o retábulo barroco atualmente existente (Brandão 1957, pp. 28-29). A substituição deste retábulo, situado no cruzeiro do lado do Evangelho, deveu-se ao facto de se encontrar em más condições, ameaçando ruir. Poderia o painel *Circuncisão* provir deste primitivo retábulo? Esta aparente relação pode ser facilmente desconstruída, através da leitura das atas de reunião da mesa da Irmandade de Nossa Senhora da Purificação. Aqui, destacam-se duas passagens referentes ao retábulo mandado erguer em 1686, fazendo ambas referência apenas a obras de talha e douramento (Brandão 1984, pp. 615-633). Neste sentido, não se verifica qualquer alusão a trabalhos de pintura. Domingos de Pinho Brandão, fornece-nos ainda uma breve descrição deste mesmo retábulo:

era dourado, que no centro tinha um nicho em que se encontrava a imagem de Nossa Senhora da Purificação, que tinha vários lóculos (santuários), certamente para bustos-relicários (Brandão 1957, p. 28).

Esta descrição não é compatível com a estrutura de um retábulo narrativo, onde o painel *Circuncisão* se encontraria inserido. O que restou do antigo retábulo seiscentista dedicado a Nossa Senhora da Purificação foi oferecido aos mestres escultores, como compensação das despesas extraordinárias do novo retábulo (Brandão 1957, p. 30).

Poderia o painel *Circuncisão* integrar o próprio retábulo-mor da igreja do Colégio de São Lourenço, no Porto? O contrato de douramento e pintura, celebrado em 1664, descreve a inclusão de dois painéis altaneiros pintados, cujos temas seriam definidos pelo reitor (Brandão 1984, p. 346). No entanto, dadas as reduzidas dimensões do painel em análise, é pouco provável que ocupasse um lugar de tal destaque.

A análise dos contratos de obra e das visitasões, referentes ao século XVII no norte de Portugal, são também pouco conclusivos, uma vez que a maioria destes registos não

descreve com rigor as obras de pintura a realizar. Destaque-se apenas um contrato, celebrado a 6 de junho de 1666, com os pintores Francisco Álvares da Rocha e Manuel Monteiro, na quantia de 160 000 réis. Estes, estavam encarregados, entre outros trabalhos, de pintar no retábulo-mor da Igreja de Lustosa, Lousada, os temas do Nascimento e da Circuncisão de Cristo (Brandão 1984, p. 354). Note-se que esta referência é ela própria parca, não permitindo fazer qualquer tipo de conjectura. No entanto, possibilita o alargar do campo de pesquisa para além dos templos jesuítas.

CONCLUSÃO

Ainda que o painel *Circuncisão* se apresente atualmente descontextualizado, este integraria originalmente um retábulo narrativo maneirista ou protobarroco, possivelmente da primeira metade do século XVII. A cena representada, de conceção pictórica modesta, afirma-se como invulgar no panorama artístico ocidental. Foi sobretudo a Companhia de Jesus quem maior culto prestou ao tema da Circuncisão, enquadrando-o na devoção a Nossa Senhora da Purificação. Construído em madeira de castanho, o painel segue uma linha coerente com as produções da época, apesar da inclusão de duas duplas caudas de andorinha no verso. A análise estrutural da obra permitiu ainda compreender algumas das modificações que o painel foi sofrendo ao longo do seu percurso. Relativamente à sua proveniência, esta continua incógnita, uma vez que não foi possível aprofundar a fortuna histórica da obra.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1984. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação*. Porto: [Oficinas Gráficos Reunidos]. Vol. I: Séculos XV a XVII. ISBN 0043000086413.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1957. *A Congregação de Nossa Senhora da Purificação do Porto e o seu altar privativo na Igreja dos Grilos*. Porto: Câmara Municipal do Porto. ISBD E05(3).
- BURG, Julia M. van den, e Kate SEYMOUR, 2022. *Varnish Removal. Paintings conservation part 2*. Amersfoort: Cultural Heritage Agency of the Netherlands.
- CARVALHO, Salomé Silva de, 2012. *História, teoria e deontologia da Conservação e Restauro aplicadas à pintura sobre madeira em Portugal* [Em linha]. Tese de doutoramento, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa [consult. 2025-03-11]. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/9f980ac4-e7a4-4c59-b458-346e58ec30ad>.
- CRUZ, António João, 2007. Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património* [Em linha]. (6), 39-51 [consult. 2024-06-14]. ISSN 2182-9942. Disponível em: https://arp.org.pt/revista_antiga/pt/artigos/6_5.html.
- FERREIRA, Sílvia, 2019. Vestir e despir a arquitectura: desmontagem e dispersão de talha barroca nos alvares do século XX, em Portugal. Em: René J. Payo HERNANZ, et. al., ed. *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte* [Em linha]. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 1055-1060 [consult. 2024-06-15]. ISBN 978-84-16283-65-1. Disponível em: https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/35245865/Vestir_la_Arquitectura_S_lvia_Ferreira.pdf.

- FREIRE, Maria Rita Espada de Torres Vaz, 2024. *(Re)Descobrir Francisco de Campos* [Em linha]. Tese de doutoramento, Instituto de Investigação e Formação Avançada da Universidade de Évora. [consult. 2025-03-11]. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/37179>.
- LAMEIRA, Francisco, e Vítor SERRÃO, 2002-2003. O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668). *Promontoria*. [Em linha]. Loulé: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve. Ano 1, (1), 55-88 [consult. 2024-06-12]. ISSN 1645-8052. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/entities/publication/58f4aea0-9b82-4371-8e20-5baa87fd6da7>.
- LOURENÇO, Ana Patrícia Bidarra dos Santos, 2018. *Composição e tecnologia da folha de ouro: os retábulos barrocos dos sécs. XVII e XVIII do noroeste de Portugal* [Em linha]. Tese de doutoramento, Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro. [consult. 2024-06-11]. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/25820>.
- RÉAU, Louis, 1996. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, tomo 1, vol. 2. ISBN 84-7628-189-7.
- RODRIGUES, Rute Andreia Massano, 2017. *Entre a salvaguarda e a destruição: a extinção das Ordens Religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos (1834-1868)* [Em linha]. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [consult. 2024-06-17]. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29993/1/ulfl238854_td.pdf.
- SÉRIO, Catarina Patrícia Alves, 2013. *Conservação e Restauro da talha da Igreja Paroquial de Freixo de Numão* [Em linha]. Relatório de estágio (grau de mestre), Instituto Politécnico de Tomar [consult. 2024-06-15]. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/5892>.
- SERRÃO, Vítor, 1991. *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Biblioteca Breve, 65. ISBN 972-566-158-3.
- SOUSA, Maria João, e António João CRUZ, 2012. Materiais e Técnica do Painel Representando a Visitação Executado para o Retábulo da Capela de Santa Isabel (Porto), pelo Pintor Maneirista Diogo Teixeira. *Estudos de Conservação e Restauro* [Em linha]. Porto: UCP. (4), 210-230 [consult. 2024-06-15]. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/ecr/article/view/7875>.

ESCULPIR A DEVOÇÃO:

OS PAINÉIS DO CORO ALTO DA IGREJA DO MOSTEIRO DE SÃO MARTINHO DE TIBÃES (1666-1668)

MARIANA GASPAR*

Resumo: *A renovação litúrgica que toma lugar em todo o mundo católico, durante os séculos XVII e XVIII, motiva profundas transformações em diversos equipamentos e espaços vocacionados que, tal como noutras ordens religiosas, assumiram especial protagonismo nos vários locais de culto da Ordem beneditina. O coro alto, em particular, enquanto espaço privilegiado de oração, adquiriu, no contexto da Reforma Católica, uma importância acrescida. Incitando a devoção dos monges beneditinos, o coro alto de Tibães foi dotado de um relevante conjunto painéis esculpidos sobre os espaldares do cadeiral.*

No presente artigo, para além de nos debruçarmos sobre a iconografia dos painéis do coro alto da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães, assumimos, como principal objetivo, a análise do seu processo de encomenda e possíveis autorias a associar a este equipamento.

Palavras-chave: *Ordem de São Bento; Mosteiro de São Martinho de Tibães; Coro alto; Painéis esculpidos; Fr. Cipriano da Cruz.*

Abstract: *The liturgical renewal that occurred throughout the Catholic world in the 17th and 18th centuries brought about significant transformations in various facilities and dedicated spaces. As seen in other religious orders, these changes played a unique role in the places of worship belonging to the Benedictine order. The high choir, in particular, emerged as a privileged space for prayer, gaining even greater significance amid the Catholic Reformation. To foster the devotion of the Benedictine monks, the high choir of Tibães was adorned with a remarkable set of sculpted panels at the back of the armchair.*

Therefore, in this article, in addition to exploring the iconography of the panels in the high choir of the church of Tibães, we assume as our main objective the analysis of the process by which they were commissioned and the possible authorship associated with this equipment.

Keywords: *Order of Saint Benedict; Monastery of São Martinho de Tibães; High choir; Sculpted panels; Lay brother Cipriano da Cruz.*

1. OS PAINÉIS ESCULPIDOS DO CORO ALTO DA IGREJA DE TIBÃES

Equipamento fundamental em contexto monástico e conventual, o coro alto surge como um espaço de particular relevância litúrgica. Interditado à comunidade leiga, é aí que o clero se dedica verdadeiramente à sua missão votiva de devoção e louvor a Deus (Antunes 2010).

No que se refere ao caso do coro alto da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães, sobre o qual nos debruçaremos no presente artigo, verificamos já a existência de trabalhos que incidem sobre este conjunto, tais como a tese de doutoramento de Mara Raquel Rodrigues de Paula (2023) e os estudos de Robert C. Smith (1968) e

* Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra (CHSC-UC). Bolseira de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), com o projeto BD/00505/2024. Email: marianamartins1102@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4562-8235>.

Aurélio de Oliveira (2019). No entanto, à luz de nova documentação, recentemente localizada, acrescida às fontes primárias já conhecidas, consideramos que a autoria dos painéis esculpidos do cadeiral de Tibães é passível de ser reequacionada.

Neste sentido, apoiando-nos, principalmente, em documentação primária, o nosso foco será dirigido para uma reflexão em torno dos possíveis intervenientes desta obra, a qual passará, necessariamente, por uma apresentação dos espaldares esculpidos do coro alto da igreja do Mosteiro de Tibães, de modo a sustentar a nossa atribuição.

1.1. ENCOMENDA E INTERVENIENTES

Na qualidade de casa-mãe da Congregação dos Monges Negros de São Bento do reino de Portugal, o Mosteiro de São Martinho de Tibães seria certamente referencial no que concerne à decência, riqueza e dignidade dos espaços, sendo, por isso, conferida particular atenção às obras e intervenções aí concretizadas, como, de resto, relata Fr. Tomé da Esperança — «He mui antiga e honrada sempre a observancia que neste santo mosteiro se guarda e guardou sempre como cabeça de toda a Religião, da qual todos os mais mosteiros tomaõ explo para imitar e seguir a perfeição» (ADB/UM. *Conv. e Most. – Tibães*, n.º 493, fl. 40v).

Quase 30 anos após o arranque da edificação da nova igreja do mosteiro, impulsionada por Fr. Tomás do Socorro (1629-1632), são executados, entre 23 de março de 1666 e 29 de março de 1668, os painéis do coro alto da igreja do Mosteiro de Tibães. Ao contrário do que seria expectável, e prática comum noutros locais de culto da Ordem beneditina, não apresentam episódios da vida de São Bento. Estes, aliás, surgiram na década seguinte, durante o generalato de Fr. Jerónimo Santiago (1677-1680), na forma de pinturas, expostas acima do cadeiral, cobrindo as paredes norte e sul do coro alto. Finalmente, no século seguinte, em 1706, os painéis do coro receberiam o seu douramento final, como de resto atesta o capitel que remata uma das portas do coro: «Dourouse no Anno de Mil 1706» (Paula 2023, pp. 83-84).

Dotando este espaço de uma narrativa plenamente inscrita no ambiente da época, o conjunto de painéis esculpidos é marcado pela representação de diversos santos e beneméritos, predominantemente beneditinos, associados a devoções e dogmas especialmente marcantes no quadro da Reforma Católica. São disso exemplo, as representações marianas, nas suas várias invocações, e os temas eucarísticos.

Executado em madeira de castanho e carvalho, apresenta disposição em «U» (Paula 2023) interrompida por uma porta de cada lado e divisão em conformidade com o *Index das figuras Primeiro Choro* e o *Index das figuras do [Seg]vndo Choro*. De acordo com a descrição inscrita nessas duas tábuas de madeira¹, o primeiro coro

¹ «Obra foi sua o Coro do Mosteiro de Tibaens, onde as taboas, que nelle se conservaõ, explicaõ as insignias das figuras, que o adornaõ» (Aquino 1767, fl. 229).



Fig. 1. Coro alto da igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães

Fonte: Património Cultural, I. P. Disponível em: <https://bilheteira.patrimoniocultural.gov.pt/api/img/monument-12-638491271850300000?originai=true>

desenvolve-se para o lado da Epístola (a partir do painel central, com a representação de São Bento), incluindo-se no segundo os restantes painéis do lado do Evangelho. Esta obra, a par de todo o investimento no restante espaço da igreja, demonstra o cuidado e interesse da congregação no enriquecimento das cerimónias litúrgicas e na decência do culto. Além disso, a existência destas tábuas explicativas vem demonstrar o cuidado em educar os seus monges, dando-lhes a conhecer a vida e história dos santos e o papel que desempenharam na difusão de alguns cultos e dogmas fundamentais.

No que se refere à autoria desta obra, são discordantes as opiniões registadas. Sem fazer qualquer tipo de associação ao escultor beneditino Fr. Cipriano da Cruz, ainda enquanto secular, é Robert C. Smith quem dá conta da existência dos painéis do coro alto da Igreja de Tibães (Smith 1968, p. 21), revelando também o documento que estará na origem de controvérsia relativamente à sua autoria: um registo de pagamento, datado de 1666, a um «Souza»², pelos «painéis do Choro»³.

Com este ponto de partida, outros autores têm vindo a questionar o motivo pelo qual Robert C. Smith não associou estes painéis a Fr. Cipriano da Cruz. Aurélio de Oliveira, por sua vez, contraria a atribuição ao escultor beneditino, imputando este conjunto aos designados «Mestres do Choro» ou «maginarios, oficiais do Coro»⁴, como surgem referidos na documentação referente a esta obra. Estes mestres e imaginários do coro seriam,

² O nome do escultor, antes da tomada do hábito beneditino, era Manuel de Sousa: «O irmão Frei Cypriano da Crux, q dantes se chamava Manuel de Souza, natural da Cidade de Braga, tomou o Habito de Nosso Pe S. Bento animo perseverandi neste Most.ro de S. Mart.o de Tibaez aos trez de Maio, às Duas horas e hu quarto, do anno de mil seis.tos e setenta e seis». ADB/UM. C.S.B., Livro do Noviciado II (1630-1731), n.º 25, fl. 69 v.

³ «Dej ao Souza dos paineis do Choro por todos 40.000rs. e hum carro de pão». ADB/UM. *Fundo monástico-conventual*, Tibães, Livro de obras (1661), n.º 459, fl. 42v.

⁴ «feria aos mestres do coro»; «Dej das férias dos maginarios do Choro». ADB/UM. *Fundo monástico-conventual*, Tibães, Livro de obras (1661), n.º 459, fls. 40-42 v.

de acordo com Aurélio de Oliveira, encabeçados por António de Andrade, uma vez que surgem, nos pagamentos das obras do coro, anotações junto a estes registos que dizem «p.a a casa» (ADB/UM. *Fundo monástico-conventual*, Tibães, Livro de obras (1661), n.º 459, fls. 40-42v).

António de Andrade emerge, de facto, como uma figura de alguma importância no contexto da reforma artística de Tibães, desde logo por ser um dos poucos nomes documentados em intervenções no mosteiro beneditino. Natural da freguesia de São Sebastião, em Guimarães, e batizado a 12 de janeiro de 1629, era filho de um imaginário, com quem aprendeu a trabalhar madeira, acabando por desempenhar, precisamente, as funções de entalhador e escultor. A 15 de maio de 1669, com a sua mulher Ângela Lopes, terá assinado uma escritura com Fr. Dâmaso da Silva (abade geral entre 1668 e 1671), na qual se verifica uma transação favorável ao escultor (possivelmente pela satisfação dos trabalhos que realizou para o Mosteiro de Tibães, os quais também terão servido como forma de pagamento) na compra do casal de Chosende (em Ronfe, Guimarães), que se inseria no domínio do couto de Tibães e do qual António de Andrade se tornou foreiro. É com base nesta informação que Aurélio de Oliveira justifica os pagamentos «p.a a casa» e, consequentemente, a intervenção de António de Andrade no coro alto de Tibães, anulando, por sua vez, a presença de Fr. Cipriano da Cruz nestes trabalhos (Oliveira 2019, pp. 142-127).

Relembramos que as obras do coro alto se iniciaram em 1666, ano em que Manuel de Sousa contaria com 20 anos, idade aceitável para que o escultor pudesse já desenvolver a sua atividade. No entanto, sendo até recentemente desconhecida a sua data de nascimento, Aurélio de Oliveira presume que teria, aquando da entrada na Ordem de São Bento (c. 1676), «na melhor das hipóteses», 10 anos, idade que demonstraria, segundo o mesmo autor, «uma extrema precocidade artística»⁵.

Apesar de a documentação aludir a Fr. Cipriano da Cruz como um escultor de referência por altura da tomada do hábito, Aurélio de Oliveira sustenta ainda que o facto de não se conhecer nenhum trabalho anterior a este momento, aliado à ausência de referência desta obra por Fr. Marceliano da Ascensão, retira força à possibilidade do escultor ter participado na concretização dos painéis do coro alto da Igreja de Tibães. É de notar, no entanto, que nem todas as obras de Fr. Cipriano da Cruz se encontram contempladas na valiosa lista que Fr. Marceliano da Ascensão nos deixou na sua crónica (Ascensão 1745, fls. 631-631v)⁶.

⁵ A data de batizado de Fr. Cipriano da Cruz foi apenas identificada recentemente (Gaspar 2023, p. 15): «Aos 14 de janeiro deste anno de 1646. Baptizei a Manoel filho de p.o fez e de sua mulher Ignes glz. desta feg.a e foraõ padrinhos Ignacio fr.co e Maria de Araújo soltra e por verdade me assinei o vig.ro da see Jacome Ferreira» (ABD/UM. *Registos Paroquiais – Braga*, Paróquia da Sé, Registos de Batismos (1642-1664), n.º 313, fl. 25v). No entanto, tinha anteriormente sido apontada uma data aproximada para o efeito (1645), bastante próxima da data divulgada, e era, de resto, seguida pelos restantes autores que abordam a obra do escultor beneditino.

⁶ Exemplo flagrante desta questão é a imagem de Santa Catarina, exposta na Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra, para a qual existe um recibo de pagamento assinado pelo escultor, o que vem retirar força a este argumento.

Consideramos ainda pertinente sublinhar que o trabalho escultórico do coro alto de Tibães não se restringe aos painéis que encimam os espaldares dos bancos, encontrando-se também presente nas respetivas molduras, assim como nas misericórdias e painéis laterais dos bancos. Com interessante trabalho de talha, merece destaque o banco que se destinaria ao abade geral da Congregação, no centro do coro, pontuado por uma estante, cujo frontal apresenta esculpidas as armas da Congregação de São Bento.

Deste modo, considerando os dados conhecidos, será plausível aceitar que os referidos «maginarios, oficiais do Coro» se tenham ocupado destes trabalhos, não invalidando, porém, que Fr. Cipriano da Cruz, enquanto Manuel de Sousa, tenha integrado esta equipa, juntamente com outros artistas, entre os quais, António de Andrade.

Levanta-se, deste modo, a questão de aferir quem seria o «Souza» dos painéis do coro que surge na documentação. Na análise das fontes arquivísticas, constatamos que não é registada a informação de forma detalhada e/ou especificada, originando frequentemente diferentes interpretações, não só quanto aos protagonistas, mas também no que concerne ao objeto intervencionado. Mais uma vez, segundo Aurélio de Oliveira, alicerçado nos argumentos que atrás procurámos refutar, o «Souza» dos painéis do coro seria Bento de Sousa, nome associado a intervenções posteriores em Tibães. Responsável pela pintura e/ou douramento dos referidos painéis, é ainda associado, pelo mesmo autor, ao dourador do órgão, que ali trabalhou em 1667 (Oliveira 2019, pp. 146-147). Outro argumento que utiliza para a associação a Bento de Sousa é a improbabilidade, na sua opinião, do coro alto da Igreja de Tibães ter permanecido por pintar e dourar até ao início do século XVIII, no generalato de Fr. Pedro da Ascensão (Oliveira 2019, p. 147)⁷. Na verdade, verificamos que foram frequentes estes intervalos entre a concretização de uma obra e a sua pintura ou douramento, a que se somam as recorrentes intervenções de aprimoramento de obras já existentes, como foi particularmente evidente no caso da Capela de Santa Gertrudes Magna. A nosso ver, tendo em conta que as obras do coro alto ocorreram entre 1666 e 1668 (tendo os painéis ficado concluídos em 1667)⁸, não será plausível que, no ano em que se inicia a construção do coro, se proceda, de imediato, ao pagamento da sua pintura e/ou douramento.

Não sendo possível comprovar cabalmente quem é o referido «Souza» dos painéis do coro, nem atestar, por meio de documentação, a participação de Fr. Cipriano da Cruz na obra, consideramos possível associar o escultor bracarense a este conjunto, por meio de comparação plástica com outras obras de sua autoria, integrando-o numa equipa de trabalhadores na execução destes painéis.

⁷ «No de Tibaens mandou dourar com primor o Coro» (Aquino 1767, fl. 281).

⁸ Como dá conta a inscrição final das tábuas explicativas: «Por mandado do N. R.mo P. Geral Fr. Bento da Gloria, em cujo triénio se fez este choro. Anno de 1667». A não ser que estas tábuas tenham servido como orientação das figuras e a ordem com que deveriam ser representadas (Fernandes 1958b, p. 4).

1.2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Visando uma análise mais detalhada desta intervenção e a sua compreensão no quadro da iconografia beneditina, procedemos agora à apresentação de cada painel, apoiada na transcrição que Severino P. Fernandes fez das tábuas explicativas, hoje desaparecidas, nomeadamente, o *Index das Figuras do Primeiro Choro* (Fernandes 1958a) e o *Index das figuras do [Seg]vundo Choro* (Fernandes 1958b).

- **1.º painel** [1.º coro]: São Bento, o fundador da Ordem beneditina, apresentado numa cadeira com espaldar e braços, presidindo às celebrações que decorrem no coro. De acordo com o *Index*, o patriarca da Ordem «Foy o primeiro inventor do Rosário da Virgem Accrecentou em o Officio divino o Deus inadiutorium meum etc. també inuêntou a Cõpleta. Ordenou que no principio das horas se diga Glora Patri e Filio etc. nas matinas o hygmno Te Deum Laudamus etc». São Bento encontra-se acompanhado por dois anjos que ocupam os painéis à sua esquerda e direita. Este painel, em particular, revela elementos identificativos da obra de Fr. Cipriano da Cruz, sendo comparável com as imagens de *Santo Amaro* de Tibães, do Colégio de São Bento, em Coimbra, ou ainda do Mosteiro de São Bento, em Santo Tirso, nomeadamente, ao nível do tratamento da barba ondulada, dos lábios pequenos e bem definidos, do nariz triangular, olhos amendoados, com pálpebras pesadas, orelhas situadas ligeiramente abaixo da posição habitual, e a secção de cabelo que se separa da tonsura, com uma disposição em «X».
- **2.º painel** [1.º coro]: Representação de São Gregório Magno, que «Inventou o Canto chão a q. chamão Gregoriano. Accrecentou *Ora Pro Nobis Deum* na Antífona *Regina coeli laetare* etc. Compos a maior parte das cerimonias da Missa. A adoração da Cruz na sesta feyra da Payxão. O lava pès na Quinta feyra. A cerimonia da Cinza em a primeira quarta feira da Quaresma. As Procissões, as Ladaínhas e outras muitas ceremonias pera ornato & fermosura da Igreja». Segurando um quadro com a mão direita, ostenta, no campo inferior, uma pauta musical, e, no superior, a Virgem, de mãos cruzadas sobre o peito junto a um altar. Esta representação alude ao momento em que uma mulher, no momento da eucaristia, revela alguma desconfiança, uma vez que não entende como é que o pão que ela própria cozeu pode ser transubstanciado no Corpo de Cristo. Face ao questionamento, São Gregório ajoelhou-se perante o altar, orando e pedindo ao Senhor que revelasse a veracidade da Eucaristia. A partir desta oração, a hóstia transformou-se em carne e a mulher, incrédula (possivelmente colocando as mãos sobre o peito), passou a acreditar, declarando a sua fé (Réau 1959, pp. 52-53). À esquerda de São Gregório Magno está Urbano II, que «Inventou o Officio menor de N. Senhora e acrescentou em seu Prefacio *Et in venerationem B. Mariae* etc.», e, por isso, se encontra representado com um livro aberto, sobre o qual se encontra Nossa Senhora.



Fig. 2. 1.º painel [1.º coro] em representação de São Bento, ladeado por dois anjos

Fonte: Mariana Gaspar, 2023

- **3.º painel [1.º coro]:** Representação de Urbano III, que «Instituiu a festa de *Corpus Christi*». É representado com uma custódia. Esta festa seria revelada pela primeira vez a Santa Juliana, que se encontra a seu lado, durante uma «Lua imperfeita».
- **4.º painel [1.º coro]:** Tal como o painel seguinte, situa-se no ângulo do coro, apresentando, em ambos os casos, figuras isoladas. Neste painel, o cardeal «Guido», que «Ordenou que quando se levantasse na Missa se tocasse hua Campainha que também a fossem tangendo diante do Senhor quando o levão aos enfermos», ostenta, consequentemente, um quadro onde se encontra representado um sino, um padre que celebra a missa e um enfermo.
- **5.º painel [1.º coro]:** Representação do abade «S. Oddo», o qual «Ordenou o officio de S. Martinho & compôs o hymno da Magdaleua, *Lauda Mater Ecclesia* etc. Foi muito zeloso de que o officio divino se fizesse no Choro com muita perfeição», sendo representado, também com um quadro, figurando São Martinho, no momento em que rasga a sua capa para a oferecer ao mendigo.
- **6.º painel [1.º coro]:** Figurando São Leão IV e Santo Anselmo, responsáveis pela «Octava festa da Assumpção de Nossa Senhora» e pela criação da «festa da Puríssima Conceição da May de Deos», respetivamente, associa-os às invocações de Nossa Senhora da Assunção e de Nossa Senhora da Conceição.
- **7.º painel [1.º coro]:** Também de invocação mariana, retrata-se neste painel Inocêncio IV, responsável pela festa da Natividade de Nossa Senhora, cuja representação ostenta num quadro. A acompanhá-lo, apresenta-se à esquerda «Paulo Diácono», figurado com uma representação de São João Batista, uma vez que «Compôs o hymno do Baptista; Ut quea..... resonare fibris, etc. O nosso Guido Aretino achou as 6 sylabas, ut, re, mi, fa, sol, La sobre as quais se compôs o dito hymno».



