

*José Carlos Meneses Rodrigues*

RETÁBULOS NO BAIXO TÂMEGA  
E NO VALE DO SOUSA  
(SÉCULOS XVII-XIX)

Do Maneirismo ao Neoclássico

Tese de doutoramento em História da Arte apresentada  
à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Orientadora:

*Professora Doutora Natália Marinho Ferreira-Aíves*

2004

RETÁBULOS NO BAIXO TÂMEGA E NO VALE DO SOUSA (SÉCULOS XVII-XIX)

Tese de doutoramento em História da Arte apresentada  
à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2004)

Volume I

*José Carlos Meneses Rodrigues*

RETÁBULOS NO BAIXO TÂMEGA  
E NO VALE DO SOUSA  
(SÉCULOS XVII-XIX)

---

Volume I

Do Maneirismo ao Neoclássico

Tese de doutoramento em História da Arte apresentada  
à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Orientadora:

*Professora Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves*

Junho 2004

## Nota Prévia

Treze templos foram o início de um trajecto nunca antes desenhado, resultando no mestrado. Agora, outro degrau sem espelho alijado, materializado em cento e setenta e seis edifícios e num percurso irreversível. O doutoramento é apenas um passo da cremalheira investigativa, até que o espírito e a alma permitam.

Oito concelhos do Baixo Tâmega e do Vale do Sousa reduzem-se a quatro, expressando uma mancha contínua na heterogeneidade da influência das escolas artísticas. Nos gostos, nos gastos, nas mentalidades, fruto dos ideários corporizados na conjugação do binómio Igreja-Estado. Mas também na separação (bem-vinda e malquista). Ainda hoje, por exemplo, a estética do neoclássico é incompreendida...

A periferia coincide com o traçado de secantes delimitativas e construtivas de escalas artísticas. Entendidas dos séculos XVII ao XIX, espaço cronológico vasto e abastado na erudição e nas filtragens dos cânones, resultando na interpretação periférica.

*Ao moderno*, asseverava-se em registo escrito; ao jeito de motivações multímodas, sabemos-lo. Amanhã como hoje e ontem?

Documentalmente, o esquiteamento diversificado da talha plasma-se num apêndice comprovativo da valoração dos quatro arquivos municipais e dois de misericórdias (Penafiel e Amarante). Milhares de notariais, no Arquivo Distrital do Porto, inverteram a nossa estratégia. É o volume III (Apêndice Documental), arquétipo da escorrência conseguida na fonte manuscrita e impressa.

A intercepção com o documento especificamente visual entronca na concavidade aprofundada de um diálogo passível de formatar, minimamente. Retábulos mores, colaterais e laterais (de capelas), somente. A talha sobejante fica nos ficheiros a aguardar outros destinos.

Pelo judicioso e sábio conselho da nossa orientadora (investigação alongada, primeiro, ajustamentos, depois), Professora Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves, a quem reiteramos adequada e fielmente o nosso imperecível reconhecimento a nível científico, pedagógico e humano. Também na defesa do que aguardamos na área da descoberta das coisas da arte do entalhe.

Cruzámos uma fase paralela à arquivística. A expectativa, no passo da transposição do profano para o sagrado e o olhar a flectir, que nem um relâmpago, para o retábulo-mor, para os outros... o que ainda definia a origem e o que o homem - empenhado na arte de mudar a arte – (re/des)faz...

A linguagem do documento transcrito e a plasticidade do visual (retábulo e detalhes) interpreta-se ao sabor de todos e de cada um *per si*. Aditamos, naturalmente, as leituras de obras teóricas consistentes, que mais dúvidas nos propõem.

É este estado perceptual que transmitimos no vol. II (Igrejas e Retábulos). Aos cento e quarenta e três párocos de Amarante, Marco de Canaveses, Felgueiras e Penafiel, ou seus representantes (secretários, sacristães, zeladoras) que franquearam as portas, o respeito de quem se revê nessa atitude solidária.