Fig. 3. 8.º painel [2.º coro] em representação de São Leão IV e Santo Anselmo, respetivamente

Fonte: Mariana Gaspar, 2023

- **8.º painel [1.º coro]:** Representados neste painel, encontramos Santo Ildefonso, «inventor da festa da Expectação a que chamão nossa Senhora do O», e Eugénio III, que «Presidindo em hum Concílio de Tolledo como Arcebispo, inventou a festa da Anunciação da Virgem Senhora nossa», ambos acompanhados de quadros alusivos às festas promovidas.
- **9.º painel [1.º coro]:** No último painel do «Primeiro Coro» é representado o beneditino Usuardo, ostentando, com as duas mãos, o «Matyrologio que se diz no choro depois da Prima do Officio diuino», atribuindo-se-lhe também «Beda & a Adon».
- **1.º painel [2.º coro]:** Neste primeiro painel do chamado «Segundo Coro», são representados Gregório IV, responsável pela «festa de Todos os Santos... esta festa solemnisasse em o primeiro de Novembro» (ostentando, por isso, um quadro onde se encontram vários santos), e, à sua direita, o abade Santo Odílio, que «Inventou a devoção das almas dos fiéis defuntos, que se costuma fazer em o primeiro dia depois da festa de todos os santos», segurando, por isso, uma caveira.
- **2.º painel [2.º coro]:** Representação do bispo São Teodulfo, «que Inventou o hymno da Payxam *Vexilla Regis prodium, fulgei Crucis*, etc.», e, por este motivo, apresenta um quadro de Cristo Crucificado, rodeado dos instrumentos da Paixão. Compôs também «o hymno: *Gloria laus et honor etc.* que se canta em a Dominga de Ramos, na procissão». Encontra-se acompanhado de São Bernardo, que ostenta uma representação da Virgem Maria, sobre o altar, uma vez que «Acrescentou em a Antifona *Salve Regina*, aquelas palavras ultimas, o *clemens O pia, O auleis Virgo Maria*, ouvindo canta com música de açam».

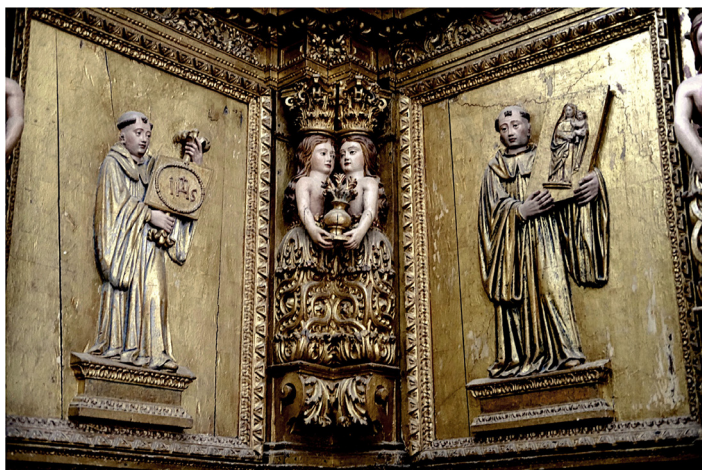


Fig. 4. 3.º e 4.º painéis [2.º coro] em representação de «Michael Florentino» e «Hermano Contracto», respetivamente

Fonte: Mariana Gaspar, 2023

- **3.º e 4.º painéis [2.º coro]:** Nos dois painéis que se encontram no ângulo do coro, apenas com uma figura, são representados «Michael Florentino», «monge Camaldulense inventor da Coroa de Christo» e que, por isso, ostenta o monograma «IHS», e, de seguida, «Hermano Contracto», que «Compos a Antífona *Salve Regina* etc. e também *Alma Redeminoris Mater*, etc. o hymno *Quem.... fez a.....Bern. Arcebispo de Tolledo*».
- **5.º painel [2.º coro]:** Representa o bispo São Gilberto, posteriormente papa Silvestre II, que segura, com a mão direita, um relógio de sol, já que é considerado o inventor deste instrumento e, com a mão esquerda, tubos de órgão. A acompanhá-lo surge o abade São Guido, que «inventou a mão do Canto, e das seis syllabas com que se aprende & compõe a musica», segurando, desta forma, uma mão e um pergaminho com uma pauta musical.
- **6.º painel [2.º coro]:** Representa o cardeal Alberico, que segura uma custódia, por defender «em Roma as opiniões, que havia nos herejes contra o Santíssimo Sacramento da Eucaristia». A acompanhá-lo apresenta-se o monge Alcuino, que «Compôs o Offício da Sanctissima Trindade e do Prothomartyr sancto Estevam», ambos figurados no quadro que ostenta.
- **7.º painel [2.º coro]:** Apresenta-se o arcebispo Hamulário, que segura um livro aberto, com uma caveira em cada página, por ter composto o «Offício dos defunctos e o Invitatorio das Domingas q. diz: *Non fit... vanum mane fungere ante lucem*, etc.». Encontramos, no mesmo painel o abade de São Nicolas, da Normandia, que «insituiu a festa da apresentação da Sña no Templo» que, igualmente, se encontra, mais uma vez, no quadro que segura.

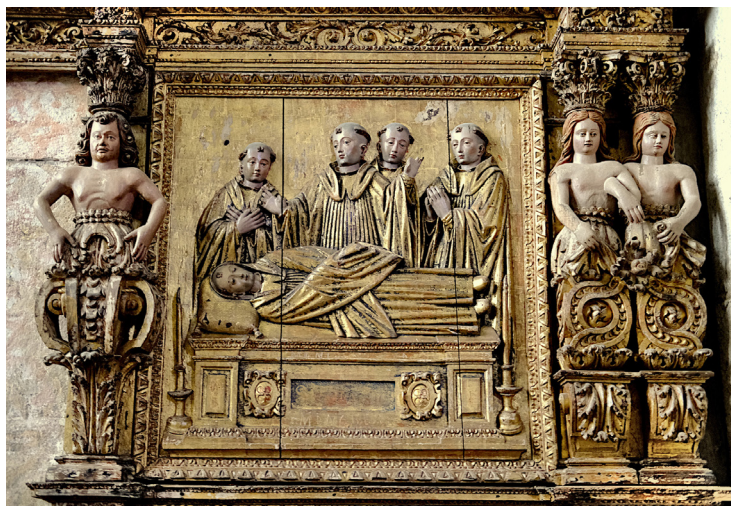


Fig. 5. 8.º painel [2.º coro] em representação de «SAMIOSSIO»

Fonte: Mariana Gaspar, 2023

- **8.º painel [2.º coro]:** Neste último painel, encontramos «SAMIOSSIO. O qual pela devoção q tinha de rezar cinco Psalmos em honra das cinco letras do nome de MARIA lhes nascerão depois cinco rosas em a cara: hũa na boca, duas nos olhos, e duas nos ouvidos; em em cada hũa dellas estava a esenta hũa das letras do nome da Senhora; começando pela rosa da boca cõ a e R, M e todas herão letras d'ouro».

Embora Fr. Cipriano da Cruz se tenha especializado em esculturas de vulto, consideramos plausível a sua associação à execução destas obras em baixo-relevo. Autor do painel de Nossa Senhora da Assunção, conservado numa das capelas laterais da Igreja de Tibães, o confronto com essa obra permite-nos estabelecer alguns paralelismos formais, de que destacamos: os olhos entreabertos, os rostos com queixo de forma circular saliente e pescoço definido por uma linha bem demarcada. No confronto com algumas esculturas de vulto, preferencialmente imberbes (como as imagens de *Santo Anselmo*, *São Roberto* ou *São Bernardo*, provenientes da igreja do Colégio de São Bento de Coimbra), é patente a forma quadrada dos rostos, com maxilares bem definidos, que reconhecemos também na caracterização de várias figuras dos painéis esculpidos para o coro alto de Tibães. Verificamos ainda similitudes na execução das mãos, e, no caso das representações pontifícias, afinidades com a imagem de *São Gregório Magno* (hoje na capela do cemitério de São Paio de Gramaços), não só na configuração da tiara papal, mas também no manto que cobre o hábito monástico, orlado de amplo galão.



Fig. 6. Fr. Cipriano da Cruz. *Nossa Senhora da Assunção* (c.1701-1704). Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães
Fonte: Mariana Gaspar, 2023



Fig. 7. Fr. Cipriano da Cruz. *São Gregório Magno* (c.1684-1691). Capela do cemitério de São Paio de Gramaços
Fonte: Mariana Gaspar, 2023

CONCLUSÃO

Face ao exposto, reiteramos a atribuição destes painéis a Fr. Cipriano da Cruz, enquanto participante de uma equipa mais vasta, composta por outros artistas. Intervenção singular no quadro da sua obra, particulariza-se, não apenas em termos técnicos, mas também por configurar uma das escassas obras imputáveis ao escultor em data anterior ao seu ingresso na Ordem beneditina, em 1676. Por outro lado, desconhecendo-se o motivo que terá levado o escultor a escolher recolher-se em São Martinho de Tibães, será plausível aceitar a existência de um contacto prévio com o mosteiro beneditino, por exemplo, através da mencionada integração numa equipa de escultores, eventualmente dirigida por António de Andrade.

FONTES

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Distrital de Braga/Universidade do Minho

ADB/UM. *Conv. e Most.* – Tibães, n.º 493, fl. 40v.

ADB/UM. *Fundo monástico-conventual*, Tibães, Livro de obras (1661), n.º 459.

ADB/UM. *Fundo monástico-conventual*, Tibães, Livro de visitas (1644-1711), n.º 493.

ADB/UM. *Registos Paroquiais* – Braga, Paróquia de Sé, Registos de Batismos (1642-1664), n.º 313.

ADB/UM. *Congregação de S. Bento*, Livro do Noviciado II (1630-1731), n.º 25

Arquivo do Mosteiro de Singeverga

ASCENSÃO, Fr. Marceliano da, 1745. *Chronica do antigo, real e palatino Mosteiro de S. Martinho de Tibães desde a sua 1ª fundação até ao presente com hum catalogo dos Abbades perpetuos, Comendatarios e Abbades Geraes* [manuscrito]. Arquivo do Mosteiro de Singeverga, Santo Tirso, cx. 16, lv. 19.

FONTES IMPRESSAS

AQUINO, Fr. Tomás, 1767. *Elogios dos Reverendissimos Padres DD. Abbades Geraes da Congregação Benedictina do Reyno de Portugal e Principado do Brazil*. Porto: na Officina de Francisco Mendes Lima.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Joana Filipa Fonseca, 2010. *Uma epopeia entre o sagrado e o profano: o cadeiral de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

FERNANDES, Severino P., 1958a. Onde as tábuas que nele se conservam explicam as figuras que adornam. *Diário do Minho*. 1958-07-14, 1.

FERNANDES, Severino P., 1958b. Onde as tábuas que nele se conservam explicam as figuras que adornam. *Diário do Minho*. 1958-07-15, 4.

GASPAR, Mariana, 2023. *Frei Cipriano da Cruz (1646-1716), o “bom official de fazer sanctos”: a obra do escultor bracarense no contexto da arte portuguesa dos séculos XVII e XVIII*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

OLIVEIRA, Aurélio de, 2019. *Itinerários do barroco beneditino. A Abadia de Tibães: trajectória arquitetónica e decorativa de Seiscentos*. Maia: Edições ISMAI – Centro de Publicações do Instituto da Maia; CEDTUR – Centro de Estudos de Desenvolvimento Turístico, vol. 1. ISBN 978-989-54271-4-7.

PAULA, Mara Raquel Rodrigues de, 2023. *Diálogos imagéticos. Iconografia beneditina em Portugal e a sua conexão com as fontes impressas da Idade Moderna*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

RÉAU, Louis, 1959. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France. Tome III: *Iconographie des saints*. ISBN 84-7628-212-5.

SMITH, Robert C., 1968. *Frei Cipriano da Cruz, escultor de Tibães: elementos para o estudo do Barroco em Portugal*. Porto: Livraria Civilização.

AS SANEFAS QUE TODOS QUEREM

MARIA DA LUZ NOLASCO*

Resumo: Num contexto alargado de encomendas de talha por privados e religiosos inscrevem-se alguns exemplares em talha, remanescentes, em reserva e em exposição no Museu de Aveiro/Santa Joana que se cruzam com outros itens idênticos entre si e inseridos em distintos espaços sacros, constituindo séries de um modelo específico de «sanefas» entalhadas e douradas do período rocaille. Pela sua especificidade daremos especial relevo a um caso particular da conceção e produção de sanefas¹ pelo mestre entalhador aveirense Manuel Ferreira e Sousa «filho», ativo nos finais do século XVIII (1775-1790) e que nos merece uma particular atenção pela proliferação deste modelo tão cobiçado por todos. A encomenda deste tipo de sanefa migra num círculo de influência alargado: no Convento de São João Evangelista das Carmelitas Descalças de Aveiro, no Convento de Jesus das Dominicanas de Aveiro, na Igreja da Apresentação da freguesia da Vera Cruz em Aveiro e, ainda, de modo deslocado, na Igreja Matriz de São João do Loure, do concelho de Albergaria-a-Velha.

Palavras-chave: Sanefa; Talha; Série; Comitentes; Fiéis.

Abstract: In a broad context of carving commissions by private individuals and religious people, there are some carved examples, remaining, in reserve and on display at the Aveiro Museum/Santa Joana, which intersect with other items identical to each other and inserted in different sacred spaces, constituting series of a specific model of carved and gilded «sanefas» from the rocaille period. Because of its specificity, we will pay special attention to a particular case of the design and production of pelmets¹ by the master carver from Aveiro, Manuel Ferreira e Sousa «filho», who was active at the end of the 18th century (1775-1790) and who deserves particular attention because of the proliferation of this model, which was so coveted by everyone. This type of pelmet was commissioned in a wide circle of influence: in the Convent of São João Evangelista of the Discalced Carmelites of Aveiro, in the Convent of Jesus of the Dominican Sisters of Aveiro, in the Church of the Presentation in the parish of Vera Cruz in Aveiro and even, in a displaced way, in the Mother Church of São João do Loure, in the municipality of Albergaria-a-Velha.

Keywords: Pelmet; Wood carved; Series; Principals; Believers.

1. UM CASO DE ESTUDO SINGULAR NA HISTÓRIA DA TALHA DOURADA EM AVEIRO E DE SEUS ARTISTAS

O Museu de Aveiro/Santa Joana conserva, valoriza e expõe permanentemente uma singular produção de obras em talha dourada. Contudo, preserva em reserva vários exemplares e equipamento complementar que são matéria de estudo constante, sendo muitas destas obras incompletas ou fragmentadas, deslocadas do seu local de origem e, como tal, identificadas como *itens* remanescentes, que pelo seu valor de testemunho possuem uma singular relação interpretativa e informativa. O seu valor de conjunto e individual é ilustrativo dos relatos históricos que os arquivos, as bibliotecas e as hemerotecas reúnem sobre as mudanças vividas no interior do Convento de Jesus de Aveiro

* Museu de Aveiro / Santa Joana / Museus de Aveiro / DAGS / Divisão de Cultura e Turismo / Câmara Municipal de Aveiro. Email: mlnolasco@cm-aveiro.pt. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3700-1627>.

¹ «Sanefas» no dicionário de Rafael Bluteau se «chamão os carpinteyros às ta- boas, que fe aflientão atraveITadas em affoalhados de madeyra, e nas quaes fe encabçção, e cafcguraõ as que vão ao comprido» (Bluteau 1720, vol. 07, p. 477).



Fig. 1. Sanefa colocada sobre moldura retabular na Igreja de São João de Loure, Albergaria-a-Velha. *Rocaille*. Sanefa idêntica às presentes nos Conventos das Dominicãs de Jesus e das Carmelitas Descalças de Aveiro, e na Igreja da Apresentação da Vera Cruz, em Aveiro, c. 1775-1779
Fonte: Fotografia da autora

e até sobre as mudanças e evoluções artísticas e patrimoniais operadas no território envolvente ao antigo convento, no qual se inserem várias casas religiosas da cidade de Aveiro, das quais daremos nota:

Mosteiro de Nossa Senhora da Misericórdia, de religiosos de São Domingos; de Santo António, de frades menores da província da Soledade; de carmelitas descalços, de Nossa Senhora do Carmo; de Jesus, de religiosas dominicanas; da Madre de Deus, de Sá, de religiosas da Terceira Ordem de São Francisco; de carmelitas descalças, de São João Evangelista; do recolhimento de São Bernardino, de Terceiras de São Francisco (Cardoso 1747, pp. 682-688).

As fontes documentais consultadas, e entre estas os contratos e as escrituras a que tivemos acesso, dão-nos nota de uma clientela de prestígio constituída por privados, por irmandades e confrarias que subsidiavam empreitadas de acordo com a sua influência. Nas casas monásticas, para além da defesa do sustento conventual, contribuíam para as grandes obras de construção e subsequente renovação dos imóveis os «dotes» com que entravam as religiosas e os religiosos, as heranças de família, os aforamentos e arrendamentos de terras e bens de raiz, entre outros. A título de exemplo foi esta ordem de «Licença» concedida ao Mosteiro de Jesus por D. Afonso V, a 24 de agosto de 1476, nos seguintes termos:

Licença para que pudesse herdar, ter e possuir todos os bens de raiz que às freiras, que então nele estavam, fossem deixados por morte de seus pais ou parentes e que o dito Mosteiro os pudesse lograr, dar, vender, trocar ou escambar (AUC. Livro do Índice Geral do Cartório e Fazenda, t. 33, fl. 461, n.º 3; Christo e Gaspar 1986, p. 339).



Fig. 2. Sanefa da Igreja do Convento das Carmelitas de Aveiro, c. 1779. N.º de inventário 213/M. Século XVIII. *Rocaille*. Localização: reservas do MA/SJ, ala norte, 2.º piso
Fonte: Fotografia da autora

Neste contexto, incluem-se, na estrutura da identidade social e cultural da época vivida entre Quinhentos e Setecentos pela comunidade religiosa dominicana de Jesus de Aveiro, os padroados eclesiásticos e o arrendamento dos dízimos por parte das freiras num território alargado ao qual pertenciam as Igrejas de Valemaior, Fermelã, Canelas, Angeja, São João do Loure e São Paio de Frossos, em Albergaria-a-Velha, inseridas na *Zona-Sul* do distrito de Aveiro.

Era também relevante a contribuição de privados que, gozando de especial prestígio e/ou de um vínculo familiar, ingeriam na administração do património religioso. A título de exemplo, mencionamos o contrato redigido em 1668 para o retábulo da capela-mor da Igreja de Jesus de Aveiro ao escultor Domingos Lopes com planta do mestre «Fragoso»² (Lameira e João 2023), o qual remataria com as armas dos Tavares, os Senhores de Mira, tendo sido este ajustado pelo valor de 90 000 réis, valor mediado pelo cônego da Sé do Porto, Miguel Dias Cravão. Seria à época priora do Convento de Jesus a madre Maria dos Serafins (1666-1669). Contudo, percebemos que esta escritura não teve efeito (ADP. PO 2, n.º 127, fls. 15v-16; Brandão 1984, p. 367). Um outro exemplo da ação de privados na encomenda de obras em espaço religioso, para obtenção do direito a sepultura própria e proposição de missas, é o da contratação do retábulo-mor e do sacrário do Convento de Santo António, em Aveiro (1679), custeado pelo conde de Vila Verde, Jorge de Moniz, morgado e senhor da Casa de Angeja. O contrato foi estabelecido com os imaginários Domingos Nunes e António Gomes, moradores na Rua das Flores no Porto. A planta ou traça seria do padre Sebastião da Rocha Magalhães, o qual era dito ser «muito perito na arte da arquitetura», cumprindo aos imaginários aceitar a encomenda na condição «que aceitarão a dita obra

² Bartolomeu Fragoso (1654-1668). Oficial de pedreiro de entalhador e debuxador, desconhecendo-se em que localidade tinha a sua oficina. Em 1654, integrado na equipa liderada pelo mestre João Dias, de Coimbra, trabalha na obra do retábulo-mor da Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Aveiro, eventualmente na feita do embasamento de pedraria (Lameira e João 2023, nota 241).

na forma da dita *trassa em presso* de cem mil rs.». O transporte da obra correria por conta dos mestres imaginários; de Ovar até Aveiro correria por conta do conde de Vila Verde (Brandão 1984, p. 474; ADP. PO 2, n.º 139, fls. 64-65v). O atual retábulo é posterior (c. 1740), concernente ao ciclo do joanino final (Gonçalves 1959, p. 134).

2. AS SANEFAS DO CONVENTO DE SÃO JOÃO EVANGELISTA DAS CARMELITAS DESCALÇAS DE AVEIRO

Na área de influência e na proximidade ao Convento de Jesus das Domínicas de Aveiro temos o Convento de São João Evangelista das Carmelitas Descalças. A Igreja das Carmelitas apresenta três retábulos em talha dourada, o retábulo-mor e dois colaterais, contratualizados e escriturados junto «à grade e locutório do referido convento» (Brandão 1985, pp. 325-328), em 1709, ao mestre António Gomes, morador em Santo Ildefonso no Porto, tendo sido este mesmo mestre o entalhador escolhido para a obra de talha do conjunto da capela-mor da Igreja de Jesus, em 1725, a par com o mestre José Correia (Brandão 1985, pp. 692-702; ADP. PO 2, n.º 231, fls. 247-249v) pelas religiosas Domínicas. No caso do retábulo lateral das Carmelitas, em 1713, o mestre pintor-dourador seria Francisco da Costa Borges, de Aveiro³ (Brandão 1985, pp. 417-423). O exemplo específico das sanefas contratualizadas para o Convento de São João Evangelista das Carmelitas Descalças incidiu na escolha no mestre entalhador Manuel Ferreira e Sousa «filho», residente em Aveiro e ativo em 1779. Realçamos nestas sanefas das Carmelitas um detalhe técnico integrado no tabuado superior da sanefa, constituído por um mecanismo torneado em madeira, interno e em roldana, essencial para suspender os pesados cortinados.

É impossível dissociar a técnica das opções formais do desenho, do traço e das normas construtivas. Como tal, aos exemplares de talha cumpre sempre associar também os métodos de conceção e as soluções técnicas utilizados, tendo em conta os contextos da encomenda. No caso das sanefas, é evidente o conhecimento do mestre carpinteiro marceneiro na adoção deste singular mecanismo que possibilitava a suspensão de fortes e pesados reposteiros essenciais na armação decorativa dos espaços sacros. Acresce reforçar que era frequente a utilização de ornamentos para encobrir partes da igreja e embelezar a celebração do culto para o qual surgem as sanefas como suporte ideal ao aparato decorativo de simbolismo religioso.

A sanefa remanescente e deslocada do coro alto do extinto Convento das Carmelitas de Aveiro (c. 1905) integra as coleções do MA/SJ tendo sido inventariada com o n.º 213/M na base de dados MatrizNet, recentemente atualizada na plataforma de inventário Raiz. No extinto Convento de Jesus foi instalado o Museu Regional de

³ Consta do contrato a cláusula de garantia por 6 anos em que o mestre dourador seria obrigado a repor qualquer ouro caído ou defeito que surgisse no douramento, durante esse período. In ADA. *Notário* n.º 54, fls. 15-77v, [Livro de notas do Arquivo de Coimbra].



Figs. 3 e 3a. Sanefa da igreja do Convento das Carmelitas de Aveiro, c. 1779. Mecanismo torneado em madeira, interno e em roldana para suspensão dos cortinados

Fonte: Fotografia da autora



Fig. 4. Sanefa da igreja do Convento das Carmelitas de Aveiro. Detalhes de funcionamento

Fonte: Fotografia da autora

Aveiro durante a 1.^a República, em 1911, tendo sido entregue a direção a Marques Gomes. As obras deslocadas e provenientes de outros edifícios religiosos da cidade de Aveiro integraram, após a extinção das ordens religiosas decretada em 1834⁴, o acervo patrimonial móvel do Museu de Aveiro criado legalmente pela Portaria de 16 de junho de 1912.

A peça tem uma etiqueta colada no canto inferior esquerdo com a numeração 178, do inventário de 1784; a mesma sanefa tem uma outra etiqueta colada no canto inferior direito com o n.º 19 do inventário de 1922. Este número corresponde a uma sanefa dourada proveniente do Convento de São João Evangelista das Carmelitas Descalças de Aveiro, nos inventários de 1922 e 1942. O historiador padre Belinquete

⁴ Por esse diploma, eram declarados extintos todos os conventos, mosteiros, colégios, hospícios e quaisquer outras casas das ordens religiosas regulares (art.º 1.º), dando origem à secularização dos bens e demais pertences e, consequentemente, à incorporação dos mesmos na Fazenda Nacional (art.º 2.º).

Fig. 5. Sanefa da igreja do Convento das Carmelitas de Aveiro, c. 1779. N.º de inventário antigo, validado nos inventários de 1922 e 1942. Transferência legal para o acervo do Museu de Aveiro, 1911
Fonte: Fotografia da autora



na obra *As Carmelitas em Aveiro: ontem e hoje*, em 1996, identificou no cadastro de 1905 a «sanefa de talha dourada n.º 28» fazendo-lhe corresponder um outro *item* registado no inventário de 1922 com o n.º 19; no inventário de 1942 é também identificada a mesma sanefa, mas com o n.º 89.

3. A FORMA COMO CONTEÚDO NA OBRA DE TALHA

Morfologicamente a sanefa é dividida na longitudinal por uma moldura em caveto⁵ com desenho de arco abatido ao centro; tem aba ou lambrequim a simular franja com motivos vegetalistas suspensos na forma de folhagem de acanto tripartida; remate em frontão quebrado com grinalda de flores; a secção central é ocupada por uma palmeta, folha de palma entalhada, recortada e dourada apoiada sobre voluta em «S» invertido; no extremo fecha a sanefa com pequenas aletas.

Características do novo gosto *rocaille*, foram introduzidos na arte da talha do ciclo rococó elementos inovadores como grinaldas, laçarias, conchas e rocalhas⁶. As novas figuras irregulares e destacáveis do suporte parietal e arquitetónico exigiam na conceção uma maior exploração de técnicas, de linguagens e de temas, nem sempre provenientes da Igreja.

A singularidade desta série de sanefas produzida por Manuel Ferreira e Sousa «filho» resultou na seleção de alguns exemplares a expor, dois séculos mais tarde, numa mostra internacional. Na Exposição de Arte Portuguesa em Londres, realizada na Royal Academy of Arts, patente ao público entre outubro de 1955 e março de 1956, foi exposta uma série de seis sanefas complementares e idênticas entre si, exemplares do ciclo do rococó, e inscritas como uma unidade sob o n.º 467. Numa das imagens selecionadas, é visível a exposição da sanefa sobre um pano bordado com motivos indo-portugueses, exposta no Central Hall ou Sala dos Coches (Reis-Santos 1956).

⁵ Moldura convexa cujo perfil em curva apresenta concavidade voltada para fora.

⁶ Forma em concha, recortada e vazada.



Fig. 6. Exposição de Arte Portuguesa na Royal Academy of Arts de Londres, 1955-1956

Fonte: Fotografia de Mário Novais (1899-1967)



Figs. 7 e 7a. Sanefas da Igreja de Jesus de Aveiro, c. 1775-1779.
N.º de inventário 168/M. Século XVIII. Rococó. Localização: reservas
do MA/SJ, ala norte, 2.º piso

Fonte: Fotografia da autora

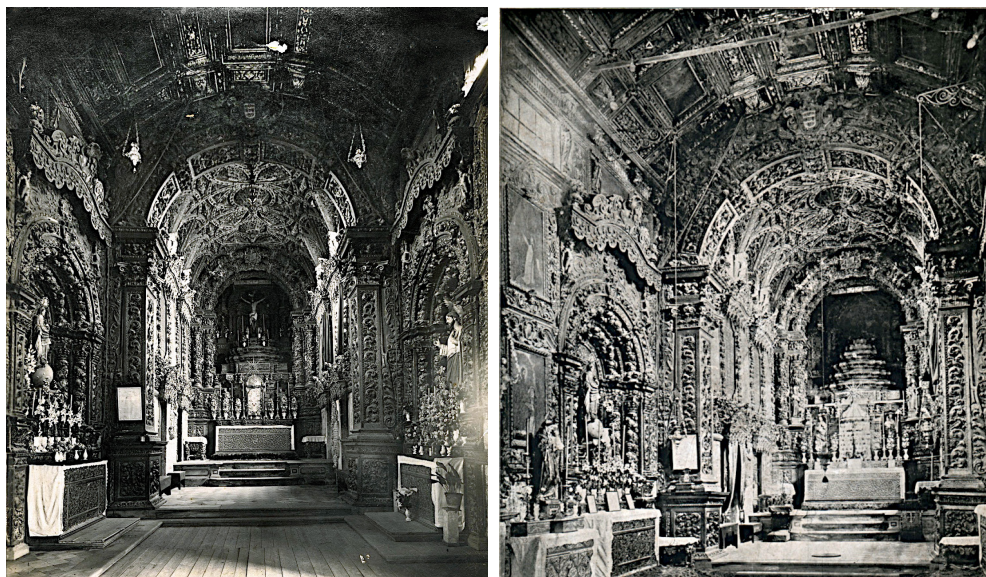
4. AS SANEFAS DA CAPELA-MOR DA IGREJA DE JESUS DE AVEIRO

Correspondem ao mesmo ciclo temporal e produtivo, com uma mesma autoria, o conjunto de oito sanefas da capela-mor da Igreja de Jesus de Aveiro. O entalhador responsável pela conceção destas sanefas é o já referido mestre Manuel Ferreira e Sousa «filho», natural de Aveiro. De acordo com a arquitetura da capela-mor, subsistem oito vãos integrados nos paramentos laterais complementares ao retábulo eucarístico. Correspondem aos vãos as oito sanefas, funcionando sobrepostas em dois níveis: quatro sobre as quatro portas a uma altura de 2,40 m e outras quatro sobre as quatro janelas a uma altura de cerca de 4,40 m. A imagem defendida por Robert C. Smith da harmoniosa unidade da talha barroca que «grandiosamente invade a superfície parietal da Capela» seria semelhante à de uma «caverna dourada», representação obtida em plenitude na Igreja de Jesus das Dominicanas de Aveiro (Smith 1962, pp. 169-170). Em *O Mosteiro de Jesus de Aveiro* de Domingos Maurício Gomes dos Santos (1963; 1967, p. 12), o insigne investigador descreve a cabeceira nascente do templo como a parte mais notável do revestimento da Igreja de Jesus, estando este espaço iluminado pelas vidraças e «lunetas baixas, em número de cinco» colocadas junto ao teto, a sul e a norte. As oito sanefas de talha dourada estariam colocadas sobre as quatro portas de vinhático «com boas almofadas e pregaria de bronze dourado», nas paredes sul e norte, permitindo os respetivos vãos a passagem para a sacristia principal (à direita) e para a primitiva sala do capítulo ou Capela da Assunção (à esquerda); as outras quatro sanefas estariam sobre as duas janelas envidraçadas do alçado sul e sobre as duas janelas com rótulas metálicas na parede norte, sendo atribuída a sua autoria a um mestre entalhador de Aveiro⁷, que passamos a citar:

Nas portas e janelas da Capela-mor, oito sanefas bem-feitas, mas dum género de talha diferente. Foram postas, em 1779, no tempo de Sórora Catarina Joana do Evangelista (1778-1780), e são devidas a um artista de Aveiro, filho do pintor Manuel Ferreira e Sousa (Santos 1967, p. 14).

Acresce dizer que Emmanuel Ferreira e Souza, «pintor», é pai do mestre entalhador Manuel Ferreira e Sousa «filho», residindo o oficial de pintura na Rua das Taipas no Porto. A ele se deve a autoria das seis telas que retratam cenas da vida da Princesa Santa Joana colocadas na capela-mor da Igreja de Jesus e encomendadas, ainda no ano de 1729, pela priora madre Luísa Maria de Santa Rosa (1720-1724) ou pela madre sóror Antónia Luísa Jacinta de Santa Joana, ou do Amaral (1727-1730). O preço do contrato da talha da capela-mor da Igreja de Jesus foi de três mil cruzados e trezentos mil réis. Como a obra não estava acabada no prazo estabelecido, o entalhador

⁷ Existem registos fotográficos que reportam à década de 1980, em que este conjunto de sanefas se integra na cenografia barroca da capela-mor (com o n.º de inventário 168/M).



Figs. 8 e 8a. Capela-mor da Igreja de Jesus com as vidraças, as telas e paramentos revestidos com talha dourada aplicada sobre o silhar de azulejo azul, c. 1910

Fonte: Arquivo do MAV/CMA

José Correia comprometeu-se a dar a obra assente e terminada na Semana Santa de 1728, lavrando-se a quitação e distrate a 1 de maio de 1728 (Brandão 1985, pp. 693-694). O contrato de douramento é celebrado em 1729 aos mestres Manuel da Silva de Coimbra e António José Correia, irmão do entalhador José Correia (Gonçalves 1971); as vidraças da igreja devem-se ao mestre vidraceiro Manuel da Costa Vale, do Porto (Brandão 1985, p. 694; ADP. PO-8, n.º 182, fls. 135v-137).



Fig. 9. Igreja de Jesus no início do século XX. As sanefas *rocaille* rematam os vãos envidraçados e as portas das paredes laterais da capela-mor

Fonte: Arquivo do MAV/CMA

5. AS SANEFAS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA APRESENTAÇÃO DA VERA CRUZ DE AVEIRO

O outro conjunto de sanefas a destacar pertence à Igreja de Nossa Senhora da Apresentação da Vera Cruz de Aveiro, a qual foi também enriquecida com nove sanefas e diversos florões de teto encomendados pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Nossa Senhora da Apresentação, no lugar da Vera Cruz, em 1779, ao então referido mestre entalhador aveirense, Manuel Ferreira e Sousa «filho».

O conjunto de nove sanefas em madeira entalhada e dourada da Igreja de Nossa Senhora da Apresentação de Aveiro é constituído pelos seguintes elementos: uma sanefa de grande dimensão adaptada ao arco cruzeiro; um par de sanefas sobre os altares colaterais; um par de sanefas dos altares laterais da nave; e quatro sanefas de menor dimensão colocadas no remate superior das portas da igreja. Correspondem ao modelo já descrito: peças longitudinais com moldura em caveto⁸ e perfil em arco abatido ao centro; têm aba ou lambrequim a simular franja com motivos vegetalistas suspensos na forma de folhagem de acanto tripartida; remate em frontão quebrado com grinalda de flores; a secção central é ocupada por uma palmeta, folha de palma entalhada, recortada e dourada; nos extremos fecha com aletas e uma rocalha⁹ ao centro sobre voluta em «S» invertido.



Fig. 10. Sanefa em talha dourada, *rocaille*.
Integra a série de nove sanefas da Igreja de
Nossa Senhora da Apresentação da paróquia
da Vera Cruz de Aveiro, c. 1779. Autor Manuel
Ferreira e Sousa «filho». N.º de inventário
PAVR12 0003

Fonte: Fotografia da autora



⁸ Moldura convexa cujo perfil em curva apresenta concavidade voltada para fora.

⁹ Forma em concha, recortada e vazada.

CONCLUSÕES FINAIS

Vários historiadores, como Flávio Gonçalves¹⁰, Domingos de Pinho Brandão (Brandão 1984-1985), Domingos Maurício (Santos 1963; Santos 1967) e Rangel de Quadros (Quadros 1978) referem o entalhador aveirense Manuel Ferreira e Sousa «filho» como o autor da talha das sanefas que encontramos em três igrejas distintas: duas de religiosas de clausura, a Igreja de Jesus e a Igreja das Carmelitas Descalças, e uma paroquial, a Igreja de Nossa Senhora da Apresentação da Vera Cruz de Aveiro. São também confirmadas as obras e a autoria pelos investigadores Rocha Madahil, Francisco Ferreira Neves e José Pereira Tavares (1952, vol. XVIII, pp. 186-276; 1957, vol. XXIII, pp. 121-181) e por António Nogueira Gonçalves (1959, pp. 116-117, p. 140). A morfologia, a técnica e a gramática decorativa de cada uma das sanefas outrora integradas na capela-mor da Igreja de Jesus obedecem ao mesmo modelo e tipologia das existentes no Convento das Carmelitas Descalças de Aveiro e nas da Igreja da Apresentação da Vera Cruz de Aveiro. A iconografia floral e vegetalista entalhada na madeira, recortada e vazada com ondeados assimétricos, reflete e replica a leveza dos tecidos outrora suspensos, em que o pregueado denso dos panos se fixava nas sanefas criando um aparato de conjunto pleno e envolvente sem lugar ao vazio, deslumbrando (ou intimidando) o observador-fruidor. As rocalhas e a folhagem de acanto revelam a simbologia da natureza na arte cristã apelando a elementos da vida comum, «catequizando» o crente ou libertando-o «espiritualmente».

O conjunto de sanefas aqui descrito corresponde à conceção e identidade formais de um modelo específico na arte da talha, relacionando entre si vários exemplares dispersos em distintos lugares da região de Aveiro, proliferando um modelo enquadrado em séries de peças idênticas entre si e inscritas num mesmo período estilístico: o correspondente ao gosto delicado do *rocaille*, tão exemplarmente manifestado na arte portuguesa da talha dourada, de meados de Setecentos.

FONTES

Arquivo Distrital de Aveiro

ADA. *Notário n.º 54*, fls. 15-77v, [Livro de notas do Arquivo de Coimbra].

Arquivo da Universidade de Coimbra

AUC. *Livro do Índice Geral do Cartório e Fazenda*, t. 33, fl. 461, n.º 3.

Arquivo Distrital do Porto

ADP. PO 2, n.º 127, fls.15v-16; PO 2, n.º 139, fls. 64-65v; PO 2, n.º 231, fls. 247-249v; PO 2, n.º 139, fls. 64-65v; PO 2, n.º 231, fls. 247-249v; PO-8, n.º 182, fls. 135v-137.

¹⁰ Destacamos uma das reuniões de Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais ocorrida em 1964 no Museu Regional de Aveiro, revelando nomes de mestres entalhadores e douradores na comunicação sobre *A Talha de Aveiro, subsídios para o seu estudo* por Domingos Pinho Brandão e Flávio Gonçalves, revelando o mestre de Landim, Francisco Machado, com o qual a Irmandade do Santíssimo Sacramento contratualizou em 1716 o conjunto retabular da capela-mor da Igreja da Apresentação, Vera Cruz, Aveiro.

BIBLIOGRAFIA

- ANTT, 1993. *Inventário coletivo dos registos paroquiais*. Lisboa: Secretaria do Estado da Cultura. Vol. 1: *Centro e Sul*. ISBN 972-8107-08-0.
- BELINQUETE, José Martins, 1996. *As Carmelitas em Aveiro: ontem e hoje*. Aveiro: Edições Sinai.
- BLUTEAU, Rafael, 1720. *Vocabulário Portuguez e Latino*. Lisboa: na Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade. Vol. 07: *Letras Q-S*.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1987. *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação*. Porto: [Oficinas Gráficos Reunidos]. Vol. IV: 1751-1775.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1986. *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação*. Porto: [Oficinas Gráficos Reunidos]. Vol. III: 1726-1750.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1985. *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação*. Porto: [Oficinas Gráficos Reunidos]. Vol. II: 1700-1725.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1984-1985. *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação. Subsídios para o seu estudo*. Porto: Diocese do Porto; Câmara Municipal do Porto; Alemanha: Centro de Estudos Humanísticos Erzbistum Koln, vols. I, II, III, IV.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1984. *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação*. Porto: [Oficinas Gráficos Reunidos]. Vol. I: Séculos XV a XVII.
- CARDOSO, P. Luíz, 1747. *Dicionário Geográfico, ou Notícia Histórica de Todas as Cidades, Vilas, Lugares e Aldeias [...]*. Lisboa: na Régia Oficina Sylviana.
- CHRISTO, António, e João Gonçalves GASPAR (P.E), 1986. *Calendário Histórico de Aveiro*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.
- DEBRAY, Régis, 1992. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard. ISBN 9782072095665.
- DIAS, Pedro, 1995. *A Viagem das Formas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- FALCÃO, José António, coord., 1997. *As Vozes do Silêncio: imaginária barroca da diocese de Beja*. Lisboa: Editora Estar.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, 2000. Robert C. Smith e a talha do reino. Em: Manuel da Costa CABRAL, e Jorge RODRIGUES. *Robert C. Smith, 1912-1975. A investigação na História de Arte/ Research in History of Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes, Arquivo de Arte, pp. 146-161.
- 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. 2 vols. Documentos e memórias para a história do Porto, XLVII.
- GOMES, João Augusto Marques, 1899. *Subsídios para a História de Aveiro*. Aveiro: Typographia do Campeão das Províncias. Ed. fotocopiada a partir da impressa.
- GONÇALVES, António Manuel, 1965. *Reunião em Aveiro dos conservadores dos museus e dos palácios e monumentos nacionais*. Aveiro: Oficina da Coimbra Editora. Separata Arquivo do Distrito de Aveiro, 31.
- GONÇALVES, António Nogueira, 1959. *Inventário Artístico de Portugal*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes. Vol. 6: *Distrito de Aveiro, Zona-Sul*.
- GONÇALVES, Flávio, 1971. *A Talha da Capela da «Árvore de Jessé» da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores*. Porto: Livraria Fernando Machado.
- LAMEIRA, Francisco, e Martina del Rio JOÃO, 2023. *Retábulos nas dioceses da Guarda e de Viseu* [Em linha]. Promontoria Monográfica. História da Arte, 35 [consult. 2025-04-29]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.1/19735>.

- LAMEIRA, Francisco, e Vítor SERRÃO, 2005. O retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713-1746). *Promontoria*. Loulé: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve. Ano 3, (3), 287-315.
- LAMEIRA, Francisco, e Vítor SERRÃO, 2003. O retábulo proto-barroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores. Em: *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*. Porto: FLUP. Departamento de Ciências do Património, pp. 215-226.
- MADAHIL, António Gomes da Rocha, Francisco Ferreira NEVES, e José Pereira TAVARES, dir., 1957. *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Aveiro: [s.n.]. Vol. XXIII: *Iconografia da Infanta Santa Joana*.
- MADAHIL, António Gomes da Rocha, Francisco Ferreira NEVES, e José Pereira TAVARES, dir., 1952. *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Aveiro: [s.n.]. Vol. XVIII: *Iconografia da Infanta Santa Joana*.
- QUADROS, José Reinaldo Rangel de, 1978. Aveiro: Apontamentos Históricos. Aveiro: [s.n.]. Polycopiado.
- REIS-SANTOS, Luís, 1956. Significado e Aspetos da Exposição de Arte Portuguesa em Londres. *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. Lisboa: SNICPT. Junho, 3.ª Série, (2).
- SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos, 1967. *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*. Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola (Diamang). Publicações Culturais, 65. Vol. II/1, 2, 3 de *Museu do Dundo: Estudos de História (ultramarina e continental)*.
- SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos, 1963. *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*. Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola (Diamang). Publicações Culturais, 65. Vol. I/1, 2, 3 de *Museu do Dundo: Estudos de História (ultramarina e continental)*.
- SERUYA, Ana Isabel, et al., 2004. Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica: Atas do Congresso internacional. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro.
- SMITH, Robert C., 1962. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SMITH, Robert C., 1950. *The Portuguese wood carved retable, 1600-1750*. *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. 2.ª Série, (2), 16-57.
- SORENSEN, Lee, e Rudolf WITTKOWER, 2017-09. *Dictionary of Art Historians*sv [Em linha] [consult. 2025-04-30]. Disponível em: <https://arthistorians.info/>.

O ALTAR DE NOSSA SENHORA DE BELÉM DO MOSTEIRO DOS JERÓNIMOS DE LISBOA (1734): UM RARO EXEMPLO DE TALHA REGÊNCIA

SÍLVIA FERREIRA*

Resumo: O altar da Sagrada Família, originalmente dedicado a Nossa Senhora de Belém, colateral direito à capela-mor da igreja do Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, possui uma história que remonta à fundação do cenóbio. A invocação da Senhora de Belém era central na devoção do povo de Lisboa e agraçada a sua imagem com ricas oferendas, embora da primitiva estrutura retabular pouco se saiba. No entanto, um contrato notarial datado de 1734 revela-nos, pela primeira vez, as especificidades da encomenda de um novo altar, no qual se inclui o nome do entalhador e encomendadores, bem assim como algumas cláusulas relevantes. A finalidade deste texto é analisar a encomenda, reconhecer os seus intervenientes, enquadrar a produção artística do mestre entalhador no seu tempo e inserir a obra no mais amplo contexto conjuntural artístico da Lisboa pré-terramoto.

Palavras-chave: Lisboa; Mosteiro dos Jerónimos; Altar da Sagrada Família; Nossa Senhora de Belém; Talha regência.

Abstract: The altar of the Holy Family, originally dedicated to Our Lady of Bethlehem, located on the right side of the main chapel of the Church of the Jerónimos Monastery in Lisbon, has a history that dates back to the founding of the monastery. The invocation of Our Lady of Bethlehem was central to the devotion of the people of Lisbon, and her image was graced with rich offerings, although little is known about the original altarpiece structure. However, a notarial contract dated 1734 reveals, for the first time, the specifics of a commission for a new altar, including the name of the woodcarver and the patrons, as well as some relevant clauses. The purpose of this text is to analyse the commission, identify the participants, situate the artistic production of the master woodcarver in his time, and place the work within the broader artistic context of pre-earthquake Lisbon.

Keywords: Lisbon; Jerónimos Monastery; Altar of the Holy Family; Our Lady of Bethlehem; Regency woodcarving.

1. INTRODUÇÃO

São escassos os exemplos de retábulos de talha dourada na cidade de Lisboa sobreviventes ao grande terramoto de 1755 e às sucessivas alterações aos espaços sagrados, nomeadamente, pela aplicação da lei de extinção das ordens religiosas de 1834 e daquela da Separação das Igrejas e do Estado, de 1911, entre outros fatores, como a mudança de paradigmas estéticos. Se tivermos em conta as várias fontes documentais diretas e indiretas que nos fornecem uma panorâmica alargada da dimensão da implantação desta arte nos espaços sacros da capital, durante o período compreendido entre finais de

* IHA/NOVA FCSH/IN2PAST. Email: sferreira@fcs.unl.pt. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7064-9508>. Este texto foi elaborado ao abrigo do contrato de trabalho no âmbito da Norma Transitória — [DL 57/2016/CP 1453/CT0029]. (<https://doi.org/10.54499/DL57/2016/CP1453/CT0029>).

Seiscentos e meados da centúria seguinte, facilmente compreendemos que o gosto vincado pela sua presença proporcionou a sua difusão e elevou o seu acervo para as centenas de objetos, distribuídos por igrejas, capelas públicas e particulares, oratórios e ermidas, e que o acervo em vésperas do mega terramoto de 1755 era esmagador (Ferreira 2009).

O que sobrou em virtude das vicissitudes apontadas e de outras, como a menorição das artes aplicadas, com reflexos, por exemplo, no apeamento de obras de talha levado a cabo pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, entre os anos 30 e 50 do século XX (Neto 2001; Ferreira 2016, pp. 247-261; Ferreira 2020, pp. 117-125), elevou este espólio à condição de raridade. O núcleo torna-se ainda mais restrito quando contemplamos a produção desta arte na capital entre os anos 30 e 50 da centúria de Setecentos. Para contarmos com elementos mais consistentes de comparação temos necessariamente de sair dos estritos limites da cidade e percorrer as regiões circundantes e até mais distantes, como o Alentejo e a zona Oeste, também elas abastecidas pelos mestres entalhadores da escola de Lisboa.

Dentro da cidade, os exemplos destes cerca de 20 anos de produção são raros e não suficientes para estabelecer comparações sólidas, que nos permitam reconhecer facilmente os traços estilísticos de determinado mestre ou oficina. Também a escassez documental sobre os exemplares remanescentes, obstando à identificação de um arco cronológico mais específico, ao conhecimento dos nomes dos encomendadores e dos mestres executantes, adicionam dificuldades à mais cabal compreensão do lugar destas peças no contexto conjuntural da sua execução.

Por tal, quando surge documentação que nos elucida a data de encomenda, o local para onde foi executada a obra, o Mosteiro de Santa Maria de Belém, mais comumente conhecido como Mosteiro dos Jerónimos, e que desvenda a entidade contratadora e o mestre entalhador, não deixa de ser com júbilo que acolhemos a possibilidade de analisar e divulgar a história mais aproximada da peça em questão: o altar de Nossa Senhora de Belém, hoje com a invocação da Sagrada Família.

2. O CONTRATO, AS SUAS ESPECIFICAÇÕES E O ENCOMENDADOR

É através de documentação depositada no Arquivo Nacional Torre do Tombo, mais especificamente no fundo dos *Cartórios Notariais de Lisboa*, que é possível acompanharmos a encomenda, conhecer os encomendadores, o mestre entalhador e as especificações do contrato.

A data é 18 de março de 1734, o lugar de redação do contrato, o escritório do tabelião António da Silva Ferreira, ao Chiado, os encomendadores, os membros da Irmandade de Nossa Senhora de Belém, representada por André de Magalhães e Sousa, secretário, António Daniel, tesoureiro, Luís José de Oliveira, procurador, e António da Costa Monteiro. De todos estes intervenientes apenas lográmos localizar informação

sobre André de Magalhães e Sousa, que em 1742, faz petição para servir como familiar do Santo Ofício. Depois de várias inquirições é-lhe atribuído o cargo em 1749, mas nessa data já tinha falecido. Nomeado como capitão, o mais interessante no contexto desta encomenda é a referência, no documento de habilitação, à sua idade, ofício e morada: nascido em 1701, tinha de idade 40 anos, era natural da freguesia de Santos e morava na de Belém. Sobre o seu ofício relatam ser «proprietário de um ofício de meirinho do mar» (ANTT. *Tribunal do Santo Ofício*, Conselho Geral, Habilitações, mç. 11, doc. 176). Aliás, as testemunhas que abalizam do seu carácter são quase todos homens ligados aos negócios do mar, como era a maioria da população que vivia naquela zona ribeirinha.

Voltando ao contrato de obra, o mesmo refere que os membros da irmandade

estão ajustados e contractados em hauer elle mestre entalhador Domingos Pereira Lobo de fazer a obra de talha da cappella da Senhora de Bellem cita no dito Real Mosteiro [...] Que a dita capella com sua tribuna hade ser toda entalhada de pau de bordo, e feita com toda a perfeição segundo os preceitos da Arte, porque tendo a dita obra algum defeito sera obrigado elle mestre a deita lla abaixo e fazer outra de novo e assenta lla tudo à sua custa de sorte que fique sem imperfeição alguma, e será outrosim obrigado elle mestre a dar a dita obra assentada na dita capella vinte dias antes do dia da festa da mesma Irmandade que he no dia doze de Setembro proximo deste prezente anno (ANTT. *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 3, cx. 119, liv. 521, fls. 46v-47).

Apesar da ausência de informações acerca da autoria do desenho do retábulo — que tanto poderia ser do próprio mestre, de um seu colega entalhador ou arquiteto — e das premissas da sua feição estética, o mesmo apresenta, contudo, outras informações interessantes, pouco usuais neste tipo de ajuste.

Salvaguardadas, por parte da irmandade, ficaram as questões relativas à madeira a ser utilizada, de bordo ou da Flandres, à vistoria da obra por avaliadores qualificados, cláusula, aliás, comum nestes contratos, bem assim como a obrigação do mestre passar recibos das quantias que iria receber faseadamente. É, de facto, a forma de pagamento, ritmada ao longo de 4 anos, a partir do momento em que a obra fosse colocada em seu lugar¹, e a obrigação da irmandade em canalizar as suas receitas para este compromisso, sob pena de queixa na justiça por parte do entalhador, que introduz as maiores novidades a este acordo notarial.

¹ O texto do contrato parece ser contraditório nesta passagem, pois afirma que o pagamento só se efetuará depois da obra estar no seu lugar, mas logo de seguida refere «cuja razão fica obrigada a dita Irmandade/ fl. 47/ a hir de hoje em diante entregando a elle mestre entalhador a dita importancia das esmolos e rendimentos da mesma Irmandade ate se completar a importancia do valor da dita obra». Provavelmente terá sido uma errónea compreensão da cláusula por parte do tabelião, pois o mais comum era a entrega de quantias ao mestre ao longo da execução da obra, para cobrir os gastos com os materiais e os oficiais.