Assim se traça a metodologia que melhor percebemos para o nosso propósito e o momento para o registo indissipável do bem e do menos conseguido. Ficam as convicções, sobretudo as incertezas, no infindável desafio que se nos impõe.

O vol. I (Do Maneirismo ao Neoclássico) é o fim de um princípio: a permanência na investigação da arte da talha. E se a fonte dessedenta os que bebem a sua água, que este contributo constitua uma pedra mais para a reconstituição do edifício da talha.

A pedagogia tridentina no-lo diz, os artistas e os artífices terão algo mais a transmitir, as igrejas e capelas também, porque a diafanidade das paredes também é atingível...

No estímulo e na colaboração, a nomeação final: Departamento de História da Arte da FLUP (professores e funcionárias); Arquivos Municipais de Amarante (Dr.<sup>a</sup> Maria José Lopes) e de Penafiel (Dr.<sup>a</sup> Paula Sofia); Bibliotecas Municipais de Penafiel (Dr.<sup>a</sup> Adelaide Galhardo) e do Marco de Canaveses (Dr. Alexandre Aguiar e Teresa Monteiro); Biblioteca Pública de Braga (Eduardo Oliveira); Instituto de Estudos Superiores de Fafe (Dr.<sup>a</sup> Dulce Noronha, Dr.<sup>a</sup> Natália Fonseca, colegas e funcionários); ao Renato e à Fátima, em particular.

Incomportável a continuação, porque muitos outros acenaram com o gesto solidário partilhado na reconstrução identitária...

## Sumário

Nota Prévia.....	3
Siglas e Abreviaturas.....	8
<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
1. A Pedagogia Tridentina .....	11
1.1 O sagrado na arte contra-reformista.....	12
1.2 A decência nos templos .....	17
1.3 O sacrário.....	25
1.3.1 Do <i>conditorium</i> à integração no retábulo .....	25
1.3.2 As orientações conciliares .....	29
1.3.3 O sagrado viático.....	34
1.3.4 A colocação do sacrário.....	37
1.3.5 As práticas devocionais .....	40
1.3.6 As confrarias do Santíssimo Sacramento.....	42
1.3.7 O sacrário de 1726 a 1845 .....	50
1.3.7.1 No registo de Craesbeeck em 1726 .....	51
1.3.7.2 Nas Memórias Paroquiais de 1758 .....	52
1.3.7.3 No arciprestado de Amarante em 1845 .....	70
<b>I PARTE A Arte da Talha .....</b>	<b>86</b>
<b>Cap. I Desconexões .....</b>	<b>87</b>
1. O percurso historiográfico .....	88
2. A degenerescência artística.....	91
<b>Cap. II Os Artistas e os Artífices.....</b>	<b>94</b>
1. A orientação artística .....	95
2. O estatuto socioprofissional.....	98
3. Os ofícios .....	107
4. A polivalência .....	114
4.1 A carpintaria, a marcenaria e o entalhe.....	115
5. A mobilidade .....	124
5.1 Na arquitectura e no entalhe .....	128
5.2 No douramento e na pintura.....	143
<b>Cap. III Os Pólos Artísticos .....</b>	<b>150</b>
1. No centro histórico de Penafiel.....	151
2. No centro histórico de Amarante .....	158
<b>Cap. IV O Mecenato das Misericórdias.....</b>	<b>160</b>
1. De Penafiel.....	161
2. De Amarante .....	167
<b>II PARTE Retábulos Existentes. Mores, Colaterais e Capelas Laterais.....</b>	<b>183</b>
<b>Cap. I Do Século XVII ao Século XIX .....</b>	<b>184</b>
1. No Baixo Tâmega e no Vale do Sousa .....	185
2. A tratadística .....	189
3. A ornamentação.....	191