A cláusula da forma de pagamento era rígida e obrigava a irmandade a priorizar absolutamente este compromisso, sob pena de queixa-crime por parte do mestre entalhador, regra que surge bem explícita no texto do contrato quando afirma que:

sem que possam os Irmaons e oficiais da dita Irmandade devertir esmollas nem outro algum dinheiro da mesma Irmandade para outro algum fim, porque constando que qualquer rendimento da dita Irmandade se deverte alguma couza para outro fim poderá elle mestre Domingos Pereira Lobo pôr logo esta escriptura em Juizo, contra a dita Irmandade e obriga lla e executa lla por tudo que a esse tempo lhe estiver devendo da dita obra.

As únicas exceções a esta norma eram os dinheiros aplicados nas missas de sufrágio dos irmãos e o que «for preciso para o gasto do presépio»². Depreende-se, assim, que o presépio mais tarde citado em 1737 e em 1761 (Pais 2010, p. 44) estivesse em execução no ano de 1734 e que os irmãos da Senhora de Belém o custeavam.

A rara singularidade de uma cláusula que prevê um pagamento tão extenso no tempo, 4 anos, leva-nos a pensar sobre a razão de ser da mesma. Relativamente à irmandade, parece pressupor que a mesma não disporia imediatamente da quantia necessária, o que aponta para dificuldades financeiras, não expectáveis numa entidade daquela natureza sediada no Real Mosteiro de Belém. Quanto à aceitação por parte do entalhador, de tal acordo, poder-se-ia pensar que estaria em precária condição financeira; como é sabido, as encomendas de obras de talha conhecem uma redução significativa a partir de finais da década de 20 de Setecentos. O grande investimento neste recurso foi levado a cabo a partir sensivelmente dos anos de 1670 e teve o seu auge em inícios do século seguinte. Com as igrejas forradas a talha, nas suas mais variadas aplicações e formas (altares, órgãos, púlpitos, sanefas, cadeirais, molduras...), a renovação destas peças só aconteceria massivamente depois de 1755 pela ação devastadora do terramoto. Assim, em meados da terceira década de Setecentos, as encomendas escasseavam e as oficinas certamente lutariam com dificuldades para se imporem e fazerem face à concorrência no mercado. Se atentarmos no facto de que as oficinas de talha eram amiúde passadas de pai para filho, ou pelo menos dentro da mesma família, os herdeiros das pujantes casas que tiveram o seu auge em finais de Seiscentos e inícios de Setecentos, deveriam estar a confrontar-se com uma crise de encomendas, que lhes condicionaria e restringiria as condições e opções de trabalho. Reflexo desta situação

² Este presépio mencionado no contrato, deverá ser o mesmo que Alexandre Pais identifica e cujas figuras deveriam ser de tamanho natural, articulando-se com figuras humanas e figuras de roca. Diz Alexandre Pais: «Esta prática [de recorrer a figurantes humanos] era extensível aos conjuntos que se encontravam ao culto, como é testemunhado relativamente ao Presépio do Mosteiro dos Jerónimos, em Belém, que cerca de 1761-1763, ao longo de seis dias era montado um altar com um presépio da autoria de Joaquim Bernardes e de João da Villa. A notícia de 1737 sobre a montagem de um presépio nos Jerónimos surge na Gazeta de Lisboa Occidental, Edições Colibri, p. 11», a qual refere estar exposto «o Santo Presépio no Real Mosteiro de Bellem. Na terça feira 31 de Dezembro, por ser o ultimo dia do anno de 1737» (apud Pais 2010, p. 44).

pode encontrar-se, por exemplo, no fluxo migratório de entalhadores de Lisboa que rumaram ao Brasil para aí tentarem a sua sorte (Ferreira 2009, vol. I, pp. 63-68; Pedrosa e Ferreira 2021, pp. 511-518).

Apesar de esta situação ser inegável e reconhecível pela menor contratação de obra de talha deste período, certo é que a singularidade desta primícia de pagamento prolongado por 4 anos continua a ser desconcertante. Em mais nenhum contrato da época nosso conhecido, firmado por entalhadores de Lisboa, encontramos um faseamento de ressarcimento do trabalho do entalhador tão dilatado no tempo. É verdade que outras hipóteses se podem colocar, como, por exemplo, o entalhador pertencer à irmandade e, assim, por cortesia para com a mesma e os seus irmãos, aceitar tão raro acordo.

3. O MESTRE ENTALHADOR E O SEU ENTORNO FAMILIAR E SOCIAL

Domingos Pereira Lobo, filho de José Pereira Lobo e de Antónia da Silva³, nasceu a 15 de outubro de 1694⁴, vindo a falecer em 1749 (Ferreira 2017, p. 84). Exerceu a profissão de entalhador na Lisboa joanina, tendo obra identificada entre 1721 e 1734, data do contrato de execução do retábulo em estudo. Pereira Lobo permanece até hoje uma figura algo desconhecida no conjunto dos mestres entalhadores da Lisboa da primeira metade de Setecentos. Foi o investigador Ayres de Carvalho quem primeiro deu a notícia da sua intervenção no altar-mor da Igreja beneditina da Estrela, seguida da confirmação por Robert C. Smith, que publicou o contrato de obra, revelando a fonte arquivística (Smith 1972, pp. 69-101). No entanto, o nome do entalhador aparece já ligado à execução de obra de talha desde 1721, localizada a informação na documentação dos Livros do Distribuidor dos *Cartórios Notariais de Lisboa*, no Arquivo Nacional Torre do Tombo. A obra reportava-se ao altar de Nossa Senhora da Soledade do Convento de São Domingos de Lisboa. Sobre este contrato não possuímos mais informação, pois existe apenas o seu registo, mas não o documento notarial do mesmo, que deverá ter pertencido a algum livro tabeliônico, entretanto desaparecido. Outras informações sobre Domingos Pereira Lobo surgem esparsas em documentação de teor variado: por exemplo, a 2 de novembro de 1727 assina como testemunha no contrato de obra para execução do altar de Santa Ana e da Sagrada Família, no Convento da Santíssima Trindade de Lisboa, obra do seu colega de ofício Manuel da Costa. Nesse ajuste, a par de Domingos Pereira Lobo, assina o arquiteto Custódio Vieira. Quatorze

³ Casados a 5 de setembro de 1716 na Igreja do Santíssimo Sacramento de Lisboa. ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento, Casamentos*, liv. 1704-1725, fl. 76v.

⁴ Assento de batismo de Domingos Pereira Lobo (ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento, Baptismos*, liv. 1708-1731, fl. 89). O seu padrinho foi Francisco Lopes, certamente o mestre entalhador com quem muitos outros artistas da geração do seu pai trabalharam. Cf. Ferreira 2009 e Assunção e Ferreira 2018, pp. 105-121.

anos depois, em 1741, é mencionado num contrato notarial como administrador de uma capela instituída pelo padre António Barbosa, no Convento da Rosa, em Lisboa (Ferreira 2017, p. 83).

Como já tivemos oportunidade de escrever (Ferreira 2009, vol. I, pp. 63-72), as relações de parentesco, de sociedade, amizade e, obviamente, também de rivalidade entre oficiais e mestres entalhadores entreteciam-se e moldavam a vida diária destes artistas. Casamentos entre filhos de famílias dos mesmos ofícios ou semelhantes, apadrinhamento de filhos de colegas, fiadores e testemunhas de contratos de obras e outros, de casamentos, testamentos, ou sociedades de artistas eram constantes e referenciam-se, com alguma abundância, na documentação de finais de Seiscentos até ao terramoto de 1755.

No caso em estudo, revela-se de suma importância as ligações entre duas famílias: os Pereira Lobo e os Faria Xavier. Quanto aos Pereira Lobo, sabe-se que José Pereira Lobo, pai de Domingos, era oriundo de uma localidade perto de Alenquer e que os seus pais eram António Lobo e Maria Bernardes. Casou a 24 de agosto de 1687 com Antónia da Silva, filha de Domingos George e de Margarida Joana. Deste enlace nasceram pelos menos sete filhos de que temos registo⁵, contando com Domingos.

Unidos por laços de matrimónio, estas duas famílias darão origem à linhagem de alguns dos mais notáveis mestres entalhadores e escultores da centúria de Setecentos.

Segundo pudemos apurar até ao momento, tudo começa com o casamento da irmã de Domingos Pereira Lobo, Maria da Conceição, com o entalhador Francisco de Faria Xavier. Deste matrimónio nascem, entre outros, os irmãos mestres entalhadores e escultores Matias José de Faria (Lameira e Loureiro 2018, p. 104; Soares e Figueiredo 2002, pp. 53-54; Duarte 2001, p. 53; Ferreira 2009, vol. II, p. 561) e o famoso Silvestre de Faria Lobo, que teve uma carreira fulgurante ao serviço da coroa portuguesa (Guedes 1971; Silva 1991, vol. II, pp. 211; Mangucci, Câmara e Verão 2017, p. 178; Lameira e Loureiro 2018, p. 105).

Francisco de Faria Xavier, que cedo terá emigrado para o Brasil, deixando a mulher e os filhos na metrópole, desenvolveu uma extensa e marcante atividade de entalhador e escultor na então colónia portuguesa (Dangelo e Pedrosa 2016, pp. 89-99). Não se apurou ainda em que ano Faria Xavier terá chegado ao Brasil⁶, apenas que a sua

⁵ A 7 de junho de 1688 é batizado o primogénito, Manuel (cf. ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento*, Baptismos, liv. 1687-1708, fl. 12). No ano seguinte, a 11 de dezembro é a vez de Francisco (fl. 26v). Por sua vez, Maria é batizada a 14 de março de 1694 (fl. 67), Eusébio a 19 de março (fl. 111), Crispina a 4 de novembro de 1703 (fl. 158v), e, finalmente, José a 8 de setembro de 1706 (fl. 179).

⁶ Nos autos de petição de Maria da Conceição, relativos ao testamento de seu marido falecido no Brasil, em Catas Altas – Minas Gerais, datado de 1769, a mesma declara que o cônjuge tinha ido para o Brasil há cerca de 40 anos, o que remete para a sua chegada lá em finais da década de 20 de Setecentos. Dado que os seus filhos Matias José de Faria (n. 1719), Paulo de Faria (n. 1722) e Silvestre de Faria Lobo (n. 1725) nasceram pouco antes de Faria Xavier partir para o Brasil, nenhum deles terá tido oportunidade de aprender o ofício com o seu pai. Dos três nomeados no testamento, apenas Paulo de Faria não seguiu o ofício de entalhador, sendo dado como cirurgião e cavaleiro professo da Ordem de Cristo. A existência de outro filho, religioso no Convento de Santa Maria Madalena dos frades franciscanos mendicantes capuchos da província da Arrábida, é fugaz e não adianta dados significativos. Cf. ANTT. *Feitos Findos*, Juízo da Índia e Mina, Justificações Ultramarinas, Brasil, mc. 409, n.º 6.

primeira obra conhecida é datada de 1744 e refere-se ao altar da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Santo António (Santa Bárbara, Minas Gerais). Mais tarde, em 1750, é rastreado a trabalhar na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, concretamente no altar de São Gonçalo. O investigador Aziz Pedrosa, quem até hoje mais estudou a obra de Faria Xavier em Minas Gerais, avança a possibilidade de outras obras de talha dessas e outras igrejas pertencerem à lavra do entalhador.

Tendo estado pelo Brasil por cerca de 40 anos a exercer o seu ofício, seria razoável pensar-se que teria deixado algum pecúlio, motivo pelo qual a sua mulher e filhos passam procuração ao padre Francisco Xavier da Costa, vigário da Igreja de São José da Barra em Minas Gerais. Interessante é o facto de este pedido da mulher e filhos de Francisco de Faria Xavier surgir 10 anos depois do falecimento do artista, que tem o seu óbito registado em 1759, antecedido de testamento do mesmo ano. Segundo o inventário dos seus bens, possuía apenas uma casa em Catas Altas, algumas dívidas por receber e objetos sem maior valor (Dangelo e Pedrosa 2016, p. 89).

Assim:

Ihe dão poder quanto em direito se requer para em nome delles constituintes, possa o dito seu procurador dar cobrar e haver a seu poder, todas e quaisquer suas dividas, dinheiros, bens e feitos e acções, e tudo o mais que se dever e pertencer à herança e casal do dito marido e pay delles constituintes, Francisco de Faria Xavier, que faleceo nas partes da America, deixando por seu testamenteiro Manoel Gonçalves de Mattos, cujas cobranças fará do mesmo testamenteiro, ou dos devedores (ANTT. Feitos Findos, Juízo da Índia e Mina, Justificações Ultramarinas, Brasil, mç. 409, n.º 6).

É ainda pedido por Paulo de Faria, à província de Santa Maria da Arrábida da observância de São Francisco, que passe certidão sobre um seu irmão frade, pedido que é atendido, certificando-se que Fr. Luís da Conceição é pregador e habita no Convento de Santa Maria Madalena junto a Alcobaça (ANTT. *Feitos Findos*, Juízo da Índia e Mina, Justificações Ultramarinas, Brasil, mç. 409, n.º 6).

Tal como Faria Xavier, muitos outros entalhadores oriundos da cidade de Lisboa encontraram em Minas Gerais mercados de trabalho apelativos, dando-lhes oportunidade de exercerem a sua arte de forma mais livre e em circunstâncias de colaboração com artífices autóctones. Nomes como Manuel de Brito, Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha (Pedrosa e Ferreira 2021) pontuam nesse rol de emigrados, cuja formação na escola de talha de Lisboa apetrechou para o desenvolvimento em Minas Gerais, e não só — veja-se o caso de Manuel e Francisco Xavier de Brito, que trabalharam no Rio de Janeiro — de uma linguagem estética que, embora de matriz reinol, se aclimatou às novas circunstâncias culturais e geográficas.

Para a temática que aqui desenvolvemos, e não podendo estender a relação destas genealogias para além do objetivo primeiro deste estudo, considerando que Matias José de Faria e Silvestre de Faria Lobo eram filhos de Francisco de Faria Xavier, emigrado



Fig. 1. Altar da Sagrada Família, anterior de Nossa Senhora de Belém. Mosteiro dos Jerónimos

Fonte: Fotografia da autora

no Brasil desde meados de 1720, nunca tendo regressado à metrópole e lá morrendo em 1759, perguntamo-nos com quem e em que oficinas estes seus filhos, destacados entalhadores, terão aprendido o seu ofício, e debaixo de que patrocínio terão desenvolvido as suas carreiras. A hipótese mais viável parece ser aquela da oficina do seu avô materno, José Pereira Lobo e do seu tio Domingos Pereira Lobo. No entanto, também é verdade que Silvestre de Faria Lobo, no seu testamento, afirma que é casado com Francisca das Chagas — com quem contraiu matrimónio em 1745 — (Guedes 1971) filha do conhecido mestre entalhador setecentista João Vicente (Ferreira 2009, vol. II, pp. 517-519) e irmã dos escultores Félix Vicente de Almeida⁷ e José de Almeida, este último conhecido principalmente por ter estadeado em Roma, pela qualidade superior dos seus trabalhos de escultura pética e lúnea e por ter sido o mestre do escultor Joaquim Machado de Castro (Falcão e Pereira 1996; Vale 2008; Vale 2016, pp. 59-67).

⁷ Foi entalhador e escultor do Paço da Ribeira, tendo executado, entre outras, várias obras para o Paço de Salvaterra de Magos e a Capela Real da Ajuda (cf. ANTT. *Ministério do Reino*, mc. 727, proc. 64 e *Capela Real da Ajuda/Torre sineira da Capela Real da Ajuda* 2007 [1994]).

A provar a proximidade e a colaboração entre Félix Vicente de Almeida e Silvestre de Faria Lobo, seu cunhado, existe um documento de procuração em que Félix delega em Silvestre a cobrança dos dinheiros que a corte lhe devia pelas obras que efetuou para o Paço de Salvaterra de Magos (ANTT. *Ministério do Reino*, mc. 727, proc. 64).

4. O ALTAR DE NOSSA SENHORA DE BELÉM

Localizado no cruzeiro da igreja do Mosteiro dos Jerónimos, o altar primitivamente dedicado a Nossa Senhora de Belém, orago do mesmo cenóbio, é o primeiro do lado do Evangelho, tendo como seu gémeo, o dedicado a São Jerónimo. Assim e, originalmente, cumprindo com a lógica da hierarquia das devoções presentes na igreja e dos locais de exposição que lhes era devido, do lado do Evangelho da capela-mor observava-se a figura de roca da Senhora de Belém no seu retábulo e do lado da Epístola o santo da Ordem que habitava o cenóbio, São Jerónimo.

Da imagem de roca de Nossa Senhora de Belém sabe-se, por informação de Fr. Agostinho de Santa Maria, no seu Santuário Mariano (Santa Maria 1707, pp. 115-116), que era de grande e reconhecida devoção, especialmente das senhoras da corte, que amiúde a visitavam.

Esta Santissima, e milagrosa imagem se entende a mandou fazer a Serenissima Rainha D. Maria, mulher do mesmo Rey D. Manoel, que foy Princeza muyto devota [...] He a Senhora de soberana fermosura, e assim era as delicias das Rainhas, e Princesas; porque se não podião apartar da sua presença [...] ainda hoje é o alivio, e consolação das Senhoras da Corte, que com muyta frequencia a visitão; que não he pouco, em tempo em que há tanta falta de devoção. Vão a pedir-lhe filhos, para segurarem a Successão de suas casas, e a este respeito furtão à Senhora o Santissimo Menino, que tem nos braços; porque muitas vezes é vista sem ele. He de estatura muyto agigantada, porque terá oito palmos de alto; he de vestidos, e assim tem muytos, e muyto ricos, e preciosos, que lhe oferecerão as Rainhas, e Princesas, e ainda hoje as Senhoras da Corte lhe oferecem as galas preciosas de seus desposorios.

Esta descrição de Fr. Agostinho de Santa Maria sobre a imagem de Nossa Senhora de Belém é a mais completa encontrada acerca do orago e da forte devoção que lhe estava associada, embora não nos forneça informação relativa ao seu altar. Santa Maria escreveu cerca de 1700, anos antes da execução do retábulo em estudo (1734). Já Fr. Jacinto de São Miguel, que viveu entre 1693-1763, redigiu certamente o seu manuscrito sobre este mosteiro depois de publicado o *Santuário Mariano* e, no que se refere ao altar de Nossa Senhora de Belém, refere o seguinte:

Estão n'este cruzeiro collocados seis altares dentro das mesmas paredes, feitos á roda seus arcos de mui bastante altura e largura, ricamente lavrados, em que estes se formam de uma e outra parte dos sobreditos altares; o primeiro e que fica da parte do Evangelho junto á porta da sacristia é de Nossa Senhora de Belem, orago d'este templo e mosteiro, a imagem da qual é formosíssima e de grande estatura, de vestidos (São Miguel 1901, p. 45)⁸.

Também os cronistas que escreveram anos mais tarde não o agradeceram com considerações dilatadas. Por exemplo, sobre os altares do cruzeiro da igreja, o abade Antonio Damaso de Castro e Souza refere «Ha no cruzeiro seis Altares dourados e estofados, a saber: um de São Jerónimo [...] e os outros de Santa Paula; de Nossa Senhora de Belém: tendo esta perfeita Imagem, que é de vestir 8 palmos de alto, cujo primeiro e principal titulo é a da Senhora dos Reis» (Castro e Souza 1840, p. 22).

As obras de talha do mosteiro hieronimita de Belém não têm sido alvo de atenção pormenorizada por parte dos investigadores em história da arte. Situadas em edifício de fundação quinhentista, com um lastro de história enraizada na época dos descobrimentos portugueses e seus reflexos no edificado e nas artes aplicadas, as atenções viraram-se sempre mais para a sua arquitetura, pintura, escultura pétrea e em barro, alfaia rica e relíquias e, ultimamente, para as campanhas de restauro dos séculos XIX e XX (Soares 2006; Soares 2023).

Exceção a este panorama é o artigo de Francisco Lameira no catálogo da exposição *Jerónimos — 4 séculos de pintura*, de 1993. No seu texto, este historiador refere que o retábulo da Senhora de Belém foi executado em 1734 e dourado em 1744, a expensas de D. João V, não adicionando mais informação relevante sobre o mesmo (Lameira 1993, pp. 98-105).

O retábulo dedicado a Nossa Senhora de Belém inscreve-se num conjunto de obras de talha barroca com acentuadas características estéticas que remetem para o gosto regência francês (Verdier 1989; Demetrescu 2003). A sua denominação advém do período de regência de Filipe de Orleães, na menoridade de Luís XV (entre 1715-1723). Pode-se considerar um gosto de transição entre as coordenadas estéticas do barroco e o advento do estilo rococó. Surgiu, principalmente, no mobiliário destinado a recheiar espaços mais pequenos, como quartos, salões, bibliotecas, salas de música e leitura. Mantendo a sumptuosidade da forma anterior, aligeira a sua força explosiva, suavizando linhas que criam peças mais pequenas e adaptáveis à intimidade de espaços menos faustosos e de convivialidade, mais centrados no universo feminino. Uma das marcas mais distintivas deste gosto é a sua maior liberdade criativa, que antevê já as formas graciosas e soltas do rococó, onde a assimetria começa a insinuar-se.

⁸ Esta publicação foi feita a partir da transcrição de manuscritos de Fr. Jacinto de São Miguel, localizados pelo autor da edição crítica, Martinho Augusto Ferreira da Fonseca. Não se sabe a data exata deste manuscrito, apenas que Fr. Jacinto de São Miguel viveu entre 1693-1763.



Fig. 2. Remate do altar da Sagrada Família. Mosteiro dos Jerónimos

Fonte: Fotografia da autora



Fig. 3. Imagens da Sagrada Família. Mosteiro dos Jerónimos

Fonte: Fotografia da autora

Enquadrando o surgimento deste estilo, em França, Roger Verdier assinala:

Au début du 18e siècle et pendant la Régence, la règle constructive et décorative n'est pas absolu. De l'art solennel et représentatif d'une époque que s'estompe, naît un mobilier plus amable, plus intime [...] La noblesse, qui avait doucement abandonné Louis XIV à la fin de son règne, redécouvre la capitale, aménage ou construit des hôtels particuliers, en cachant derrière la dignité toujours classique des façades, des appartements plus fonctionnels, plus petits, en un mot plus faciles à vivre [...] (Verdier 1989, pp. 3 e 20).

Os motivos decorativos predominantes, remetendo para um universo mais intimista e palaciano, são os concheados abertos, as cornucópias, palmetas, as cabeças femininas emplumadas (*spagnolettes*), os quadriculados finos (*gradinhas*), os *amorini* de rostos expressivos, os pendentes vegetalistas e os *tondi*.

Não fugindo à composição habitual dos retábulos que imediatamente o antecederam, a que se convencionou atribuir a nomenclatura «de estilo joanino» (Smith 1963, p. 95), este altar da Senhora de Belém apresenta um corpo único, com abertura central bem dimensionada, ladeada por duplas colunas salomónicas. O seu remate ou ático fecha a estrutura em arco de volta inteira, ao qual se apõem figuras de vulto e decoração entalhada faustosa, tudo encimado pelo escudo de Portugal, ladeado por dois anjos meninos.

Se a estrutura arquitetónica do retábulo não é marcadamente diferente das anteriores, esta aponta, no entanto, para uma solução mais esguia e alta da máquina retabular, que será consagrada posteriormente nos altares de talha rococó, que Lisboa, infelizmente, devido ao terramoto de 1755, não teve oportunidade de cultivar.

O altar dedicado à Senhora de Belém apresenta-se com estrutura e decoração imponentes, facto facilmente compreensível pela relevância do orago e lastro de devoção da imagem que iria acolher. Se a sua estrutura não é desviante em relação às que imediatamente a precederam, já as escolhas para a sua ornamentação se revelam revolucionárias, impondo um gosto afrancesado, que de certa forma destrona as composições anteriores de influência italianizante e de carácter sacro mais vincado. Neste altar, assistimos à introdução de elementos decorativos, tais como *gradinhas*, cabeças emplumadas, pendentes florais leves e estilizados, cabeças de anjos aladas expressivas e elegantes e medalhões, os famosos *tondi* italianos.

Os *tondi* foram largamente privilegiados por vários mestres desenhadores e entalhadores de retábulos utilizando-os na sua decoração, a partir sensivelmente de 1730, recuperando o gosto renascentista pela forma circular no enquadramento de temas de simbologia cristã, ou de figurações da Virgem Maria, de Jesus Cristo ou de santos. Sabemos como o círculo, considerado a forma perfeita, está associado ao sol e à emanção da inteligência divina. Desde as moedas romanas, que representavam efigies de imperadores, passando pela representação de «retratos» em tondos no renascimento até



Fig. 4. Pormenor do altar da Sagrada Família. Mosteiro dos Jerónimos

Fonte: Fotografia da autora

à sua apropriação pela cultura do barroco, a fortuna dos medalhões jogou-se sempre na latente virtuosidade ligada ao círculo como moldura ideal para o enquadramento e reforço da mensagem veiculada (Ferreira 2025).

Para além de expositores do sagrado eram também opções decorativas bem pensadas. A sua colocação em áreas precisas dos retábulos não era de todo aleatória. A imensa potencialidade decorativa que apresentam foi aproveitada de forma sábia pelos artistas e, assim, observamos medalhões preenchendo espaços planos como pilastras e painéis, articulando-se com os outros elementos decorativos anteriormente elencados, contribuindo para a sensação de requinte, novidade e virtuosismo que estes conjuntos transmitiam.

Foi, essencialmente, através dos álbuns dos mais influentes ornamentistas à época que se reavivou este gosto. Entre todos, terá sido, possivelmente, Jean Lepautre quem fez mais uso deste elemento, aplicando-o em diversas composições decorativas. Sabemos que os álbuns de Jean Lepautre eram bem conhecidos em Portugal e utilizados pelos artistas, quer fossem pintores de azulejos, entalhadores, pintores decoradores, marceneiros ou ourives (Préaud 1993).



Fig. 5. Pormenor de altar colateral da Igreja de Nossa Senhora da Piedade da Merceana, Loures

Fonte: Fotografia da autora



Fig. 6. Altar de Nossa Senhora das Dores. Nave da Igreja de São Miguel de Alfama, Lisboa

Fonte: Fotografia da autora

No caso da talha barroca da escola de Lisboa, vários são os altares que fazem uso deste elemento decorativo, em convívio com os demais que nesta época se adotaram. Podemos apontar como exemplos o Convento de Nossa Senhora do Bom Sucesso, que possui vários altares desta tipologia no corpo da igreja, no antecoro e no coro alto, ou a Igreja de São Miguel de Alfama, que apresenta o altar de Nossa Senhora das Dores. Sensivelmente do mesmo período cronológico são os retábulos colaterais da Igreja de Nossa Senhora da Piedade da Merceana, no concelho de Loures, ou alguns da Igreja Matriz de Odivelas, nomeadamente o colateral do Sagrado Coração de Jesus e os da nave de São Miguel, de Santo António e da Virgem com o Menino. Voltamos a encontrar o gosto por estes motivos decorativos na Igreja de Nossa Senhora da Atalaia, no Montijo. Sobre este último, recentemente, localizámos o seu contrato de obra. Ajustado a 9 de maio de 1732, em Lisboa, o seu encomendador foi Leonardo Jordão Baptista, identificado na sua habilitação à Ordem de Cristo, em 1718 (ANTT. *Mesa da Consciência e Ordens*, Habilitações para a Ordem de Cristo, letra L, mç. 17, n.º 14), como criado de sua majestade, oficial da matrícula dos moradores da Casa Real e capitão de infantaria da ordenança dos privilegiados de Malta da corte. O entalhador foi Luís de Barros Pereira⁹, morador em Lisboa «às portas da igreja do Espírito Santo».

⁹ Luís de Barros Pereira é uma figura ainda obscura, reconhecendo-se, apenas, outro contrato de obra, desta vez destinado à capela-mor da Igreja Matriz de Cuba, no Alentejo (cf. ADB. *Cartório Notarial de Faro do Alentejo*, 1729, fls. 38-39).



Fig. 7. Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora da Atalaia, Montijo

Fonte: Fotografia da autora

O contrato segue a pauta formal para este tipo de encomendas:

estaua ajustado com elle mestre entalhador para haver de fazer a obra de talha do retabolo da cappela mor da Ermida Nova de Nossa Senhora da Atalaya que he cita na banda dalem do Rio Tejo [...] e da mesma sorte se obrigua fazer as Ilharguas da mesma capella mor taobem conforme o risco dellas [...] com a mayor perfeição da arte tanto pello que respeita ao seo ofício de entalhador como de escultor porquem hão de ser feitas as figuras que a dita obra hade leuar conforme o que se vé e mostra pellos ditos riscos e planta [...] e tudo por preço de sesenta moedas de ouro de quatro mil e outocentos reis cada huma que importão douzentos e outenta mil reis [...] (ANTT. Cartório Notarial de Lisboa, n.º 3, cx. 117, liv. 508, fls. 90v-91v).

Existem em Lisboa mais três altares afiliados no gosto regência, atribuídos ao mestre Félix Adaucto da Cunha, concretamente, os dois do cruzeiro da atual Igreja das Mercês, antiga da Ordem Terceira de Nossa Senhora de Jesus, a saber, o de Nossa Senhora do Patrocínio e de São José, e o de Nossa Senhora da Assunção, no antecoro da Igreja da Madre de Deus. Estes três exemplares, apesar de não fazerem uso de medalhões, contêm toda a retórica estrutural e decorativa do gosto regência.



Fig. 8. Altar de Nossa Senhora do Patrocínio, Igreja paroquial das Mercês, Lisboa

Fonte: Fotografia da autora

CONCLUSÃO

O altar primitivamente dedicado a Nossa Senhora de Belém, sito no Mosteiro dos Jerónimos, assinala uma devoção arreigada naquele cenóbio, mais tarde substituída pela invocação da Sagrada Família. É uma estrutura retabular devedora dos cânones artísticos que se começaram a implementar no início do século XVIII e que por volta dos anos 30 da centúria reconhecem alterações significativas, principalmente no que à sua ornamentação concerne. As formas pujantes e impositivas da talha de estilo joanino (1700-1725-30) dão lugar a escolhas de carácter mais fluido, intimista e algo palaciano. O altar já não é recetáculo quase exclusivo da simbólica cristã, abre-se a um mundo mais coloquial e familiar, onde se destacam ornamentos sinuosos e estilizados, que abrem caminho para a estética rococó.

Pela singularidade da sua feição, onde conjuga e harmoniza uma estrutura evoluída e novos, variados e imaginativos ornamentos; por pertencer a uma pequena família de exemplares identificados da escola de talha de Lisboa; por testemunhar o labor de um mestre entalhador ainda pouco conhecido e, ainda, e não de somenos, por estar localizado num altar do mosteiro hieronimita de Belém, o retábulo dedicado à Sagrada Família merece a nossa atenção e divulgação como obra de arte de elevada qualidade artística e raridade no panorama da história da arte da talha da cidade de Lisboa.

FONTES

Arquivo Nacional Torre do Tombo

- ANTT. *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 3, cx. 114, liv. 488.
- ANTT. *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 3, cx. 117, liv. 508, fls. 90v-91v.
- ANTT. *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 3, cx. 119, liv. 521, fls. 46v-47.
- ANTT. *Feitos Findos*, Juízo da Índia e Mina, Justificações Ultramarinas, Brasil, mç. 409, n.º 6.
- ANTT. *Mesa da Consciência e Ordens*, Habilitações para a Ordem de Cristo, letra L, mç. 17, n.º 14.
- ANTT. *Ministério do Reino*, mç. 727, proc. 64.
- ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia da Encarnação*, Óbitos, liv. 1736-1754.
- ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento*, Baptismos, liv. 1687-1708, fls. 12, 26v, 67, 111, 158v, 179.
- ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento*, Baptismos, liv. 1708-1731, fl. 89.
- ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento*, Casamentos, liv. 1704-1725, fl. 76v.
- ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento*, Óbitos, liv. 1736-1754.
- ANTT. *Tribunal do Santo Ofício*, Conselho Geral, Habilitações, mç. 11, doc. 176.

Arquivo Distrital de Beja

- ADB. *Cartório Notarial de Faro do Alentejo*, 1729, fls. 39-39 [consult. 2024-08-12]. Disponível em: <https://adbja.dglab.gov.pt/escritura-de-contrato-e-fianca-celebrada-com-o-mestre-entalhador-de-lisboa-luis-de-barros-pereira/>.

ESTUDOS

- ASSUNÇÃO, Ana Paula, e Sílvia FERREIRA, 2018. Magnificência e doutrina: os altares de talha barroca. Em: Carla Varela FERNANDES, coord. *Igreja Matriz de Bucelas*. Lisboa: Imprimatur, pp. 105-121.
- Capela Real da Ajuda/Torre sineira da Capela Real da Ajuda. *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico* [Em linha] 2007 [1994] [consult. 2024-07-21]. Disponível em: https://www.monumentos.gov.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6106.
- CARVALHO, Ayres de, 1964. Novas revelações para a História do Barroco em Portugal. *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. 2.ª Série, (20), 45-46.
- CASTRO E SOUZA, Antonio Damaso de, 1840. *Descrição do real mosteiro de Belem com a noticia da sua fundação*. Lisboa: Typographia de A. S. Coelho.
- DANGELO, André, e Aziz José de Oliveira PEDROSA, 2016. Notas sobre a vida e obra do entalhador lisboeta Francisco de Faria Xavier. Em: Ana Celeste GLÓRIA, coord. *O retábulo no espaço ibero-americano. Forma, função e iconografia*. Lisboa: IHA/NOVA FCSH, vol. I, pp. 89-99.
- DEMETRESCU, Calin, 2003. *Le style Régence*. Paris: Les Éditions de l'Amateur.
- DUARTE, Teresa, 2001. *Os retábulos em Óbidos. Do Maneirismo ao Neoclássico*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FALCÃO, José António, e Fernando António Baptista PEREIRA, 1996. *José de Almeida Escultor Setecentista*. Lisboa: Estar.
- FERREIRA, Sílvia, 2025. L'influenza del medaglioni di Della Robbia e dei tondi nelle arti decorative portoghesi dei secoli XVII e XVIII: Diffusione, mimetismo e reinvenzione. Em: Nunziatella ALESSANDRINI, Mariagrazia RUSSO, e Gaetano SABATINI, coord. *Patrimonio italiano in Portogallo: un viaggio nei secoli XV-XX*. Conegliano: Anteferma Edizioni Srl, pp. 102-117.
- FERREIRA, Sílvia, 2020. From the convent to the museum: the displacement and exhibition of baroque gilded woodcarving altars in Portugal. Em: Dominik KIMMEL, e Stefan BRÜGGERHOFF, coord. *Museen – orte des authentischen?/Museums – places of authenticity?* Heidelberg: Propylaeum, pp. 117-125.

- FERREIRA, Sílvia, 2017. A igreja do colégio beneditino de Nossa Senhora da Estrela de Lisboa: génese, destruição e recuperação/reinvenção de um património. *Conservar Património* [Em linha]. (26), 79-90 [consult. 2024-07-21]. Disponível em: <https://conservarpatrimonio.pt/issue/view/1099/1982>.~
- FERREIRA, Sílvia, 2016. A Retabulística Barroca de Lisboa entre o Liberalismo e a Actualidade: Mecanismos de alienação e de conservação de um património. O papel do Museu Nacional de Arte Antiga. Em: Ana Celeste GLÓRIA, coord. *O retábulo no espaço ibero-americano. Forma, função e iconografia*. Lisboa: IHA/NOVA FCSH, vol. I, pp. 247-261.
- FERREIRA, Sílvia, 2009. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2 vols.
- GUEDES, Natália Correia, 1971. *O Palácio de Queluz*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LAMEIRA, Francisco, 1993. A talha do mosteiro de Santa Maria de Belém. Em: Anísio FRANCO, coord. *Jerónimos — 4 séculos de pintura*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura; IPPAR; Mosteiro dos Jerónimos, pp. 98-107.
- LAMEIRA, Francisco, e José João LOUREIRO, 2018. *Retábulos no Patriarcado de Lisboa*. Faro: Universidade do Algarve. Promontoria Monográfica. História da Arte, 17.
- MANGUCCI, António Celso, Maria Alexandra Gago da CÂMARA e Teresa VERÃO, 2017. No vão do quinto arco das Águas Livres. Os azulejos da Fábrica do Rato para a Ermida de Nossa Senhora de Monserrate. *Cadernos do Arquivo Municipal*. 2.ª Série, (7), 171-191.
- NETO, Maria João, 2001. *Memória, Propaganda e Poder – O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP.
- PAIS, Alexandre Nobre, 2010. Presépios portugueses. A noite obscura da História. Em: Ana de Castro HENRIQUES, coord. *Esculturas de género. Presépio e naturalismo em Portugal*. Lisboa: MNAA, pp. 40-60.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira, 2022. *De Lisboa para Minas Gerais: vida e obra do entalhador José Coelho de Noronha*. Belo Horizonte: Editora Fino Traço.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira, 2019. *A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira, e Sílvia FERREIRA, 2021. A circulação de entalhadores lisboetas em Minas Gerais e a propagação da talha ornamental religiosa na Capitania (1730-1760). Em: *Actas do V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano: identidades y redes culturales*. Granada: Ministerio de Cultura y Deporte/Universidad de Granada, vol. II, pp. 511-518.
- PRÉAUD, Maxime, 1993. *Graveurs du XVIIe siècle. Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre*. Paris: BNF.
- SANTA MARIA, Fr. Agostinho de, 1707. *Santuário Mariano*. Lisboa: Na oficina de Antonio Pedrozo Galvão.
- SÃO MIGUEL, Fr. Jacinto de, 1901. *Relação da insigne e real casa de Santa Maria de Belem*. Recensão publicada e acrescentada de notas e bibliografia por Martinho Augusto Ferreira da Fonseca. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.
- SILVA, Maria de Lurdes, 1991. *A reedificação da Igreja de Santo António: espaço, arquitectura, programa (1755-1812)*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2 vols.
- SMITH, Robert C., 1972. Dois Estudos Beneditinos. *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. 2.ª Série, (27), 69-101.
- SMITH, Robert C., 1963. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SOARES, Clara Moura, 2023. Os restauros do Mosteiro dos Jerónimos no século XIX: critérios e receção crítica coeva. Em Paulo BATISTA, e Sílvia FERREIRA, coord. *D. Manuel. Cartografia de um reinado*. Lisboa: Caleidoscópio, pp. 183-211.

- SOARES, Clara Moura, 2006. *As intervenções oitocentistas do Mosteiro de Santa Maria de Belém: o sítio, a história e a prática arquitetónica*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- SOARES, Clara Moura, e Paula FIGUEIREDO, 2002. *A Igreja de São Pedro da Ericeira. Memória histórica e artística*. Ericeira: Mar de Letras.
- VALE, Teresa Leonor M., 2016. Uno scultore portoghese a Roma: José de Almeida (1708-1770) e l'Accademia del Portogallo nella prima metà del Settecento. *Studiolo. Revue d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome*. (13), 59-67.
- VALE, Teresa Leonor M., 2008. *Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Os Escultores Setecentistas José de Almeida e João António Bellini de Pádua*. Lisboa: Livros Horizonte.
- VERDIER, Roger, 1989. *Le Style Régence*. Saint-Martin-de-la-Lieue: Roger Verdier.

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, lúcido 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 afixados 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 paroquiais que proclamavam, em relatório, a «indecência» das alfaia 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 parokiais 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 policromos 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 salutíferos fructos se espalham 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 Sobre-tâmega (Marco de Canaveses), obra não materializada por outro mestre pintor penafidense — 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.rotadoromano.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 Antônio 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 Dalcanele 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>.

VÁRIA

PRODUÇÃO E CONSUMO DE CERÂMICA NA CIDADE DO PORTO NA ANTIGUIDADE:

UMA INTRODUÇÃO A PARTIR DO PROJETO DE INVESTIGAÇÃO CERPOR

ANTÓNIO MANUEL S. P. SILVA*

Resumo: O texto discute a produção científica resultante da atividade arqueológica na cidade do Porto nas últimas décadas, com destaque para os ensaios sobre a cerâmica exumada nas escavações. Conclui que o evidente défice de publicação reflete-se igualmente nos estudos cerâmicos, especialmente os relacionados com os conjuntos romanos e proto-históricos.

Para minimizar esta lacuna de produção científica, foi desenhado o projeto de investigação CERPOR, financiado pelo CITCEM, que articula docentes e alunos de pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto com arqueólogos do Município e de empresas de arqueologia. Com uma dimensão formativa e de estímulo à produção de novos conhecimentos, recorrendo a diversas técnicas arqueométricas e ao desenvolvimento de uma base de dados aberta, o CERPOR pretende abrir uma prática de investigação colaborativa regular sobre a cerâmica arqueológica da cidade.

Palavras-chave: Porto; Cerâmica arqueológica; Investigação colaborativa.

Abstract: The text discusses the scientific production resulting from archaeological activity in the city of Oporto in recent decades, with a focus on essays on the ceramics exhumed in excavations. The result is that the evident lack of publications is also reflected in ceramic studies, especially those related to Roman and Protohistoric assemblages.

To minimise this gap in scientific production, a CERPOR research project was designed, funded by CITCEM. This project brings together professors and postgraduate students from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto with archaeologists from the municipality and archaeological companies. With an educational dimension and stimulating the production of new knowledge, using various archaeometric techniques and the development of an open database, CERPOR aims to open up a practice of regular collaborative research into the city's archaeological ceramics.

Keywords: Oporto; Archaeological ceramics; Collaborative research.

INTRODUÇÃO

O tema deste ensaio é a cerâmica, designadamente a de uso doméstico, armazenamento ou transporte, excluindo os materiais cerâmicos de construção, como telhas, tijolos ou azulejos. No título poderíamos ter agrupado as questões relativas à cerâmica sob a simples expressão «circulação», mas preferimos o seu desdobramento em «produção e consumo», para não deixar de fora da equação a circunstância segura — pelo menos em certas épocas — de na cidade terem laborado oleiros e fabricantes de louça a escala diversa.

* Câmara Municipal do Porto. Investigador integrado do CITCEM (unidade de I&D 4059 da FCT; UIDB/04059; DOI institucional: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: antoniomanuelsilva@cm-porto.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2403-4737>.

Privilegiámos a cerâmica da Antiguidade, termo usado na aceção convencional do período clássico, correspondente ao da conquista deste território por Roma, e dos séculos proto-históricos imediatamente anteriores; muito embora, para tornar o texto de utilidade para outros interesses, tenhamos alargado o âmbito cronológico dos estudos cerâmicos, ainda que referidos de forma sumária.

Por fim, somando já a arqueologia portuense alguns milhares de intervenções nas últimas quatro décadas, entendemos oportuno fazer um pequeno balanço sobre a produção de conhecimento, publicado, decorrente deste grande investimento financeiro, procedente tanto de entidades públicas como, em muito maior proporção, de entidades privadas.

1. A ATIVIDADE ARQUEOLÓGICA NO PORTO: ESCAVAÇÕES E PRODUÇÃO CIENTÍFICA

Remonta à década de 1980 a arqueologia científica na cidade do Porto, no sentido de uma prática metodologicamente enquadrada pela evolução dos princípios da disciplina, mormente quanto à aplicação de critérios estratigráficos e contextuais nas escavações. Aliás, são raras e mal documentadas as escavações anteriores àquele período, como sucedeu com os trabalhos de Mendes Correia no Largo do Corpo da Guarda (Correia 1932, pp. 43, 45, 52; Correia 1935, pp. 53-54 e est. XI), os de Russell Cortez nas Areias Altas (1952), as recolhas de materiais por ocasião da abertura da Avenida Afonso Henriques (Ferreira 1959; Barroca 1984, pp. 24-25) ou outras pesquisas pontuais. Reunida toda a informação, contabilizar-se-ão uma dúzia de páginas, se tanto, pouco esclarecedoras quer dos métodos quer dos resultados e achados, sendo particularmente imprecisas as referências a objetos cerâmicos.

A partir dos anos 80 ocorrem diversos trabalhos arqueológicos, começando pelos da Praça da Ribeira (Silva 1984), seguidos da importante intervenção na Rua de D. Hugo, n.º 5, fundadora da arqueologia urbana no Porto (Real et al. 1985-1986; Real e Osório 1993; Silva 2000a), das escavações no Castelo da Foz (Osório 1993; Osório 1994) e do grande projeto da Casa do Infante (Real et al. 2015, com bibliografia), este de crucial relevância para os estudos cerâmicos, como veremos.

Nas décadas de 1980-1990, no Porto como em outras cidades do país, por impulso dos serviços de arqueologia municipais e beneficiando de um novo quadro legal de salvaguarda patrimonial¹, a prática arqueológica começou a generalizar-se e a ser entendida numa perspetiva de conjunto, enquanto «arqueologia urbana» desenvolvida de forma mais sistemática e, por vezes, enquadrada por uma visão histórica mais integrada (Silva 2021a, pp. 118-129; Silva [no prelo]). No que respeita ao Porto, até aos finais do século, o número de trabalhos arqueológicos realizados em cada ano não chegava sequer à dezena, mas a partir de 1998-1999, acompanhando o *boom* verificado a nível

¹ Veja-se Silva 2021a, pp. 119-121 para enquadramento geral, com bibliografia.

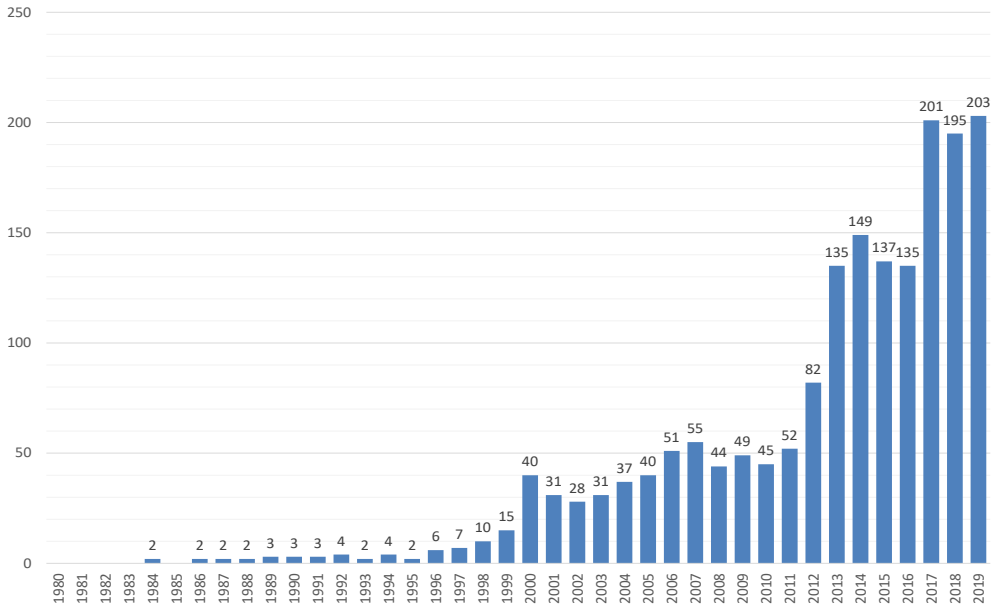


Fig. 1. Pedidos de autorização de trabalhos arqueológicos aprovados para o concelho do Porto (1980-2019)
Fonte: Direção-Geral do Património Cultural (Silva 2021a, p. 151)

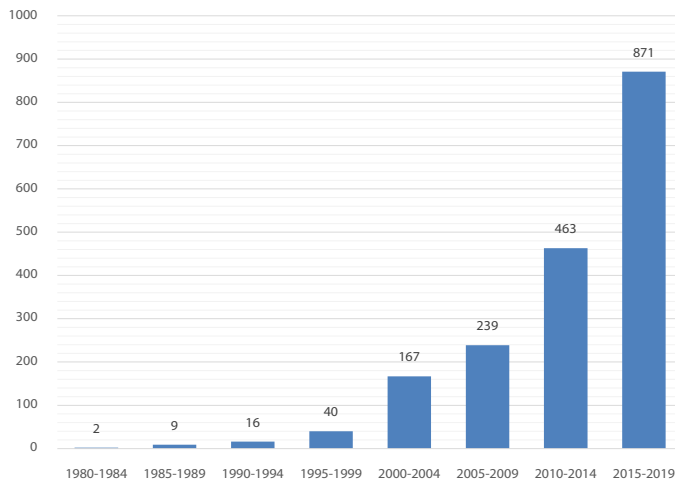


Fig. 2. Pedidos de autorização de trabalhos arqueológicos aprovados para o concelho do Porto (1980-2019), agrupados por quinquénios
Fonte: Direção-Geral do Património Cultural (Silva 2021a, p. 154)

nacional, o volume de intervenções aumentou exponencialmente, passando para várias dezenas e, nos últimos tempos, mais de duas centenas em cada ano (Figs. 1 e 2), para tal contribuindo também a evolução da cartografia arqueológica e as medidas de salvaguarda previstas nos Planos Diretores Municipais de 2006 e 2021 (Silva 2006a; Silva 2010; Gomes et al. 2023; Gomes et al. 2024).

Porém, por razões diversas que aqui não podem desenvolver-se, o modelo, as condições e o enquadramento da prática arqueológica comercial, responsável pela quase totalidade das intervenções feitas no Porto e no país, dificultam significativamente o estudo e a publicação dos resultados das escavações, acompanhamentos arqueológicos de obra e respetivos conjuntos artefactuais. Entre outros fatores, o subfinanciamento dos trabalhos, por força da concorrência, levou à quase generalização de uma arqueologia *low-cost* (Almeida e Neves 2006), a qual, na larga maioria dos casos, encerra os trabalhos com a execução, não raro minimalista, dos relatórios legalmente exigidos (Silva 2021a, pp. 125-129). A diversidade dos profissionais envolvidos, a maior parte em regime laboral precário, e a constante pressão provocada pelos sucessivos trabalhos de campo, raramente permitem que os arqueólogos disponham de tempo e condições para elaborar os estudos de caso ou as sínteses que muitas vezes almejam, não obstante a vontade que possam manifestar algumas das empresas no estudo ou, pelo menos, na notícia dos principais resultados das intervenções².

Tal déficit de publicação³ é notório em relação aos trabalhos arqueológicos realizados no Porto, que certamente se contabilizarão já em número superior a três milhares apenas no presente século, enquanto as intervenções publicadas, quase sempre de forma parcial e raramente incluindo o respetivo espólio, não ultrapassarão umas quatro dezenas de textos.

2. O ESTUDO DA CERÂMICA ARQUEOLÓGICA: LACUNAS E DESAFIOS

Se é escassa a difusão, em registo científico, dos resultados das intervenções arqueológicas feitas no Porto, são também muito reduzidos o estudo e a publicação dos conjuntos cerâmicos delas procedentes, quase sempre limitados a peças avulsas ou materiais seletos, sendo rara a inclusão de desenhos das formas ou o uso de metodologias quantitativas⁴.

Assim, rapidamente se elencam os estudos disponíveis. Entre os resultados de uma escavação na Rua de D. Hugo, com especial atenção na Idade do Ferro (Marçal 2018), dedicam-se algumas páginas às cerâmicas daquela cronologia, com ilustração por

² A circunstância, muito louvável, de algumas das empresas de prestação de serviços em arqueologia terem linhas editoriais (<https://www.nia-era.org/publicacoes>), boletins informativos (<https://www.arqueologiaepatrimonio.pt/artefactus>) ou dos seus arqueólogos colaborarem, com alguma regularidade, em revistas de apreciável circulação, não ilude o enorme déficit de publicação que resulta da arqueologia de salvaguarda em Portugal (Bugalhão 2011, pp. 22-24).

³ Não consideramos como publicação formal os relatórios técnicos das intervenções, os quais, podendo naturalmente ser usados como fonte bibliográfica, são, geralmente, de acessibilidade limitada, uma vez que não se encontram, sequer, disponíveis em linha. Do mesmo modo, não referimos neste texto as pequenas notas de divulgação sobre peças cerâmicas, extremamente genéricas, incluídas nos três cadernos Reservatório, editados por ocasião da abertura daquele polo do Museu do Porto (2021), bem como a série de desdobráveis *Peça do Mês*, muitos deles relacionados com objetos cerâmicos, editados pelo Arquivo Histórico Municipal/Casa do Infante entre 2011 e 2017, ainda que estes constituam fichas de catálogo bastante completas.

⁴ Na linha da nota anterior, devemos ressaltar que alguns relatórios técnicos incluem, senão um estudo propriamente dito, pelo menos tabelas de caracterização e quantificação da cerâmica por grandes grupos crono-tipológicos.

desenho e fotografia. Uma escavação feita num imóvel da Rua de Mouzinho da Silveira, por sua vez, deu azo a um artigo monográfico com o estudo de cerâmicas desde os tempos romanos até à época moderna (Almeida e Almeida 2002). No que respeita à cerâmica de época romana, ainda que ocorram descrições gerais em certos trabalhos, podemos convocar apenas uma publicação sobre ânforas, incluindo as peças recolhidas na escavação do antigo aljube eclesiástico do Porto (Moraes 2013), uma ficha de catálogo (Real 2000) e, mais recentemente, uma abordagem à cerâmica tardo-antiga da Rua de D. Hugo, 5 (Veloso 2020) e o estudo do enchimento de um poço, de cronologia análoga, da Casa do Infante (Veloso et al. 2023). As cerâmicas do período medieval encontram-se ainda mais escassamente documentadas, salvo alguma ilustração em catálogos de exposições (Osório, Ribeiro e Silva 2024) e uma tentativa recente de inventariação para a área interior da cerca românica (Osório, Ribeiro e Silva [em prep.]).