<b>Cap. II Maneirismo .....</b>	<b>207</b>
1. A busca de uma nova identidade.....	208
2. O estilo <i>chão</i> em Portugal.....	210
3. A retabilística.....	214
3.1 Decoração e <i>entradas</i> .....	215
3.2 Retábulos mores .....	220
3.3 Retábulos colaterais.....	222
<b>Cap. III Barroco .....</b>	<b>235</b>
1. O sentido da dominância.....	236
1.1 A metáfora e o símbolo.....	238
1.2 A activação espacial .....	239
2. Nacional.....	241
2.1 Uma manifestação da identidade .....	241
2.2 Retábulos mores de 1692 ao período de transição .....	245
2.3 Retábulos colaterais .....	258
2.3.1 Identificados .....	258
2.3.2 Não identificados.....	259
2.4 Capelas laterais do Evangelho .....	260
3. Transição nacional – joanino .....	266
3.1 Capelas laterais. Igrejas beneditinas e dominicanas .....	266
4. Joanino.....	271
4.1 D. João V: o monarca mais romano da sua época .....	271
4.2 O dinamismo decorativo.....	272
4.3 A irradiação do joanino no Norte .....	276
4.4 A retabilística.....	278
4.4.1 Retábulos mores identificados na década de 40 do séc. XVIII. A via erudita .....	280
4.4.2 Retábulos mores não identificados. A via erudita .....	292
4.4.3 A periferia.....	301
4.4.4 Colaterais e capelas laterais.....	303
4.4.4.1 O erudito.....	304
4.4.4.2 O periférico.....	312
<b>Cap. IV Rococó.....</b>	<b>322</b>
1. Fusão das artes.....	323
1.1 Em Portugal .....	324
1.1.1 As escolas regionais.....	326
2. Retábulos mores.....	329
3. Retábulos colaterais .....	341
4. Capelas laterais .....	348
4.1 Identificados .....	349
4.2 Não identificados .....	352
<b>Cap. V Transição Rococó-Neoclássico.....</b>	<b>358</b>
1. Retábulos mores.....	359
1.1 A terceira fase de Frei José Vilaça.....	359
1.2 A interpretação regional .....	368
2. Retábulos colaterais .....	371
3. Capelas laterais .....	375
3.1 Frei José Vilaça na sua última fase.....	376
<b>Cap. VI Neoclássico .....</b>	<b>384</b>
1. Arqueologia e novo-antigo .....	385
1.1 Ordem racionalizada.....	387

2. A via não arqueológica em Portugal .....	388
2.1 A deslocalização geográfica .....	391
3. Retábulos mores.....	392
4. Retábulos colaterais.....	401
5. Capelas laterais.....	405
<b>III PARTE Retábulos Deslocados.....</b>	<b>409</b>
<b>Cap. I Do Exterior .....</b>	<b>410</b>
1. Maneirismo .....	415
1.1 Retábulos mores .....	415
1.2 Retábulos colaterais.....	420
1.3 Capelas laterais.....	422
2. Protobarroco .....	423
2.1 Retábulos mores .....	423
2.2 Retábulos colaterais.....	426
3. Nacional.....	426
3.1 Retábulos mores .....	426
3.2 Retábulos colaterais.....	434
4. Joanino.....	436
4.1 Retábulos mores .....	436
5. Rococó.....	437
5.1 Retábulos mores .....	437
5.2 Retábulos colaterais.....	437
6. Neoclássico.....	438
6.1 Retábulos mores .....	438
<b>Cap. II No Interior.....</b>	<b>441</b>
1. Maneirismo .....	444
1.1 Retábulos mores .....	444
1.2 Retábulos colaterais.....	445
2. Nacional.....	445
2.1 Retábulos mores .....	445
2.2 Retábulos laterais.....	447
2.3 Capelas laterais.....	447
3. Rococó.....	451
3.1 Retábulos colaterais.....	451
<b>Conclusão.....</b>	<b>454</b>
<b>Fontes Manuscritas .....</b>	<b>457</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>476</b>
<b>Índices (Mapas, Figuras, Gráficos e Quadros) .....</b>	<b>482</b>