Bem mais numerosas são as publicações respeitantes aos grupos cerâmicos das épocas moderna e contemporânea, destacando-se os trabalhos decorrentes do projeto da Casa do Infante (Real et al. 1995; Barreira, Gomes e Teixeira 1997; Barreira, Gomes e Teixeira 1998), intervenção aliás pioneira na metodologia de quantificação cerâmica (Teixeira e Gomes 1998, além dos anteriores) e na aplicação de técnicas arqueométricas (Castro 2001; Castro, Gomes e Teixeira 2003). Ainda relativamente aos materiais da Casa do Infante, sublinhem-se os ensaios sobre a faiança portuguesa (Sá 2012; Sá 2016; Oliveira 2013; Oliveira e Silva 2013) ou um estudo pioneiro de cachimbos de caulino (Pereira 2003).

Outros trabalhos sobre a cerâmica moderna e contemporânea, à escala da cidade, dizem respeito a produções importadas (Gomes et al. 2004; Silva 2006b), cerâmicas vidradas (Osório e Silva 1998), louça comum de cozinha (Gomes 1999), olaria vermelha (Silva e Ribeiro 2005; Gomes et al. 2018), louça preta (Ribeiro e Silva 2008-2010), faianças (Gomes, Teixeira e Sá 2001; Gomes e Botelho 2001; Botelho 2012) e porcelana chinesa (Guimarães 2006). No tocante ao espólio de intervenções específicas, publicaram-se ainda contextos domésticos (Argüello Menéndez 2007), monásticos (Rocha 2019) ou de oficinas (Martins e Abranches 2011; Serdoura 2019) e fábricas de produção cerâmica (Ribeiro e Silva 2008; Barbosa 2017).

Como se vê deste elenco bibliográfico, que julgamos bastante completo, se tem existido significativo investimento de estudo nos grupos cerâmicos das épocas moderna e contemporânea, outro tanto não pode dizer-se sobre as produções medievais e anteriores, com escassos ensaios publicados. Esta realidade constituiu uma das principais motivações para o projeto de investigação que aqui se apresenta.

3. O PROJETO CERPOR, UM PONTO DE PARTIDA

Em resultado desta avaliação, entendeu-se oportuno desenhar um projeto de investigação que lançasse as bases de um estudo mais ou menos sistemático das cerâmicas arqueológicas da cidade. Como premissa principal considerámos que um projeto desta

natureza teria de assumir uma dimensão colaborativa e cooperativa, tanto pela sua abrangência, espacial e cronológica, como pela natureza dos agentes envolvidos: a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, através do CITCEM — Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura Espaço e Memória; o Município do Porto, através de arqueólogos da autarquia, e os agentes que, desde há duas décadas, assumiram a execução das intervenções arqueológicas, as empresas e praticantes liberais de arqueologia. A articulação destas três entidades merece explicação.

A presença da FLUP explica-se com naturalidade, por ser atualmente a única escola de arqueologia da cidade, acompanhando as suas responsabilidades formativas, a nível de primeiro, segundo e terceiro ciclos, dos necessários imperativos de investigação, seja diretamente por parte dos seus docentes seja pela incumbência de orientação de dissertações e outros trabalhos académicos. Curiosamente, deve notar-se, não existe particular tradição de investimento científico de docentes da FLUP em pesquisas diretas sobre a cidade do Porto no domínio estrito da arqueologia, com exceções de colaboração de docentes em obras coletivas, com utilização de alguma informação arqueológica (Silva 1994; Carvalho, Guimarães e Barroca 1996), ou mesmo de codireção de trabalhos arqueológicos mas no âmbito da prática empresarial, não académica (Almeida e Almeida 2002). Os raros casos que associaram a direção científica de docentes universitários com a colaboração dos seus alunos nos trabalhos de campo são antigos e não tiveram continuidade.

Os serviços municipais de arqueologia do Porto possuem uma longa tradição de gestão e conhecimento sobre o passado da cidade. Com origens na década de 1980, constituindo uma das mais antigas unidades de arqueologia urbana do país (Silva e Osório 1993; Osório e Silva 1994; Silva 2000b), o Gabinete de Arqueologia Urbana (GAU)⁵ foi não apenas precursor num conjunto de metodologias de organização, inventário e prática de arqueologia de campo e de gabinete (Silva 2003; Silva 2005; Silva 2006a; Silva 2008; Osório, Silva e Félix 2011), como tem vindo a acumular um grande conhecimento sobre os contextos arqueológicos do Porto, fruto de intervenções próprias, mas, sobretudo, nas últimas décadas, do acompanhamento técnico da maior parte dos trabalhos arqueológicos feitos em regime empresarial.

Ainda que o antigo GAU e o serviço que lhe sucedeu tenham produzido, através dos seus arqueólogos, diversos trabalhos de investigação, as suas funções colocam-se especialmente ao nível da salvaguarda, do inventário e da conservação do património arqueológico, pelo que a oportunidade de um programa mais sistemático de pesquisa foi naturalmente bem acolhida. O ensejo para o lançamento do projeto CERPOR surgiu da abertura de uma candidatura por parte do CITCEM para financiamento de projetos exploratórios, o que levou à parceria que agora descrevemos.

⁵ Entretanto objeto de remodelações orgânicas desde 2008-2009 e presentemente identificado como «serviço de arqueologia», funcionalmente integrado no Departamento Municipal de Gestão do Património Cultural.

Um terceiro vértice do programa colaborativo teria sempre de ser constituído pelos principais agentes, do ponto de vista da execução, da arqueologia na cidade — as empresas e praticantes liberais de prestação de serviços, que desde a viragem do milénio assumem a quase totalidade das intervenções arqueológicas, como se disse (Silva 2021a, pp. 124-129). Ainda que muitas das empresas atualmente no terreno, em número superior a duas dezenas, tenham como propósito o estudo e a publicação dos resultados das suas intervenções, na verdade, pelas razões apontadas, tal desiderato só ocasionalmente pode lograr-se. Não obstante, o envolvimento deste setor é indispensável para a autorização e cedência de materiais cerâmicos para estudo no âmbito do CERPOR, situação para a qual, devemos salientar, tem sempre existido a maior abertura e vontade de colaboração por parte daqueles profissionais.

Nesta linha, aproveitando a abertura de candidaturas a financiamento por parte do CITCEM, em finais de 2021, mereceu aprovação daquele centro o projeto CERPOR — *Mil anos de Cerâmica na Cidade do Porto: Importação e produção de cerâmica na construção da paisagem urbana do Porto (500 a. C. a 500 d. C.)*, contemplado com um financiamento de 20 000 euros. Originalmente desenhado para desenvolver-se no período de junho de 2022 a agosto de 2023, acabou por ter o seu início apenas em outubro de 2022, tendo sido depois prolongado, com a devida aprovação do CITCEM, até ao final de 2024⁶.

Com uma equipa de investigação composta por nove elementos, essencialmente docentes da FLUP e arqueólogos do Município do Porto, na sua maioria membros do CITCEM⁷, o projeto CERPOR tem vindo a enquadrar, igualmente, alguns estudantes de 2.º ciclo da FLUP, no sentido de desenvolverem as suas dissertações no âmbito do projeto ou contando com o apoio deste, o que teve concretização desde o ano letivo de 2022-2023 e prossegue no presente ano letivo de 2024-2025, com a defesa das dissertações resultantes deste envolvimento, por ora em número de quatro.

Os propósitos do CERPOR foram definidos de acordo com duas grandes perspetivas: um conjunto de metas que constituem, de forma mais direta, os objetivos científicos da investigação, e outros, não menos importantes, que podem caracterizar-se como de natureza patrimonial, formativa, cooperativa, de inclusão e de divulgação. Entre os primeiros, sobressai o contributo do projeto para a caracterização tipológica e tecnológica das produções cerâmicas «indígenas» e importadas da área da cidade do Porto, tanto na 2.ª Idade do Ferro, como na época da colonização romana. Num quadro mais amplo, pretende-se ensaiar (1) a articulação dos dados reunidos no âmbito da urbanização do atual espaço da cidade em época romana, aprofundando a compreensão dos fenómenos de autarcia e de importação de produtos exógenos;

⁶ Pelo menos no que respeita à execução financeira do apoio atribuído, uma vez que os trabalhos e a linha colaborativa certamente continuarão a partir desta data.

⁷ Além do subscritor, integram a equipa do projeto os docentes da FLUP Andreia Arezes, Daniela Ferreira, Francisco Queiroga, Rui Morais e Teresa Soeiro (aposentada), Laura Sousa e Manuela Ribeiro (DMGPC-CMP) e João Veloso, bolseiro de doutoramento na FCSH-NOVA.

e, por outro lado, (2) o cruzamento dessas informações com o quadro regional de povoamento entre a 2.^a Idade do Ferro e a época romana, recorrendo, sempre que possível, à comparação com dados de outras estações arqueológicas com ocupação desta época, como é o caso, por exemplo, dos sítios de Guifões (Matosinhos), Alvarelos (Trofa), Monte Mozinho (Penafiel), Castelo de Gaia ou Crestuma (Vila Nova de Gaia), estações arqueológicas onde diversos membros da equipa de investigação têm vindo a desenvolver continuado trabalho de pesquisa⁸.

No segundo bloco de objetivos deste projeto buscou-se, globalmente, valorizar o espólio arqueológico cerâmico — tantas vezes depreciado e considerado como redundante e de pouco interesse patrimonial⁹ — potenciando a sua conservação, exibição museológica e conhecimento por parte de estudiosos e do público em geral; contribuir para a formação de estudantes de graduação e pós-graduação da área da arqueologia, bem como de investigadores e arqueólogos profissionais, atualizando conhecimentos, metodologias e abordagens inovadoras; e lançar as bases de uma rede cooperativa de conhecimento e inovação, nomeadamente entre os serviços municipais de arqueologia e museus do Porto, os arqueólogos e empresas de arqueologia ativos na cidade, a FLUP e outros centros de investigação e entidades chamadas a colaborar.

Deste modo, os trabalhos do projeto agruparam-se em quatro componentes, um de formação teórico-prática, outro respeitante à análise e estudo de conjuntos cerâmicos selecionados, um relativo a estudos arqueométricos e ainda, naturalmente, os aspetos atinentes à discussão e difusão dos resultados. O primeiro componente foi concretizado através de um pequeno curso de introdução ao desenho de cerâmica arqueológica, com 42 horas, que envolveu membros do projeto e alunos de arqueologia da FLUP¹⁰, um *workshop* sobre a técnica de cromatografia gasosa aplicada a resíduos de vasilhas arqueológicas¹¹ e outros dois sobre organização de dados em arqueologia¹². Alguns conjuntos cerâmicos da cidade e da região têm estado em análise ou encontram-se disponíveis para estudo, tanto no âmbito de dissertações de mestrado, como na

⁸ Não é viável, pela sua extensão, incluir a bibliografia respetiva, mas bastará breve pesquisa em linha sobre os sítios ou os investigadores da equipa para entender-se as virtualidades das aproximações que esta visão comparativa poderá proporcionar.

⁹ Na verdade, a questão dos depósitos arqueológicos tem ganho importância no debate sobre gestão do património arqueológico, considerando as ingentes massas de «espólio» (assim se designam, convencionalmente, os artefactos móveis — fragmentos de cerâmica ou vidro, metais, objetos em pedra e outros *itens* — procedentes dos trabalhos arqueológicos) que decorrem das intervenções urbanas e outras de grande amplitude. Quer os custos de armazenamento quer as possibilidades da sua rentabilização cultural ou hipótese de descarte têm estado em discussão. Para uma aproximação à situação portuguesa, com referência para outros estudos, vejam-se Silva 2016; Silva 2019 e Silva 2021b.

¹⁰ Ação orientada por Rui Oliveira (licenciado em Artes Plásticas – Pintura pela ESBAp), com o apoio de uma aluna do Mestrado em Arqueologia, Rita d’Alte, com formação em desenho arqueológico no Museu Regional de Arqueologia D. Diogo de Sousa (Braga).

¹¹ Ação orientada por César Oliveira, do Laboratório Hércules/In2Past, Universidade de Évora, a quem estamos gratos pela graciosa colaboração.

¹² Ações orientadas por Vera Moitinho de Almeida e Luís Trigo, do CODA – Centre for Digital Culture and Innovation, unidade funcional focada nas Humanidades Digitais (HD) da FLUP, investigadores aos quais agradecemos a generosa colaboração com o projeto. O CODA encontra-se também a colaborar com o CERPOR no desenho da Base de Dados de Cerâmica Antiga, que entrará proximamente em fase de testes.

preparação de outros trabalhos, recolhendo-se, por esta via, data sets para alimentar a base que se encontra em preparação. Os estudos arqueométricos em curso, englobando a análise química de pastas cerâmicas por fluorescência de raios X (XRF) e a cromatografia gasosa para a determinação de conteúdos, abrem novas dimensões para a consideração das proveniências e usos dos recipientes cerâmicos antigos.

Assim, no geral, o projeto CERPOR visa fomentar a produção de estudos sobre a cerâmica antiga exumada nas intervenções arqueológicas do Porto, a publicar em congressos¹³, revistas de referência e através de uma monografia final do projeto, que resultará, em grande medida, dos 14 trabalhos apresentados ao colóquio *Cerâmica Castreja na Região do Porto* (Porto, 22-23 novembro 2024). Por sua vez, a base de dados de cerâmica antiga, de acesso livre e construção cooperativa, poderá servir de coleção de referência para a classificação e datação dos contextos cerâmicos da cidade. Com estes contributos, que seguramente marcarão um excecional desenvolvimento e animação dos estudos de cerâmica antiga na região portuense, pretende-se fomentar novas dinâmicas colaborativas entre os arqueólogos e outros especialistas, assentes nas dimensões inter e transdisciplinar e na articulação entre todos os agentes convocados, designadamente da academia, da administração e do setor empresarial, contribuindo também para uma formação mais abrangente dos estudantes de arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos A. B. de, e Pedro M. B. de ALMEIDA, 2002. Vestígios romanos encontrados na Rua Mouzinho da Silveira – Porto. *Portvgalia* [Em linha]. Porto, Nova Série, 23, 155-184 [consult. 2025-04-30]. ISSN Dig. 2183-3516. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/8119>.
- ALMEIDA, Miguel, e Maria João NEVES, 2006. A Arqueologia Low-cost: fatalidade nacional ou opção de classe? *Al-Madan*. Almada, 2.ª Série, (14), 86-91. ISSN 0871-066X.
- ARGÜELLO MENÉNDEZ, José J., 2007. *Conjunto cerâmico da Rua do Rosário 73-75 da cidade do Porto*. Porto: Vessants Arqueologia i Cultura. ISBN 978-84-936115-5-2.
- BARBOSA, Liliana, 2017. Fábrica de Louça de Massarelos (Porto). Breve olhar sobre as produções de uma unidade industrial pioneira em Portugal. Em: Eduarda VIEIRA, e José Manuel L. CORDEIRO, eds. *II Congresso Internacional sobre Património Industrial – Património, Museus e Turismo Industrial: uma oportunidade para o século XXI*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, pp. 697-708. ISBN 978-989-20-7252-4.
- BARREIRA, Paula, Paulo Dordio GOMES, e Ricardo TEIXEIRA, 1998. 200 anos de cerâmica na Casa do Infante: do séc. XVI a meados do séc. XVIII. Em: João M. DIOGO, e Hélder ABRAÇOS, coord. *Actas das 2.ªs Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-medieval*. Tondela: Câmara Municipal, pp. 145-184.
- BARREIRA, Paula, Paulo Dordio GOMES, e Ricardo TEIXEIRA, 1997. A presença da louça preta no mercado do Porto (sécs. XVI a XVIII): uma amostragem a partir do estudo das cerâmicas arqueológicas da Casa do Infante. Em: Isabel M. FERNANDES, e Ricardo TEIXEIRA, coord. *A louça preta em Portugal: olhares cruzados*. Porto: CRAT, pp. 87-93. ISBN 972-9419-21-3.

¹³ Por exemplo, ao VII Congresso da SECAH (Lisboa, maio de 2024) foram apresentados quatro trabalhos por parte de investigadores do CERPOR, a publicar nas respetivas atas.

- BARROCA, Mário J., 1984. As escavações de Mendes Correia na Cividade (1932) e as origens da cidade do Porto. *Arqueologia*. Porto, (10), 21-29.
- BOTELHO, Iva T., 2012. Uma taça de porcelana branca e uma asa de grés na «Arca de Mijavelhas»: história e estórias reveladas pela construção da Estação do Campo 24 de Agosto do Metro do Porto. Em: André TEIXEIRA, e José A. BETTENCOURT, coord. *Velhos e Novos Mundos: estudos de arqueologia moderna*. Lisboa: CHAM. pp. 245-254. Coleção ArqueoArte, 1. ISBN 978-989-8492-18-0.
- BUGALHÃO, Jacinta, 2011. A Arqueologia Portuguesa nas últimas décadas. *Arqueologia & História*. Lisboa, **60-61**, 19-43. ISSN 0871-2735.
- CARVALHO, Teresa P., Carlos GUIMARÃES, e Mário J. BARROCA, 1996. *Bairro da Sé do Porto. Contributo para a sua caracterização histórica*. Porto: Câmara Municipal.
- CASTRO, Fernando, 2001. Caracterização química e microestrutural de faianças portuguesas. Em: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS, coord. *Itinerário da Faiança do Porto e Gaia*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, pp. 169-177. ISBN 972-776-098-8.
- CASTRO, Fernando, Paulo Dordio GOMES, e Ricardo TEIXEIRA, 2003. 200 anos de cerâmica na Casa do Infante – Porto (século XVI a meados do século XVIII): identificação visual e química dos fabricos. Em: Helder ABRAÇOS, e João M. DIOGO, coord. *Actas das 3.^{as} Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*. Tondela: Câmara Municipal, pp. 223-230.
- CORREIA, António A. Mendes, 1935. *As Origens da cidade do Porto (Cale, Portucale e Pôrto)*. 2.^a ed. rev. e ampl. Porto: Fernando Machado & C.^a.
- CORREIA, António A. Mendes, 1932. *As Origens da cidade do Pôrto*. Vila Nova de Gaia: Edições Pátria.
- CORTEZ, Fernando A. Russell, 1952. Contributo para o estudo do Neolítico de Portugal. *Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia*. Porto, **13**(3-4), 193-257.
- FERREIRA, J. A. Pinto, 1959. Arqueologia portuense. Novos achados arqueológicos na Avenida de D. Afonso Henriques, quando do seu rompimento em 1950-1954. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. Porto, **22**(1-2), 369-370. ISSN 0870-0478.
- GOMES, Luís F, e Iva T. BOTELHO, 2001. Faianças do séc. XVII num Arrabalde do Porto [...]. Em: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS, coord. *Itinerário da Faiança do Porto e Gaia*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, pp. 148-149. ISBN 972-776-098-8.
- GOMES, Paulo Dordio, 1999. Louça de cozinha de época moderna descoberta em escavações arqueológicas no Porto. Em: Joel CLETO, e José M. VARELA, coord. *Actas do IV Encontro de Olaria Tradicional de Matosinhos*. Matosinhos: Câmara Municipal, pp. 46-51. ISBN 972-9143-31-5.
- GOMES, Paulo Dordio, et al., 2018. Louça vermelha de Aveiro e de Ovar: ensaio de uma síntese atualizada. Em: António FRANÇA, Gabriel PEREIRA, e Raquel ELVAS, coord. 3.7. *Olaria de Ovar – Catálogo da Exposição*. Ovar: Câmara Municipal, pp. 5-43. ISBN 978-972-8174-46-0.
- GOMES, Paulo Dordio, et al., 2004. Cerâmicas tardo-medievais e modernas de importação na cidade do Porto: primeira notícia. *Olaria. Estudos arqueológicos, históricos e etnológicos*. Barcelos, (3), 89-96. ISSN 0873-3198.
- GOMES, Paulo Dordio, Ricardo TEIXEIRA, e Anabela SÁ, 2001. Faianças do Porto e Gaia: o recente contributo da arqueologia. Em: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS, coord. *Itinerário da Faiança do Porto e Gaia*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, pp. 117-164. ISBN 972-776-098-8.
- GOMES, Sérgio, et al., 2024. A Carta de Património Arqueológico do PDM do Porto: possibilidades e limites de uma cartografia da memória e mutabilidade da cidade. Parte II — Para além do centro histórico. *Portvgalia* [Em linha]. Porto. Nova Série, **45**, 33-60 [consult. 2025-04-30]. ISSN Digital 2183-3516. Disponível em: <https://doi.org/10.21747/09714290/port45a4>.

- GOMES, Sérgio, et al., 2023. A Carta de Património Arqueológico do PDM do Porto: possibilidades e limites de uma cartografia da memória e mutabilidade da cidade. Parte I — centro histórico e áreas adjacentes. *Portvgalia* [Em linha]. Porto, Nova Série, **44**, 51-76 [consult. 2025-04-30]. ISSN Digital 2183-3516. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Port/article/view/13474/12162>. DOI: <https://doi-org/10.21747/09714290/port/44a3>.
- GUIMARÃES, Joaquim A. G., 2006. Porcelanas chinesas encontradas em contexto arqueológico na região do Porto. Em: Ana M. AMARO, Dora MARTINS, e Raquel ENGENHEIRO, coord. *Estudos sobre a China VIII*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, vol. 2, pp. 639-670. ISBN 972-8726-63-5.
- MARÇAL, Helena, 2018. Vestígios da ocupação castreja na Rua de D. Hugo, Porto. Em: Noelia HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Javier LARRAZABAL GALARZA, e Rodrigo PORTERO HERNÁNDEZ, coord. *Arqueología en el Valle del Duero: del Paleolítico a la Edad Media*. Valladolid: Glyphos Publicaciones, pp. 315-326. *Investigaciones Arqueológicas en el Vale del Duero: del Paleolítico a la Edad Media*, 6. ISBN 978-84-947952-1-3.
- MARTINS, Carla M. B., e Paula B. ABRANCHES, 2011. Memória (i)material da Praça do Infante, Porto. *CEM – Cultura, Espaço & Memória* [Em linha]. Porto, (2), 95-119 [consult. 2025-04-30]. ISSN 2182-1097. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/CITCEM/article/view/4849/4531>.
- MORAIS, Rui, 2013. *Durius e Leça: dois percursos de um mesmo itinerário — problemáticas em torno das ânforas Haltern 70*. *Portvgalia* [Em linha]. Porto, Nova Série, **34**, 101-36 [consult. 2025-04-30]. ISSN Digital 2183-3516. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Port/article/view/3565>.
- OLIVEIRA, José M. M. da Costa, 2013. *Faianças portuguesas da Casa do Infante, Porto (dos finais do século XVI a meados do século XVII)*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.
- OLIVEIRA, José M. M. da Costa, e António Manuel S. P. SILVA, 2013. Plate. Vila Nova workshops (1610-1660) [ficha de catálogo]. Em: Mário V. GOMES, e Tânia M. CASIMIRO, eds. *On the World's Routes. Portuguese Faience (16th-18th centuries)*. Lisboa: Instituto de Arqueologia e Paleo-ciências, Universidade NOVA de Lisboa, p. 51. ISBN 978-847956-127-7.
- OSÓRIO, Maria Isabel P., 1994. A intervenção arqueológica no Castelo de São João da Foz: novos elementos para a reconstituição dos espaços. Em: Francisco PAULINO, coord. *A arquitectura militar na expansão portuguesa* [catálogo]. Porto: Comissão Nacional Comemoração Descobrimientos Portugueses, Infante 94, pp. 71-80. ISBN 972-95871-9-1.
- OSÓRIO, Maria Isabel, 1993. Um lugar na cidade — S. João da Foz. Em: Maria Isabel P. OSÓRIO, coord. *O Porto das Mil Idades: Arqueologia na Cidade*. Porto: Câmara Municipal, pp. 25-34.
- OSÓRIO, Maria Isabel P., António Manuel S. P. SILVA, 1998. Cerâmicas vidradas da época moderna no Porto. Contribuição para o seu estudo. Em: João M. DIOGO, e Hélder ABRAÇOS, coord. *Actas das 2.^{as} Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-medieval*. Tondela: Câmara Municipal, pp. 283-314.
- OSÓRIO, Maria Isabel P., e António Manuel S. P. SILVA, 1994. Intervenção arqueológica municipal no Porto — resultados, problemas e potencialidades. *Bracara Augusta*. Braga, **45**(97), 87-102. ISBN 972-9169-14-4.
- OSÓRIO, Maria Isabel P., António Manuel S. P. SILVA, e Orquídea FÉLIX, 2011. Gestão do território e sistemas de informação para o património cultural – a aplicação *Locvs*. Em: Maria José de ALMEIDA, e António CARVALHO, eds. *Actas do Encontro Arqueologia e Autarquias*. Cascais: Câmara Municipal, pp. 375-398. ISBN 978-972-637-243-1.
- OSÓRIO, Maria Isabel P., Manuela C. S. RIBEIRO, e António Manuel S. P. SILVA, [em prep.]. Urbanismo e arqueologia do Porto em tempos de D. Hugo. Em: António Manuel S. P. SILVA, e Luís Carlos AMARAL, eds. *900 Anos do Foral do Porto*. Porto: CITCEM; Câmara Municipal.

- OSÓRIO, Maria Isabel P., Manuela C. S. RIBEIRO, e António Manuel S. P. SILVA, 2024. Arqueologia na Antiga Casa da Câmara. Em: AA.VV. *A urgência da cidade: o Porto e 100 anos de Fernando Távora*. Porto: Museu e Bibliotecas do Porto; Câmara Municipal, pp. 74-87. ISBN 978-989-35723-1-3.
- PEREIRA, António L., 2003. Cachimbos Cerâmicos do século XVII da Casa do Infante (Porto). Em: Hélder ABRAÇOS, e João M. DIOGO, coord. *Actas das 3.^{as} Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*. Tondela: Câmara Municipal, pp. 253-269.
- REAL, Manuel L., 2000. Prato paleocristão. Em: *Cristo, fonte de esperança* [catálogo]. Porto: Diocese do Porto, p. 192. ISBN 972-98565-1-6.
- REAL, Manuel L., et al, 2015. A investigação científica na Casa do Infante. Em: Amândio BARROS, coord. *Os descobrimentos e as origens da convergência global*. Porto: Câmara Municipal; Associação para a Divulgação da Cultura de Língua Portuguesa, pp. 325-333. ISBN 978-972-9147-90-6.
- REAL, Manuel L., et al., 1995. Conjuntos cerâmicos da intervenção arqueológica na Casa do Infante — Porto: elementos para uma sequência longa — séculos IV-XIX. Em: *Actas das 1.^{as} Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-medieval*. Tondela: Câmara Municipal, pp. 171-186.
- REAL, Manuel L., et al., 1985-1986. Escavações Arqueológicas no Morro da Sé. *Boletim Cultural da Câmara Municipal Porto*. Porto, 2.^a Série, 3-4, 7-60. ISSN 0870-0478.
- REAL, Manuel L., e Maria Isabel P. OSÓRIO, 1993. A Cidade: lugares primeiros. Rua D. Hugo, n.º 5. Em: Maria Isabel P. OSÓRIO, coord. *O Porto das Mil Idades: Arqueologia na Cidade*. Porto: Câmara Municipal, pp. 15-24.
- RIBEIRO, Manuela C. S., e António Manuel S. P. SILVA, 2008-2010. Louça preta moderna e contemporânea de contextos arqueológicos da cidade do Porto. *Olaria. Estudos arqueológicos, históricos e etnológicos*. Barcelos, 2.^a Série, (4), 174-203. ISSN 0873-3198.
- RIBEIRO, Manuela C. S., e António Manuel S. P. SILVA, 2008. Uma sondagem arqueológica na Fábrica de Cerâmica de Miragaia. Em: Margarida R. CORREIA, coord. *Fábrica de Louça de Miragaia* [catálogo]. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, pp. 85-89. ISBN 978-972-776-374-0.
- ROCHA, Patrícia F. S., 2019. *O Espólio Cerâmico do Convento da Madre de Deus de Monchique*. Relatório de estágio para mestrado, Escola Superior de Educação – Politécnico do Porto
- SÁ, Anabela P., 2016. 17th century Portuguese Faience from some contexts in Oporto: small contribution to the development of a decorative typology. Em: Rosa V. GOMES, Tânia M. CASIMIRO, e Mário V. GOMES, eds. *Proceedings of the First International Conference of Portuguese Faience (16th-19th centuries)*. Lisboa: Instituto de Arqueologia e Paleociências da Universidade NOVA de Lisboa, pp. 199-208. ISBN 978-84-7956-158-1.
- SÁ, Anabela P., 2012. Elementos para a caracterização da faiança portuguesa do século XVII. A tipologia de Pendery aplicada à realidade da Casa do Infante (Porto). Em: André TEIXEIRA, e José A. BETTENCOURT, coord. *Velhos e Novos Mundos: estudos de arqueologia moderna*. Lisboa: CHAM. pp. 963-974. Coleção ArqueoArte, 1. ISBN 978-989-8492-18-0.
- SERDOURA, André Filipe A., 2019. *Cachimbos de caulino. A sua importância nos contextos arqueológicos (séculos XVI-XX)*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SILVA, António Manuel S. P., [no prelo]. Arqueologia Urbana em Portugal no século XXI — a caminho de uma arqueologia das cidades? *Xelb. Silves*, (11). ISSN 0872-1319.
- SILVA, António Manuel S. P., 2021a. Cale e os Callaeci: *territórios e comunidades na foz do rio Douro entre a Proto-História e a Romanidade*. Tese de doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela.
- SILVA, António Manuel S. P., 2021b. Arqueotecas, Museus, Reservas e um Reservatório: a nova vida dos espólios arqueológicos. *Al-Madan*. Almada, 2.^a Série, (24), 12-15. ISSN 0871-066X
- SILVA, António Manuel S. P., 2019. Os espólios arqueológicos regressaram à agenda da comunidade arqueológica. Ou não [Crónica de Arqueologia Portuguesa]. *Al-Madan*. Almada, 2.^a Série, (22), 8-12. ISSN 0871-066X.

- SILVA, António Manuel S. P., 2016. Que fazer a tantos cacos? O peso dos espólios na arqueologia portuguesa. *Al-Madan*. Almada, 2.^a Série, (20), 15-19. ISSN 0871-066X.
- SILVA, António Manuel S. P., 2010. O património arqueológico nos novos Planos Directores Municipais da Região Norte. *Oppidum. Revista de Arqueologia, História e Património*. Lousada, (4), 195-216. ISSN 1646-513X.
- SILVA, António Manuel S. P., 2008. Os “Cadernos de Encargos” e a Arqueologia de Salvaguarda na cidade do Porto. *Era-Arqueologia*. Lisboa, (8), 19-26. ISSN 0874-9701.
- SILVA, António Manuel S. P., 2006a. A gestão do património arqueológico e os instrumentos de ordenamento do território. Dois casos de estudo: Porto e Arouca. Em: Carla STOCKLER, coord. *Encontros Culturais do Baixo Tâmega. Património. Actas*. Baião: Câmara Municipal, pp. 207-217. ISBN 972-99421-0-2.
- SILVA, António Manuel S. P., 2006b. Um prato italiano aparecido em Miragaia. *Portvs. Boletim de Arqueologia Portuense*. Porto, edição 11, 10. ISSN 1645-3301.
- SILVA, António Manuel S. P., 2005. O acompanhamento arqueológico de obras: uma intervenção muito própria. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa, 8(1), 459-469. ISSN 0874-2782.
- SILVA, António Manuel S. P., 2003. Duas décadas de Arqueologia Urbana na Cidade do Porto. Aspectos da Intervenção Municipal. Em: Paulo C. PINTO, coord. *Encontros do Património de Vila do Conde. Actas*. Vila do Conde: Câmara Municipal, pp. 35-49. ISBN 972-9453-68-3.
- SILVA, António Manuel S. P., 2000a. Rua D. Hugo, 5: um arqueossítio fundador. *Al-Madan*. Almada, 2.^a Série, (9), 136-137. ISSN 0871-066X.
- SILVA, António Manuel S. P., 2000b. O Gabinete de Arqueologia Urbana do Porto: notas à margem de uma experiência de intervenção patrimonial. *Al-Madan*. Almada, 2.^a Série, (9), 130-140. ISSN 0871-066X.
- SILVA, António Manuel S. P., e Maria Isabel P. OSÓRIO, 1993. Arqueologia no Porto: dos primórdios à moderna actividade municipal. Em: Maria Isabel P. OSÓRIO, coord. *O Porto das Mil Idades: Arqueologia na Cidade*. Porto: Câmara Municipal, pp. 9-14.
- SILVA, António Manuel S. P.; Manuela C. S. RIBEIRO, 2005. Bilha seiscentista. *Portvs. Boletim de Arqueologia Portuense*. Porto, edição 9, 10. ISSN 1645-3301.
- SILVA, Armando C. Ferreira da, 1994. Origens do Porto. Em: Luís Oliveira RAMOS, dir. *História do Porto*. Porto: Porto Editora, pp. 46-117. ISBN 972-0-06276-2.
- SILVA, Armando C. Ferreira da, 1984. Sondagem arqueológica na Praça da Ribeira. *Arqueologia*. Porto, (10), 72-75.
- TEIXEIRA, Ricardo; Paulo Dordio GOMES, 1998. Como pôr ordem em 500 000 fragmentos de cerâmica? Ou Discussão da metodologia de estudo da cerâmica na intervenção arqueológica da casa do Infante (Porto). *Olaria. Estudos arqueológicos, históricos e etnológicos*. Barcelos, (2), 115-124. ISBN 972-9143-31-5.
- VELOSO, João L., et al, 2023. Um contexto cerâmico tardo-antigo da Casa do Infante (Porto). Em: José M. ARNAUD, César NEVES, e Andrea MARTINS, coord. *Arqueologia em Portugal. 2023 – Estado da Questão* [Em linha]. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, CEAACP, CEIS20, IA-FLUC, pp. 801-814. [consult. 2025-04-30]. ISBN 978-972-9451-98-0. Disponível em: https://www.museuarqueologicodocarmo.pt/publicacoes/outras_publicacoes/IV_congresso_actas/Artigos/G03/Artigo3.16_IVCongAAP.pdf.
- VELOSO, João L., 2020. «Portucalem Castrum Novum» entre o Mediterrâneo e o Atlântico: o estudo dos materiais cerâmicos alto-medievais do arqueossítio da rua de D. Hugo, nº. 5 (Porto). Em: José M. ARNAUD, César NEVES, e Andrea MARTINS, coord. *Arqueologia em Portugal 2020 – Estado da Questão* [Em linha]. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses; Porto: CITCEM, pp. 1619-1625 [consult. 2025-04-30]. ISBN CITCEM 978-989-8970-25-1. DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-25-1/arqal19>.

A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER, DE SVETLANA ALEKSIÉVITCH, E MEMÓRIAS DO CÁRCERE E INFÂNCIA, DE GRACILIANO RAMOS: UM OLHAR SOBRE O TEXTO COMO TECIDO DA CULTURA/CONTEXTO EM NARRATIVAS DE MEMÓRIAS

MARIA CLÁUDIA BACHION CERIBELI*

Resumo: O artigo investiga as memórias registradas nas obras *A guerra não tem rosto de mulher*, de Svetlana Aleksievitch, e *Memórias do Cárcere e Infância*, de Graciliano Ramos, objetivando identificar que tais textos se revelam como tecidos da cultura dos momentos históricos nos quais foram construídos. A metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho foi a pesquisa bibliográfica e documental, além de uma leitura cotejada das obras em análise. Tal procedimento considerou particularidades que caracterizam as referidas obras, relacionando seus conteúdos e processos de criação ao constructo cultural no qual foram elaboradas. Conclui-se a pesquisa sugerindo que retomar tais textos poderia contribuir para desenvolver análises, debates e estudos antropológicos, socio-político-econômicos e sociológicos que provocassem a eliminação ou atenuação de problemáticas que a sociedade brasileira (e mundial) vem enfrentando e mantendo vigentes, como a violência.

Palavras-chave: Memórias; Texto como tecido da cultura; Svetlana Aleksievitch; Graciliano Ramos.

Abstract: This article investigates the memories recorded in the works *A Guerra não tem rosto de mulher*, by Svetlana Aleksievitch, and *Memórias do cárcere and Infância*, by Graciliano Ramos, aiming to identify that such texts reveal themselves as cultural fabrics of the historical moments in which they were constructed. The methodology used to develop the work was bibliographical and documentary research, in addition to a comparative reading of the works under analysis. This procedure considered particularities that characterize the aforementioned works, relating their contents and creation processes to the cultural construct in which they were elaborated. The research concludes by suggesting that revisiting such texts could contribute to developing anthropological, socio-political-economic and sociological analyses, debates and studies that would lead to the elimination or attenuation of problems that Brazilian (and global) society has been facing and maintaining in force, such as violence.

Keywords: Memories; Text as the fabric of culture; Svetlana Aleksievitch; Graciliano Ramos.

INTRODUÇÃO

Roland Barthes (1987, p. 43, destaques do autor) observa que um texto «tem necessidade de sua sombra», e que «essa sombra é *um pouco* de ideologia, *um pouco* de representação, *um pouco* de sujeito». Essa receita, mistura, que resulta de elementos do contexto e do autor, constitui o texto como tecido da cultura de que se erige.

* Instituto Federal do Espírito Santo (IFES). Email: claudiabachion@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8764-7111>.

Em outro trecho de seu *O prazer do texto*, Barthes (1987, p. 48) usa o termo «intertexto» para referir-se à «impossibilidade de viver fora do texto infinito — quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida», o que permite identificar a relação dialógica entre o autor, o texto e a sociedade onde ocorre a escritura da obra, assim como sua recepção/leitura. Trata-se, em Barthes, de reconhecer aspectos de um texto em outros textos, que se inter-relacionam. São criações tecidas a partir de um material comum, extraído das características do contexto socio-político-econômico-cultural, que o leitor pode identificar no «texto infinito» ao qual Barthes se refere.

Antonio Candido, discorrendo sobre a relação entre a obra, o autor, o fruidor/receptor e o contexto, no ensaio *Estímulos da criação literária*, dirá que as criações «não são *textos*, decifráveis diretamente. Não podem ser desligadas do *contexto* — isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de convivência, em função das quais foram elaboradas e são executadas» (Candido 2000a, p. 43, destaques do autor).

Segundo Candido (2000a, p. 47), «a arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório»; «nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social», e «a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como um preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada». Tais assertivas reforçam o entendimento de que o texto está entrelaçado ao contexto, ao autor e ao público receptor. Essa relação é abordada de forma mais específica no ensaio *O escritor e o público* (Candido 2000b). No referido ensaio, é possível perceber o texto como tecido da cultura, considerando as palavras do estudioso, de

que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade [...], mas alguém desempenhando um papel social [...] e correspondendo a certas expectativas dos leitores. A matéria e a forma de sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (Candido 2000b, pp. 67-68, destaques do autor).

Considerando a ideia de Barthes (1987, p. 43) sobre a «sombra» que caracteriza o texto, sua relação com o «texto infinito» com o qual dialoga, e as palavras de Candido (2000a; 2000b), que tratam da obra como texto elaborado de forma dialógica pelo autor, entrelaçado ao meio/contexto e ao público/leitor/sociedade, serão abordados dois autores, de tempos históricos distintos, a fim de identificar alguns aspectos do tecido cultural e do contexto que lhes fornecem os fios de que são tecidos.

Graciliano Ramos, um dos maiores nomes da literatura brasileira da geração de 30, vai buscar sua «fonte» em si mesmo, nas suas memórias e, como revela Ary de Andrade no *Documentário sobre Graciliano Ramos* (Oliveira, coord., 2023), quando lhe solicitavam

para fazer modificações nas obras, respondia «isso não faço», porque eram «as memórias dele» e, negando-se a alterar os textos, dizia «eu só faço e conto o que eu vi, eu não invento as coisas». Segundo Ary de Andrade, Graciliano Ramos, sempre modesto, dizia que não tinha talento para «inventar» as coisas, criatividade como Jorge Amado, e que só podia escrever sobre o que via, que estava vendo, «não inventar história». Antonio Candido (2006, p. 71), por exemplo, comenta que *Infância* é uma «narração autobiográfica» e, em *Memórias do cárcere*, o tom romanesco cede espaço ao depoimento, que «*Infância* é autobiografia tratada literariamente; [...] *Memórias do cárcere* é depoimento direto» (Candido 2006, p. 90).

Dessa forma, recuperando o relato supracitado, percebe-se que o próprio Graciliano Ramos se atribui uma escrita de memórias, registros de uma época, de um tempo, de viagens, de lugares, num texto que, se for comparado às narrativas das testemunhas de Svetlana Aleksievitch, em *A Guerra não tem rosto de mulher* (2016), tem, como pontos de contato, o fato de que ambos os autores atuaram como jornalistas e construíram seus textos acessando suas memórias.

A memória, como sugere Ricoeur (2007, p. 26), é o que «temos de melhor para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança», mesmo que sua «fidelidade» possa ser discutível em virtude da «permanente ameaça de confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se imagem da lembrança». Esses textos podem ser percebidos como tecido da cultura na qual se originaram, quando analisados em relação ao autor, o contexto e o pensamento vigentes nas respectivas sociedades onde foram concebidos. Ainda em Ricoeur (2007, p. 40, destaque do autor), encontra-se que «não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela», o que permite associar o fato narrado, os testemunhos/depoimentos, mesmo que literariamente trabalhado, ao registro histórico do ocorrido.

Destaca-se que, nas obras dos dois autores aos quais este trabalho se refere, «os velhos e bons princípios da redação [...] a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente, entre outras coisas» (Pena 2006, p. 6-7), podem ser observados, e, por essa razão, justifica-se analisá-los como objetos históricos e fontes de pesquisa. São dois autores de tempos históricos diferentes, com formas diversas de narrar, escrevendo em contextos diversos, mas que tratam da violência sofrida por indivíduos, e dos traumas que ficaram depois.

Graciliano Ramos e Svetlana Aleksievitch atuaram como jornalistas e escritores. Ambos souberam «edificar uma obra que promete durar no tempo», suas narrativas são relevantes para a sociedade, e abrangem diversos campos do saber: história, antropologia, política e sociologia (Castro 2010, p. 34), o que nos leva a sugerir que, revisitadas, essas obras são importantes fontes de pesquisa para estudos que perpassem por esses âmbitos e permitam melhores análises sobre aspectos que podem ser observados na sociedade brasileira (não apenas nela), no atual contexto socio-político-econômico, e que já existiam desde os tempos de *Memórias do Cárcere* e *Infância*.

Através das memórias de Graciliano Ramos, e dos testemunhos de Svetlana Aleksievitch, é possível «rever alguns limites que impomos aos acontecimentos, como forma de comunicar a experiência humana através das gerações ou dentro de uma mesma geração» (Castro 2010, p. 39). Observa-se, em Ramos, a violência contra a criança (*Infância*), a perseguição política e a censura da ditadura (*Memórias do cárcere*) e, tanto em *A Guerra não tem rosto de mulher* como nos dois textos de Graciliano, existem marcas do contexto e do pensamento no período em que tais obras foram escritas, o que possibilita serem material para debates e reflexões.

Percebe-se a atualidade das questões implícitas nos textos, tais como a violência contra a criança, assim como a permanente luta pela manutenção da democracia no cenário político vigente. E a II Guerra Mundial adquire outros contornos, por meio dos relatos colhidos às memórias das testemunhas de Aleksievitch, refazendo a História através de outras histórias (Castro 2010; Martinez e Heller 2020).

Destaca-se ainda a importância das obras literárias, como objetos históricos, repletos de narrativas que revelam contextos, fatos, pensamentos, comportamentos que permearam e continuam imbricados nas sociedades e que, analisados de forma crítica, podem promover transformações e evitar que se incorra nos mesmos erros no futuro, ou, nas palavras de Martinez e Heller (2020, p. 4), o tipo de narrativa que «ressignifica o passado, atualiza o presente e projeta o futuro».

As obras discutidas neste trabalho (*Infância*, *Memórias do cárcere*, *A guerra não tem rosto de mulher*) tratam de histórias de vida, são memórias que constituem textos tecidos com aspectos que caracterizam o sujeito/autor, o contexto socio-político-econômico-cultural do tempo em que elaboraram suas narrativas e o pensamento vigente no período em que as produziram. Como Ricoeur (2007, p. 48) destaca, «uma das finalidades principais do ato de memória» é «lutar contra o esquecimento», «arrancar alguns fragmentos de lembrança» ao tempo, antes que todos sejam enterrados «no esquecimento». Na sequência, analisando excertos destes textos, podem-se identificar essas características nas tramas que constituem tais obras.

1. TECIDOS DA CULTURA POR VOZES DIVERSAS PARA NARRAR OUTRAS FACES DO FATO

A jornalista e escritora ucraniana Svetlana Aleksievitch escolheu ouvir as mulheres, ao invés da voz masculina, sobre a II Guerra Mundial (Aleksievitch 2016), assim como Graciliano Ramos (2020) retira do silêncio a criança e dá voz aos prisioneiros e perseguidos da ditadura militar (Ramos 2008), todos «excluídos sociais», nas palavras de Martinez e Heller (2020, p. 4).

O texto de Svetlana Aleksievitch tem pontos de contato com o de Graciliano Ramos. São narrativas a partir de «pessoas comuns e seus relatos pessoais sobre o passado, sempre atualizados no presente», consideradas, «desde meados dos anos de 1990, como fontes legítimas» (Martinez e Heller 2020, p. 8). Nos dois autores, permite-se

«o processo de afloramento das lembranças, das experiências vividas, seus significados e a natureza da memória individual e coletiva» (Martinez e Heller 2020, p. 8).

Como testemunhas dos acontecimentos narrados, embora a subjetividade possa ser aspecto presente nas histórias, o caráter verídico não pode ser ignorado, fazendo das obras, como já foi mencionado linhas acima, objetos históricos, caracterizados pelo conteúdo multidisciplinar para pesquisas que podem transformar o dado, o estabelecido, abalando certezas e paradigmas.

Geralmente, as histórias registradas nos documentos «fixam uma versão dos fatos, de acordo com grupos de interesse e do poder a eles atribuído» (Martinez e Heller 2020, p. 12), enquanto que, ao voltar a investigação às falas daqueles que ainda não foram ouvidos (porque a «história que interessa» não deve sair dessas falas), mesmo que fundada nos registros da memória, «caracterizada pela subjetividade e por sua instabilidade no decorrer da vida das testemunhas e/ou dos depoentes» (Martinez e Heller 2020, p. 12), é possível acessar informações que permaneciam ignoradas e que podem revelar fatos, pensamentos, comportamentos e atitudes que trazem à tona outras histórias, diferentes daquelas que foram difundidas. Veja-se os exemplos de Aleksievitch, confrontando a guerra sob a narrativa masculina e aquela revelada pelas vozes femininas (Aleksievitch 2016) com seus «testemunhos épicos e de horror [...] sobre o que viveram e sofreram na II Guerra Mundial» (Reis 2016, p. 542).

2. A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER, INFÂNCIA E MEMÓRIAS DO CÁRCERE — EM TEMPOS E CONTEXTOS DIVERSOS, O QUE ELAS TÊM A DIZER

Não cabe aqui, no reduzido espaço desta pesquisa, analisar detidamente cada uma destas três obras literárias, mas podem-se abordar elementos importantes que se acham imbricados nas linhas dessas histórias, com suas diversas escritas. A investigação visa destacar aspectos que revelem seus textos como tecidos da cultura/contexto na qual foram construídos.

Ao iniciar o texto de *A guerra não tem rosto de mulher*, Svetlana Aleksievitch enuncia uma informação importante sobre o diferencial do seu «livro sobre a guerra» em relação aos outros: os outros foram escritos pelos «filhos dos vencedores» (Aleksievitch 2016, p. 9), o que os tornava relatos do mesmo ponto de vista hegemônico, do discurso ensaiado masculino sobre vencer, mesmo que, para isso, milhões tenham que morrer, sofrer, serem mutilados física e psicologicamente. No entanto, a autora busca, nas recordações de sua infância, os relatos para entender a guerra e, nas suas memórias, «quem conta a guerra são as mulheres» (Aleksievitch 2016, p. 10), porque os homens haviam morrido, mas, nos livros das bibliotecas, não eram delas as vozes que narravam sobre as guerras. As vozes femininas são escassas, em detrimento das masculinas, que contavam suas versões, as que eram «certas».

Se fosse possível representar a narrativa masculina e a feminina da guerra, de acordo com o romance *A guerra não tem rosto de mulher*, seria possível ter uma tabela como a que se segue.

Tabela 1. Comparação entre a «guerra» pela voz masculina e a que as mulheres que estiveram no «front» contaram

A Guerra	
Narrativa masculina	Narrativa feminina
Comemoração	Lágrimas, sofrimento
Atos heroicos	Assassinatos
Vencedores x perdedores	Ninguém ganha, todos sofrem, inclusive a «terra», os animais e as «árvores»
Generais e técnicas vencedoras	Não há heróis. Há técnicas desumanas
Gosto pela guerra, pela disputa	Guerra significa morte
Desde criança é preparado para ir para a guerra e preparado para atirar	Não foram preparadas para ir para a guerra e atirar
Discurso organizado de acordo com o poder hegemônico	Discurso a partir da subjetividade das próprias experiências, mais «honesto»
Não se apercebem de odores ou cores	Percebem cheiros (masculinos), cores
Usam cabelos curtos e calça e camisa (o cabelo é curto e usam uniformes — calça e camisa militar)	São obrigadas a abandonar a feminilidade (os cabelos são cortados curtos e trocam o vestido pela calça e camisa militares)

Fonte: Elaboração da autora, com base em *A guerra não tem rosto de mulher* (Aleksievitch 2016)

Observando a narrativa masculina, e comparando-a com a feminina, é possível perceber que são duas formas bem diferentes de relatar o que ocorre na guerra, e que, ao escolher ouvir as mulheres, Aleksievitch consegue atingir seu objetivo: «escrever um livro sobre a guerra que provoque náuseas e que faça a própria ideia de guerra parecer repugnante. Louca» (Aleksievitch 2016, p. 20).

Ao ouvir relatos fora do cânone, a autora se afasta da cultura dominada pela voz masculina, oferece elementos para ver que a guerra nunca deveria ser adotada como solução de conflitos entre os povos, face aos horrores e traumas vivenciados por quem, se pudesse escolher, não estaria ali.

Convém destacar que Aleksievitch passou anos ouvindo mulheres «que tiveram profissões militares — enfermeira-instrutora, francoatiradora, atiradora de metralhadora, comandante de canhão antiaéreo, sapadora» (Aleksievitch 2016, p. 13), que também estavam relatando suas lembranças 40 anos depois, portanto, houve um distanciamento temporal, tanto da autora do romance, quanto das testemunhas.

Outro dado relevante é que a autora, ao tecer a narrativa, faz apontamentos, reflexões sobre os fatos colhidos «no bloquinho de anotações», ou nas «dezenas de metros de fita no gravador», e, pelo fato de ser mulher também, e de ter vivido num período

de guerra, mesmo ainda criança, é capaz de, num processo solidário, colocar-se ao lado daquelas mulheres, sofrendo e se indignando com os relatos de jovens que amadureceram diante da guerra, da dor, da insensibilidade masculina, dos estupros e outros fatos que não constavam da história «oficial» (Aleksiévitch 2016, p. 15). A citação a seguir revela a subjetividade de Aleksiévitch, em suas reflexões durante a criação do romance.

Mergulho cada vez mais fundo no infinito mundo da guerra, todo o resto perde um pouco das cores, torna-se mais comum do que o comum. Um mundo grandioso e feroz. Entendo agora a solidão da pessoa que volta de lá. É como se viesse de outro planeta ou do além. Ela tem o conhecimento de algo que os outros não têm, e só é possível conquistá-lo ali, perto da morte. Quando tenta transformar isso em palavras, tem a sensação de uma catástrofe. A pessoa se cala. Ela quer contar, o resto queria entender, mas estão todos impotentes (Aleksiévitch 2016, p. 17).

Na citação, é possível perceber que Aleksiévitch faz uma análise silenciosa dos depoimentos que colheu, da dificuldade daquelas mulheres de voltar ao passado e reviver, mesmo que nas lembranças, um sofrimento que deixou marcas profundas, tamanho o horror da experiência, e ainda reconhece que «três pessoas fazem parte da conversa: a que está contando agora, a pessoa que ela era na época em que aconteceu e eu» (Aleksiévitch 2016, p. 17). Por conseguinte, o tempo para elaborar a escrita é fundamental, demonstrando um processo em que as três vozes se entrelaçam na construção da narrativa.

O que *A guerra não tem rosto de mulher* exemplifica é que, no caso desta obra, o que foi compilado é «a história relatada por uma testemunha ou participante que ninguém notou», que inclui saber «sobre o ser humano na guerra», e «a história dos sentimentos» envolvidos nos fatos vividos por um «ser humano», contados por pessoas comuns, que «não foram submetidos a nenhuma elaboração. São originais» (Aleksiévitch 2016, p. 18). Quantos fatos, guerras, revoluções, existem nos livros canonizados, e seriam alterados se outras vozes contassem o que as «testemunhas oficiais», «confiáveis», não relataram, porque revelam apenas o que atende aos interesses hegemônicos?