## Siglas e Abreviaturas

<b>A.</b>	Autor
<b>ADB</b>	Arquivo Distrital de Braga
<b>ADP</b>	Arquivo Distrital do Porto
<b>ADP.PMCN</b>	Arquivo Distrital do Porto. Paroquial do Marco de Canaveses
<b>ADPMCNCN</b>	Arquivo Distrital do Porto. Marco de Canaveses
<b>AHP</b>	Arquivo Histórico Municipal do Porto (Casa do Infante)
<b>AHPP</b>	Arquivo Histórico do Paço Episcopal do Porto
<b>AMAMT</b>	Arquivo Municipal de Amarante
<b>AMF.CSSU</b>	Arquivo Municipal de Felgueiras. Confraria do Santíssimo Sacramento de Unhão
<b>AMFLG</b>	Arquivo Municipal de Felgueiras
<b>AMFLG.CNSRM</b>	Arquivo Municipal de Felgueiras. Confraria de Nossa Senhora do Rosário, Margaride
<b>AMFLG.CNSRSTF</b>	Arquivo Municipal de Felgueiras. Confraria de Nossa Senhora do Rosário, S. Tomé de Friande
<b>AMFLG.CNSRSTF</b>	Arquivo Municipal de Felgueiras. Confraria de Nossa Senhora do Rosário, S. Tomé de Friande
<b>AMFLG.CSSPMV</b>	Arquivo Municipal de Felgueiras. Confraria do Santíssimo Sacramento de Pedra Maria, Varziela
<b>AMFLG.CSSU</b>	Arquivo Municipal de Felgueiras. Confraria do Santíssimo Sacramento, Unhão
<b>AMMCN</b>	Arquivo Municipal do Marco de Canaveses
<b>AMPNF</b>	Arquivo Municipal de Penafiel
<b>AMPNF.SCM</b>	Arquivo Municipal de Penafiel. Santa Casa da Misericórdia
<b>AMT</b>	Amarante
<b>ANTT</b>	Arquivo Nacional da Torre do Tombo
<b>Ap. Doc.</b>	Apêndice Documental
<b>AUB</b>	Arquivo da Universidade de Braga
<b>c.</b>	cerca de
<b>Cit. por</b>	Citado por
<b>Coord. de</b>	Coordenação de
<b>CSB -</b>	Comunidade de S. Bento
<b>DGEMN</b>	Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
<b>Dir. de</b>	Direcção de
<b>f. fls</b>	folha, folhas
<b>f. n. num.</b>	folha não numerada
<b>Fig., Figs.</b>	Figura, Figuras
<b>FLG</b>	Felgueiras
<b>FPF.MCN</b>	Fundo Paroquial de Fornos. Marco de Canaveses
<b>FPS.MCN</b>	Fundo Paroquial de Sobretâmega. Marco de Canaveses
<b>MCN</b>	Marco de Canaveses
<b>n.º, n.ºs</b>	número, números
<b>ob. cit.</b>	obra citada
<b>p.</b>	página, páginas
<b>PNF</b>	Penafiel

s. l.	sem local
s. d.	sem data
SCMAMT	Santa Casa da Misericórdia de Amarante
seg., segs.	Seguinte, seguintes
Sep.	Separata
Trad.	Tradução
v.	verso
vol., vols.	volume, volumes

# Introdução

---



## **1. A Pedagogia Tridentina**

A beleza une as gerações e fá-las comungar na admiração. Fruto precioso que resiste ao tempo, impele a Igreja a chamadas constantes, como uma Carta aos Artistas<sup>1</sup> dirigida pelo Papa João Paulo II.

A mensagem de Cristo tem necessidade da arte para ser transmitida. Tem de transpor para fórmulas significativas aquilo que, em si mesmo, é inefável.

A arte tem uma capacidade muito própria de captar os diversos aspectos da mensagem, traduzindo-os em cores, formas, sons que estimulam a intuição de quem os vê e ouve. Sem privar a própria mensagem do seu valor transcendente e também do seu halo de mistério.