No livro de Aleksiévitch (2016), as memórias são resgatadas, mulheres têm espaço de fala, e o que contam não aparece nas narrativas de historiadores tradicionais. Veja-se o exemplo do trecho citado abaixo, vivido pela autora.

Alguém nos entregou... Os alemães descobriram onde ficava o acampamento dos partisanos. Cercaram a floresta e fecharam as passagens por todos os lados. Nos escondemos em um matagal fechado, fomos salvos pelos pântanos onde a tropa punitiva não entrava. Um lodaçal. Ele encobria muito bem tanto as pessoas quanto os equipamentos. Passamos alguns dias, semanas, com água na altura do pescoço. Havia conosco uma operadora de rádio que tivera um filho havia pouco tempo.

A criança estava com fome... Pedia o peito. Mas a própria mãe estava passando fome, não tinha leite, e a criança chorava. Os soldados da tropa punitiva estavam por perto... Tinham cachorros... Se os cachorros escutassem, todos nós morreríamos. Todo o grupo, umas trinta pessoas. Entende? O comandante tomou a decisão... Ninguém se animava a transmitir a ordem para a mãe, mas ela mesma adivinhou. Foi baixando a criança enroladinha para a água e segurou ali por um longo tempo... A criança não gritou mais... Nenhum som... E nós não conseguíamos levantar os olhos. Nem para a mãe, nem uns para os outros... (Aleksiévitch 2016, pp. 23-24).

Em outro trecho, Aleksíevitch transcreve a entrevista com uma francoatiradora, chamada Klávdia Grigórievna Krókhina. Interessante observar que os livros de história narram os fatos de forma generalista (é comum ler «os soldados», «os alemães», «os russos», por exemplo), mas essa autora introduz o leitor no cenário da guerra, o que dá a sensação de que se está ao lado de quem conta.

Escreve a autora que «um oficial alemão», capturado durante um embate, revelou-se surpreendido pela capacidade demonstrada pelo atirador oponente que, tendo como alvo as cabeças dos soldados inimigos, as acertava certamente sempre na mesma região (Aleksiévitch 2016, p. 39). Demonstrando sua admiração, pede para ver «esse atirador que matou tantos dos meus soldados», comentando que, apesar de receber «bons reforços», dez dos seus combatentes eram abatidos diariamente (Aleksiévitch 2016, p. 39). Ouviu do comandante do regimento, em resposta, que não seria possível trazê-la. Mas revelou seu nome, era Sacha Chliákhova, uma jovem mulher francoatiradora, que havia morrido num confronto entre francoatiradores. Morrera denunciada por um acessório muito colorido para um campo de batalha,

foi seu cachecol vermelho que causou sua desgraça. Ela adorava esse cachecol. Mas um cachecol vermelho na neve salta à vista, atrapalha a camuflagem. Quando o oficial alemão escutou que era uma jovem, ficou pasmo, não sabia como reagir. Passou muito tempo calado. No último interrogatório antes de mandá-lo para Moscou (acabamos descobrindo que era um peixe grande!), reconheceu: 'Nunca tinha combatido contra mulheres. Vocês todas são tão bonitas... E nossa propaganda diz que não são mulheres que lutam no Exército Vermelho, mas hermafroditas...'. Esse não tinha entendido nada. É... Não dá para esquecer... (Aleksiévitch 2016, p. 39).

Por fim, segue citado um trecho do depoimento de uma soldado administradora, de nome Ksênia Serguêievna Ossadtcheva, que Aleksíevitch transcreve em *A guerra não tem rosto de mulher*. Pelos registros de datas que inclui, permite ter ideia dos horrores enfrentados pelos indivíduos que, ali, adquiriam marcas que jamais seriam cicatrizadas.

Ksênia revela que mal se tornara adulta, em junho de 1941, quando a guerra teve início. Os jovens foram recrutados para trabalhar na «construção da ferrovia

Gagra-Sukhumi» e lhes davam de comer um pão feito com mais água que farinha, de tal forma que, quando servido sobre a mesa,

em volta dele se formava uma poça, que lambíamos.

Em 1942... Me alistei como voluntária no hospital de evacuação e triagem no 3201. Era um grande hospital da linha de frente, que integrava os fronts da Transcaucásia e do Cáucaso do Norte, e o Exército costeiro especial. As batalhas eram cruéis, havia muitos feridos. Fui posta na ala de alimentação, num cargo 24 horas: de manhã já precisávamos entregar o café da manhã, e ainda estávamos distribuindo o jantar. Depois de alguns meses, feri a perna esquerda — ia saltando na direita, mas continuava trabalhando. Depois ainda me incumbiram do posto de administradora, e também era um cargo 24 horas. Eu vivia no trabalho.

No dia 30 de maio de 1943... À uma em ponto houve um ataque aéreo massivo em Krasnodar. Saí correndo do edifício para ver como íamos tirar os feridos da estação de trem. Caíram duas bombas no galpão onde armazenavam munição. Diante dos meus olhos, as caixas voavam mais alto que um edifício de seis andares e explodiam. Um turbilhão me jogou contra uma parede de tijolos. Perdi a consciência... Quando acordei, já era noite. Levantei a cabeça e tentei fechar os dedos: se mexiam um pouco, mal e mal abri o olho esquerdo e fui para o hospital, sangrando inteira. No corredor encontrei a chefe da enfermaria, ela não me reconheceu e perguntou: ‘Quem é você? De onde vem?’. Chegou mais perto, soltou uma exclamação e disse: ‘Onde estava por tanto tempo, Ksênia? Os feridos estão com fome, e nada de você aqui’. Rapidamente enfaixaram minha cabeça, o braço esquerdo acima do cotovelo, e fui dar o jantar. Minha vista escurecia, eu suava em bicas. Comecei a distribuir o jantar e caí. Recuperei a consciência, e só escutava: ‘Mais depressa! Mais rápido!’. E de novo: ‘Mais depressa! Mais rápido!’.

Alguns dias depois ainda me tiraram sangue para doar aos feridos graves. As pessoas estavam morrendo... ...

Mudei tanto na guerra que, quando fui para casa, minha mãe não me reconheceu (Aleksiévitch 2016, pp. 54-55).

No caso de Graciliano Ramos, a escrita memorialística pode contribuir para um estudo antropológico, sociológico e histórico, como a caracterização da sociedade patriarcal, a violência contra a criança, o silêncio imposto à voz infantil, reforçando procedimentos violentos como corretos (ou normais) para educá-la, ou corrigir comportamentos indesejáveis, inclusive a natural curiosidade infantil (Ramos 2020). A mesma hipótese dos estudos sugeridos poderia contribuir para uma análise do contexto de um governo ditatorial, com restrições à liberdade do sujeito, da criação artística, e a prática de injustiças e perseguições, de forma a que se evite a repetição deste tipo de cenário político e social no Brasil (Ramos 2008).

O fato de Graciliano Ramos, a título de exemplo, ter atuado de forma a adotar «concursos públicos», e não ceder «a fazer nomeações e transferências de professores e funcionários por indicação política», num sistema de governo onde tais práticas eram (seriam ainda?) recorrentes, pode ter contribuído para que esse escritor fosse preso, sem que tivesse conhecimento do que o havia colocado nessa situação (Ridenti 2014, p. 477). Ou pode ser que Ramos tenha alcançado

seu intento de ser lembrado como uma pedra no caminho dos poderosos, uma voz dissonante do coro dos contentes, que incomodava não propriamente pela militância política, mas por afirmar sua autonomia de escritor, livre para criticar e expor as cicatrizes sociais. Graciliano Ramos relatava seu mal-estar não só em relação à experiência na cadeia, mas também com sua própria vida em meio à modernização da sociedade brasileira. Seu ato de escrever denunciava uma sociedade marcada por desigualdades enormes, a colocar ainda obstáculos à profissionalização e autonomia dos escritores como ele (Ridenti 2014, p. 481).

É notório o cerceamento da liberdade de expressão em regimes autoritários, e a escrita de Graciliano Ramos, denunciando desigualdades e injustiças, como se observa nas palavras de Ridenti, citadas acima, incomodava os detentores do poder instituído e a classe dominante.

Tanto *Infância* como *Memórias do cárcere* são escritas memorialísticas, produzidas com distanciamento temporal do momento de que tratam, fragmentos que, reunidos, tornam-se fontes de pesquisa sobre a sociedade brasileira, o contexto socio-econômico-político daquele tempo histórico, afinal, «a obra do velho Graça servia como referencial para refletir sobre a transição democrática vivida na década de 1980» (Ridenti 2014, p. 487), e ainda pode ser explorada em busca de outras contribuições para novas reflexões, sobre outros fatos e aspectos da história da nossa sociedade, como a manutenção da prática da violência. Aliás, Antonio Candido (Candido 2006, p. 89) dirá que tanto «o menino brutalizado de *Infância*» quanto «o prisioneiro das *Memórias do cárcere*», ambos oriundos de «dentro do próprio romancista», seria «alguém cheio de violência reprimida e largos claros de abulia, para o qual a vontade é condição de sobrevivência. A sua forma de manifestá-la é a oposição ao mundo, a resistência interior às normas».

Desde o início da escrita de *Memórias do cárcere*, Graciliano Ramos aponta suas críticas para a escrita rasa, tendenciosa, em que o texto seja mera mercadoria, «encomendas odiosas» ou «colaborações de jornais», submetendo-se aos imperativos dos padrões requisitados:

Quem dormiu no chão deve lembrar-se disto, impor-se disciplina, sentar-se em cadeiras duras, escrever em tábuas estreitas. Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze. Contudo é

indispensável um mínimo de tranqüilidade, é necessário afastar as miseriazinhas que nos envenenam. Fisicamente estamos em repouso. Engano. O pensamento foge da folha meio rabiscada. Que desgraças inomináveis e vergonhosas nos chegarão amanhã? Terei desviado esses espectros? Ignoro. Sei é que, se obtenho sossego bastante para trabalhar um mês, provavelmente conseguirei meio de trabalhar outro mês. Estamos livres das colaborações de jornais e das encomendas odiosas (Ramos 2008, p. 4)?

Das palavras de Ramos, pode-se inferir que revelava «asperezas» que não é possível ignorar, mesmo que se tente «envolvê-las em gaze» (Ramos 2008, p. 4). Tais revelações poderiam abalar histórias contadas como se fossem verdades inquestionáveis, o que incomodava a classe dominante, governantes antidemocráticos e políticos ambiciosos. Mas há aqueles que esperam pelos textos que se aprofundam na investigação, contribuem com informação qualificada, revelam facetas ignoradas, como os companheiros dos tempos de prisão de Graciliano, tal qual indica o próprio autor, no trecho citado a seguir.

Muitos desses antigos companheiros distanciaram-se, apagaram-se. Outros permaneceram junto a mim, ou vão reaparecendo ao cabo de longa ausência, alteram-se, completam-se, avivam recordações meio confusas — e não vejo inconveniência em mostrá-los. Alguns reclamam a tarefa, consideram-na dever, oferecem-me dados, relembram figuras desaparecidas, espicaçam-me por todos os meios. Acho que estão certos: a exigência se fixa, domina-me (Ramos 2008, p. 4).

O jornalista Graciliano Ramos compreendia que sua obra carregava os anseios de quem não sabia fazer uso da palavra com tanta habilidade, mas que, por meio da sua escrita, seria ouvido, teria espaço para relatar, talvez «gritar» o que foi esquecido ou ocultado e, como a caveira no braço do companheiro da prisão de Graciliano, deixou marcas traumáticas nas suas vidas (Ramos 2008).

O tempo de investigação deve proporcionar ao escritor «andar para a direita e para a esquerda», fazer «longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos», de forma a construir o texto observando elementos, desenterrando aspectos esquecidos ou ignorados, numa construção rica e aprofundada, caracterizando a «impressão de realidade» (Ramos 2008, pp. 5-6).

Em *Infância*, Graciliano Ramos, através de imagens que transparecem entre «nuvens», «neblina», fragmentos de uma época da vida do autor, revela-se que a criança era «educada» e «corrigida» com muita violência, tanto em casa, como na escola. O capítulo/conto «Um cinturão» pode identificar a posição daqueles que, em virtude da idade e da fragilidade, são silenciados e ignorados. Conta Graciliano que, «certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas», e o pai o culpou do sumiço do cinturão, o que, de fato, Ramos desconhecia, «o homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável

correia: ordenava que a entregasse imediatamente» (Ramos 2020, pp. 35-36). A cena descrita por Graciliano Ramos deixa incomodado o leitor, tamanha a violência.

Não o vi aproximar-se do torno e pegar o chicote. A mão cabeluda prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas. Uivos, alarido inútil, estertor. [...] Junto de mim, um homem furioso, segurando-me um braço, açoitando-me. [...] O suplício durou bastante. [...] Solto, fui enroscar-me perto dos caixões, coçar as pisadelas, engolir soluços, gemer baixinho e embalar-me com os gemidos (Ramos 2020, pp. 38-39).

Revisitando estas páginas, pode-se perguntar ao leitor se, nos tempos hodiernos, esta cena (com crianças e mulheres) não parece ser comumente noticiada ou presenciada, mesmo que com outros objetos para a prática da violência, além do «chicote» de que fala Graciliano Ramos.

Ainda no capítulo/conto «Um cinturão», Ramos descreve os traumas que lhe deixaram as muitas situações de violência a que foi submetido, afirmando que

Os seus gritos [do pai] me entravam na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira. [...] Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me ferem os tímpanos com pontas de ferro (Ramos 2020, pp. 38-39).

A violência contra a criança era identificada nas famílias vizinhas também, assim como os gritos que marcaram a fase infantil de Graciliano Ramos, o que se observa no capítulo/conto «Chico Brabo», um homem «solteiro, de meia-idade, grosso, baixo, na cara balofa e amarelenta uma barba ruiva, olhos miúdos e de porco», que parecia um «sujeito amável, visto na rua», mas dentro de casa «a criatura feroz da sala de jantar», que sempre adotava a mesma conduta com o menino João (Ramos 2020, pp. 163-167).

— João! Ô João!

Eu desejava que o menino acorresse, findasse o brado longo, a repreensão, o castigo. Se ele tardasse, o amo se zangaria, agravaria a punição. Engano. Seu Chico Brabo não se zangava: prosseguia do mesmo jeito, até que o pequeno se desentocasse e fosse receber as pancadas. [...] Como se gritava daquele modo a uma pessoa que estava ali perto, Deus do céu? Um grito longo, interrompido, recomeçado. [...] Duas mãos inchadas seguravam braços finos, sacudiam-nos reforçando as objurgatórias. [...] Afinal dois ou três golpes fofos. Guinchos de um; sopros, respiração ofegante de outro. Depois tudo se acalmava e os rumores comuns voltavam a embalar-me (Ramos 2020, pp. 165-166).

A escola também adotava a violência para «educar», o que a tornava um lugar de sofrimento para Graciliano Ramos, incluindo o processo de aprendizagem na base do «côvado», tanto em casa como na escola, a exemplo do que descreve o autor nos capítulos/contos «Leitura» e «Escola» (Ramos 2020).

Livrara-me do aperto crismando as consoantes difíceis: o T era um boi, o D uma peruinha. Meu pai rira da inovação, mas retomara depressa a exigência e a gravidade. Impossível contentá-lo. E o côvado me batia nas mãos. Ao avizinhar-me dos pontos perigosos, tinha o coração desarranjado num desmaio, a garganta seca, a vista escura, e no burburinho que me enchia os ouvidos a reclamação áspera avultava. [...] As pobres mãos inchavam, as palmas vermelhas, arroxeadas, os dedos grossos mal se movendo. Era preciso erguê-las. Finda a tortura, sentava-me num banco da sala de jantar, estirava os braços em cima da mesa, procurando esquecer as palpitações dolorosas (Ramos 2020, pp. 118-119).

Como se observa na citação, extraída do capítulo/conto «Leitura», o pai, ao tentar ensinar o filho a ler, tornava-se um algoz da criança, quando esta não conseguia saber as letras, consoantes, no caso, e apanhava quando errava, ou não sabia responder. Da mesma forma, na escola, «um lugar para onde se enviavam as crianças rebeldes [...]». Lembrei-me do professor público, austero e cabeludo, arrepiei-me calculando o vigor daqueles braços» (Ramos 2020, p. 127).

A violência contra a criança era habitual, na sociedade do período em que Graciliano Ramos escrevia *Infância*, 1945, e os atos violentos praticados em casa se repetiam na escola, afinal, a escola é moldada pela sociedade em que se constitui. As observações já registradas nos parágrafos anteriores, quanto à sociedade que pratica a violência contra a criança podem ser reforçadas quando se adentram as páginas do *Diário de Bitita* (1986) de Carolina Maria de Jesus, obra na qual a autora conta sobre as surras que levava da mãe, a fim de que fosse «educada», ou não importunasse «as pessoas grandes com perguntas», como diz Graciliano Ramos (2020, p. 127).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Textos como o de Svetlana Aleksíévitch e Graciliano Ramos, cada um com suas particularidades, podem contribuir com novos olhares sobre aspectos e acontecimentos da sociedade atual que, se atentamente observados, alertam para problemas que permanecem e precisam ser discutidos, transformados, para que sejam eliminados ou atenuados, como, por exemplo, a violência, as motivações para a guerra, o apagamento das vozes femininas e infantis, a importância da manutenção da democracia, entre outros.

Destarte, a análise desses textos permite a constatação de elementos narrativos pautados na memória e na experiência que permitem reflexões críticas sobre temas

sensíveis ao mundo hodierno, contribuindo para uma sociedade mais humanizada. Ou seja, para além de buscar esses relatos históricos (como aqui foi feito com Aleksievitch e Ramos), propõe-se a pertinência de percebê-los como tecidos da cultura onde foram elaborados, considerando que a matéria que os constitui está intrinsecamente relacionada ao contexto socio-político-econômico-cultural, ao pensamento vigente, ao autor, que extrai os fios usados na obra.

As palavras do Graciliano Ramos privado de liberdade, trazidas à tona nos dias de hoje, podem contribuir para que esses comportamentos não voltem a se repetir, nem sejam mais tolerados. Pessoas sendo tratadas como bichos ou mercadorias são denunciadas nas *Memórias do cárcere* (Ridenti 2014), mas, infelizmente, isso não deixou de existir nas relações sociais dos dias atuais.

Pessoas que não foram ouvidas, memórias de testemunhas da história, ou das histórias ocultas ainda por conhecer, são as fontes dos autores discutidos neste trabalho, incluindo os próprios escritores, e, como destaca Ricoeur (2007, p. 48), o «dever de memória» é «dever de não esquecer». Seus textos estão sendo revisitados porque têm muito a ensinar, seja nas linhas da narrativa seja na forma como foram produzidas ou ainda nas informações das entrelinhas (ou mesmo nos espaços que o leitor vai preenchendo), à medida que vão sendo exploradas por aqueles que já observaram a premente necessidade de mudar a forma como são trazidas a público as «histórias», e como são percebidos esses tecidos da cultura.

Faz-se aqui uma observação. As guerras que estão em curso, enquanto este artigo está sendo escrito, envolvendo Rússia e Ucrânia, Israel e Irã, por exemplo, não são lideradas por mulheres. Elas estão sendo vitimadas, mortas, ou tornando-se refugiadas com parte da família para não serem todos exterminados nos ataques. As vozes femininas permanecem à margem dos conflitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana, 2016. *A Guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 9788535927436.
- BARTHES, Roland, 1987. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva S. A. ISBN 9788527300919.
- CANDIDO, Antonio, 2006. Ficção e confissão. Em: Antonio CANDIDO. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, pp. 17-100. ISBN 9788588777187.
- CANDIDO, Antonio, 2000a. Estímulos da criação literária. Em: Antonio CANDIDO. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, pp. 37-63. ISBN T.A. Queiroz: 85-7182-076-7. ISBN Publifolha: 85-7402-194-6.
- CANDIDO, Antonio, 2000b. O escritor e o público. Em: Antonio CANDIDO. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, pp. 67-81. ISBN T.A. Queiroz: 85-7182-076-7. ISBN Publifolha: 85-7402-194-6.
- CASTRO, Gustavo, 2010. *Jornalismo literário: uma introdução*. Brasília: Casa das Musas. ISBN 9788598205687.

- JESUS, Carolina Maria de, 1986. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A. ISBN 9788582054840.
- MARTINEZ, Monica, e Barbara HELLER, 2020. *A guerra não tem rosto de mulher: Svetlana Aleksiévitich reescreve a Segunda Guerra Mundial. E-compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação* [Em linha]. Jan-dez., **23**, 1-16 [consult. 2024-01-26] eISSN 1808-2599. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1990>.
- OLIVEIRA, Jorge, coord., 2023. *Documentário sobre Graciliano Ramos* [Em linha]. Mandala Filmes [consult. 2024-04-12]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JlqbVfhdyz0>.
- PENA, Felipe, 2006. O jornalismo literário como gênero e conceito. Em: *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)* [Em linha]. Brasília, pp. 1-15 [consult. 2024-01-26]. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1506-1.pdf>.
- RAMOS, Graciliano, 2020. *Infância*. 50.^a ed. Rio de Janeiro: Record. ISBN 978-85-01-11951-3.
- RAMOS, Graciliano, 2008. *Memórias do Cárcere*. 44.^a ed. Rio de Janeiro: Record. ISBN 9788501119650.
- REIS, José Eduardo, 2016. *O Fim do Homem Soviético de Svetlana Aleksievitch, ou o fim da grande utopia. Cadernos de Literatura Comparada* [Em linha]. (34), 541-549 [consult. 2024-12-23]. ISSN 1645-1112. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/373/376>.
- RICOEUR, Paul, 2007. Da memória e da reminiscência. Em: Paul RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, parte I, pp. 21-70. ISBN 978-85-268-0777-8.
- RIDENTI, Marcelo, 2014. Graciliano Ramos e suas *Memórias do cárcere*: cicatrizes. *Sociologia & Antropologia* [Em linha]. Rio de Janeiro, **4**(2), 475-493 [consult. 2024-01-26]. ISSN 2238-3875. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/jzhSWP4WyRKfMwcyQQBh4Xb/?lang=pt>.

NOTÍCIAS

OFICINAS DE INVESTIGAÇÃO CITCEM 2024/2025

CARLA SEQUEIRA*
JOANA LENCART**

Em 2024/2025, as Oficinas de Investigação CITCEM (OIC) mantiveram como principal novidade a inclusão de dois moderadores-comentadores das sessões, um dos quais sugerido pelo(s) proponente(s) das sessões e sujeito à aprovação do coordenador do grupo de investigação em que a proposta se insere. Dessa forma, se consolida o carácter laboratorial das Oficinas, através de um debate científico mais profundo e alargado.

O número total de sessões realizadas foi de 21, que se desenrolaram entre 19 de setembro de 2024 e 29 de maio de 2025, à quinta-feira à tarde, na sala Humanities Lab da FLUP, privilegiando o formato presencial.

O programa geral e o das diversas sessões podem ser encontrados na página dos eventos do CITCEM (<https://citcem.org/eventos/>) ou na página das OIC, em <https://oficinascitcem.wixsite.com/oiccitcem>.

Tendo em conta o âmbito transdisciplinar do CITCEM, as sessões versam temáticas muito amplas como a História, o Património, a Geografia, a Educação Histórica, a Literatura, a Religião, o Ambiente, entre muitas outras áreas, inseridas nos grupos de investigação do CITCEM: Informação,

Comunicação e Cultura Digital; Educação e Desafios Societais; Literatura e Diálogos Interculturais; Sociabilidades e Práticas Religiosas; Património Material e Imaterial; Territórios, Paisagens e Ambiente; e Pessoas, Mercados e Políticas.

As Oficinas de Investigação CITCEM são um espaço de divulgação e discussão de projetos de investigação, quer individuais quer coletivos, de investigadores e colaboradores do Centro de Investigação, mas às quais também se podem associar investigadores de outros centros, tanto nacionais como estrangeiros. O objetivo primordial destas sessões é promover um debate alargado relativamente às problemáticas de investigação desenvolvidas no âmbito do projeto estratégico do Centro.

Brevemente será aberto o período de submissão de propostas para o ano de 2025/2026. O formulário e o regulamento das OIC poderão ser consultados na página das Oficinas (<https://oficinascitcem.wixsite.com/oiccitcem>). Esperamos pelas vossas propostas!

A Comissão Organizadora das OIC.

* CITCEM/FLUP (UIDB/04059; DOI institucional: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: cferreira@letras.up.pt. ORCID: 0000-0001-8892-3202.

** CITCEM/FLUP (UIDB/04059; DOI institucional: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: jlencart@letras.up.pt. ORCID: 0000-0002-0795-5139. 5072-5171.

REFEREES

Ana Cristina Sousa (Professora Associada no Departamento de Estudos do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto – FLUP; Investigadora no CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória)

António José Oliveira (ou António José de Oliveira) (Investigador no CITCEM/FLUP – Grupo de Investigação Património Tangível e Intangível; Professor do ensino secundário; Doutorado em História da Arte portuguesa)

Carla Queirós (Ex-IPP UTP; Doutorada em História da Arte portuguesa)

Diana Pereira (Doutorada em História da Arte; Investigadora no CITCEM/FLUP)

Elisa Lessa (Elisa Maria Maia da Silva Lessa) (Professora Associada no Departamento de Música, Escola de Artes e Humanidades, Universidade do Minho; Doutorada em Ciências Musicais)

Elsa Murta (Investigadora em conservação e restauro – análises de materiais, douramentos, etc., frequentemente associada a projetos em colaboração com universidades portuguesas / MMP, EPE)

Giovanni Tedesco (Doutorada em História da Arte portuguesa; Investigador CITCEM/FLUP)

José Carlos Meneses (José Carlos Meneses Rodrigues) (Professor Coordenador na Escola Superior de Tecnologias de Fafe – Instituto de Estudos Superiores de Fafe; Formação em História da Arte pela Universidade do Porto)

Manuel Joaquim Moreira da Rocha (Investigador Integrado no CITCEM/FLUP, Universidade do Porto; Professor de História da Arte)

Maria João Pacheco Ferreira: Investigadora no CHAM (Centro de Humanidades), Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). Doutorada em História da Arte pela Universidade do Porto.

Nuno Resende (Professor Auxiliar no Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto - FLUP; Investigador no CITCEM)

Rodrigo Teodoro de Paula (Investigador no CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, NOVA FCSH – Universidade NOVA de Lisboa; Doutor em Musicologia Histórica; Maestro e musicólogo)

Rui Maia (Professor Auxiliar no Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto – FLUP; Investigador no CITCEM)