Recuando ao século XVII, percebemos o impacto do Concílio de Trento (1545-1563) que perdurou até aos nossos dias: arquitectura e arte sacra são avaliadas pelo que nos é dado conhecer nos templos, apesar de todas as vicissitudes por que passaram, designadamente as alterações arquitectónicas e as depurações a que foram sujeitas a talha e a imaginária.

A decência exigida aos templos, aos altares, às pinturas, às alfaias religiosas, aos paramentos; a honestidade dos rostos; a perfeição dos corpos e o ornato dos vestidos para as imagens sagradas; a atitude perante as imagens indecentemente pintadas ou envelhecidas, que seriam enterradas nas igrejas: eis o quadro prolífico a que obedeciam párocos e fregueses na sequência das visitas.

Nas igrejas, ermidas e capelas só podiam existir imagens da Santíssima Trindade, Cristo e seus mistérios (Paixão, Morte e Ressurreição), da Virgem e seus mistérios, dos anjos e santos canonizados ou beatificados. A disposição das imagens nos altares seguia regras: o maior destaque para a de Cristo, depois a da Virgem e a de S. Pedro; não existindo imagens de Cristo ou da Virgem, o lugar principal reservava-se ao patrono da igreja<sup>2</sup>.

A construção de um novo retábulo para uma imagem que se encontrasse em local considerado indecente era outra exigência frequente. Tudo comprometido a sanções, de forma a que as emanações diocesanas constituíssem um preceito dissuasor no espírito dos crentes.

## **1.1 O sagrado na arte contra-reformista**

Os crentes, afirmando-se como meio artístico de dizer Deus, convertem-se em artistas, encomendadores e mecenas<sup>3</sup>. Na fruição do sentimento do divino e do belo arrastam-se os preceitos e gostos do Renascimento com recurso constante à figura humana como modelo de Cristo, da Virgem e dos santos. Na XXV sessão do Concílio de Trento (1563)<sup>4</sup>, sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as santas imagens afirma-se que:

*devem ter-se e guardar-se, sobretudo nas igrejas, imagens de Cristo, da Virgem Maria Mãe de Deus e dos outros santos, e honrá-las e prestar-lhes a veneração que lhes são devidas [...] Da mesma maneira, através das imagens que beijamos, diante as quais nos descobrimos e nos prostramos, é Cristo que adoramos e os santos, dos quais elas têm semelhanças, que veneramos<sup>5</sup>.*

Esta deliberação resulta de um pedido dos bispos franceses, de prelados espanhóis, e outras sugestões<sup>6</sup>, demonstrando os primeiros, por escrito, apreensão pelo surgimento de iconoclastas com o objectivo principal de destruir imagens, suscitando desordens em muitas localidades.

Solicitavam ao Sagrado Concílio que tomasse providências para explicar ao povo os motivos por que se veneravam as imagens, devendo-se procurar eliminar as superstições e inconvenientes derivados de tal veneração. As indulgências, as peregrinações, as relíquias dos santos e respectivas confrarias mereciam os cuidados tridentinos.

As directrizes tridentinas de 1563 provocam uma mudança no campo artístico através da imposição no decoro e respeito pelas representações de índole religiosa, que se completam com tratados e escritos, servindo de orientação aos artistas<sup>7</sup>.

O Concílio oferece uma posição segura quanto à controvérsia das imagens beijadas e em cuja presença se descobre a cabeça e se prostra, adorando-se a Cristo e venerando-se os santos, cuja semelhança representam o que está determinado pelos decretos dos concílios, principalmente do segundo de Niceia, contra os impugnadores das imagens<sup>8</sup>.

O texto sobre os mistérios da redenção e o uso das imagens completa-se de forma a que

*os bispos ensinarão diligentemente que, por meio da história dos mistérios da nossa redenção, representados pelas pinturas ou por outros meios parecidos, o povo é instruído e fortalecido nos artigos da fé, que deve lembrar e venerar assiduamente. [...] Toda a indecência será evitada, de maneira que as imagens não sejam nem pintadas, nem ornamentadas de uma beleza provocante. [...] Os bispos cuidarão disto com grande cuidado e diligência, para que nada de desordenado, nada de intempestivo e tumultuoso, nada de profano e nada de desonesto se produza, pois a santidade convém à casa de Deus<sup>9</sup>.*

A hierarquia<sup>10</sup> sobre a colocação das imagens numa igreja é precisa para as imagens de Cristo, da Virgem Maria e dos santos; no último caso, o primado vai para o padroeiro ou orago.

Para as fachadas das igrejas, S. Carlos Borromeu aconselhava a imagem da Virgem Maria, ladeada do santo titular e outro santo local de grande veneração; não sendo possível colocar as três imagens, pelo menos a do santo ou santa a que é dedicada a igreja<sup>11</sup>.

Para dominar os riscos ou plantas da arquitectura religiosa, dos retábulos ou outros ornatos de entalhe, as normas tridentinas e os textos dos arcebispados e dos bispados eram fundamentais.

Sendo o latim uma dificuldade para os artistas, as Constituições Sinodais de 1639, em português, editadas em 1697, são um passo importante para a interpretação conciliar.

Cada ermida devia ser forrada, ter imagem ou retábulo competente, uma cruz no altar, são e inteiro, que permitisse celebrar a missa decentemente<sup>12</sup>.

As Constituições Sinodais de 1639<sup>13</sup> especificam que cada uma das igrejas, onde houvesse necessidade de ministrar os Santos Sacramentos, fosse tão capaz que nela coubessem todos os fregueses, emadeirada, telhada, forrada e guarnecida por dentro e por fora; com capela-mor proporcionada; altares de pedra ou de alvenaria bem feitos; retábulo ou retábulos bem pintados; sacrário bem feito, dourado e pintado.

Para cada altar não consagrado, haveria uma pedra de ara benta, de tamanho suficiente para nela caber a hóstia e o cálice, prescrevendo-se ainda um armário para os santos óleos, forrado de madeira, podendo ser guarnecido de azulejo por dentro, com chave guardada na mão do pároco, por norma.

O Santo Concílio determinava que nenhuma imagem imorais e nenhuma tapeçarias lavradas com configurações lascivas, imagens de ídolos, do sultão e do xerife e de outros reis pagãos fossem exibidas para ornamento dos templos, que deviam ser decorados com piedosas e honestas representações<sup>14</sup>.

Os retábulos a pintar e as imagens a fazer requeriam licença do arcebispado, do provisor, dos vigários ou visitantes. O modelo ou traça devia ser mostrado, constando que a obra seria feita por bom oficial.

Assinale-se a Inquisição, apertada malha contra-reformista muito activa, limitativa e repressiva no território católico.

Quanto à repressão e à perseguição a artistas, Flávio Gonçalves<sup>15</sup> comprova a existência de obras do século XVI repintadas ou destruídas: uma Virgem desfalecida no Calvário da igreja de Jesus, em Setúbal, repintada como uma Virgem de pé, e um Ecce Homo pertencente à capela de Jesus da antiga igreja de Santa Justa de Lisboa;

No Index de 1581, o P. Bartolomeu Ferreira, no & XII dos Avisos e Lembranças, ordena:

*que se examinem com muito rigor, como é costume neste reino, os debuxos, imagens, retábulos [...] e os hereges fazem nas pinturas o que fazem nos livros a seu modo, e pintam nelas muitas coisas em desprezo das cerimónias e ritos da Santa Igreja Romana, como se vê por experiência<sup>16</sup>.*

Os campos de produção artística são, desta forma, afectados pela legislação de Trento, particularmente a pintura e a escultura de cenas da vida de Cristo, da Virgem Maria e dos santos.

Exigia-se à escultura religiosa uma real eficácia no avivar da consciência católica para as verdades fundamentais. A capacidade de especulação plástica dos artistas foi muito além do que os axiomas em torno da lógica do *delectando prodesse*<sup>17</sup> haviam previsto.

No afã de deslumbrar, atrair e emocionar, os criadores não hesitaram em lançar mão de uma extensa panóplia de recursos expressivos onde avultam valores contratantes e, ou, complementares como o heroísmo, o ascetismo, a crueldade, o misterioso, o maravilhoso, o sublime e a ostentação no foro proibitivo da voluptuosidade<sup>18</sup>.

Neste *theatrum sacrum*<sup>19</sup>, que ambicionava a arte total, a imagem valia pela sua capacidade de indução. O esforço contra os desvios doutrinários acabou por condicionar a imaginação dos fiéis, orientando a sua piedade para sentidos concretos e pré-definidos que pautam as novas atitudes face à religião.

Nas Constituições de Portalegre de 1589, relativamente à produção de retábulos e de imagens de vulto escreve-se:

*porque aconteceu algumas vezes que as imagees que os pintores fazem em retabolos e as que fazem de vulto não são tam conformes ao que significam [...] muitas imagees e pinturas de Sanctos tam mal pintadas que não somente não provocão a devação a quem as vee, mas antes sam materia de rizo, conformandonos com o Concilio Tridentino, ordenamos e mandamos que daqui por diante nenhuma pessoa de qualquer qualidade e condição de seia pinte em retabolos algumas imagees ou as faça de vulto sem dar informação e copia dellas a nós ou a nossos officiaes<sup>20</sup>.*

Reiteram-se as mesmas recomendações de outras constituições relativamente às imagens<sup>21</sup>. Nas Constituições de Leiria (1601) e de Viseu (1684), tal como havia sucedido de Portalegre, quase decalcando-se umas das outras, sublinha-se a obrigação do bem parecer, da honestidade moral, da aparência da imagem, nascendo a preocupação com o vestir, o traje que, tal como acontecia na sociedade, devia constituir capacidade de distinção entre grupos sociais e atitudes morais. D. Pedro de Castilho, bispo de Leiria, manda que:

*Thesoueiros, Sanchristãos, & mais pessoas, q tuerem a seu cargo vestir, & concetar as ditas imagees, q as não vistam, nem consintam vestir cõ vestidos emprestados, & q ajão de tornar a servir em vsos profanos: & q não sejam de feição, ou cor em q possa notar alguã indecencia: o que principalmente, & com mayor cuidado cumprirá, nas vestiduras, & toucados das imagees da sagrada Virgem Maria nossa Senhora: porque assi como depois de Deus não tem igual em sanctidade, & honestidade, assi conuem que a sua imagem sobre todas, seja mais sanctamete vestida, & ornada<sup>22</sup>.*

Acerca de uma narrativa da história do retábulo, do renascimento ao barroco, António Camões Gouveia<sup>23</sup> esboça uma amostragem. Num universo possível de 399 retábulos, entre 1492 e 1793, citam-se 155 autores e 56 mecenas/encomendadores implicados na

produção, sendo 134 as localidades abrangidas com a produção que predomina nos séculos XVI e XVII<sup>24</sup>.

Entre os anos de 1630 e 1750, com um decréscimo no período de 1750 e 1793, aumenta a produção retabular esculpida, o que permite fazer ressaltar o peso da talha durante os anos terminais do século XVII e a primeira metade do XVIII, diminuindo a produção de materiais pictóricos<sup>25</sup>.

O retábulo de talha, que segue com a aprovação dos eclesiásticos de Seiscentos, concebido como suporte e enquadramento de quadros e imagens esculpidas, ganha gradualmente autonomia até quase tornar-se no objecto central da encomenda.

É pela talha que a escultura estabelece uma nova relação com a arquitectura, refazendo o espaço interno em conjugação com a pintura e o azulejo para criar verdadeiras obras-primas em que o barroco triunfa<sup>26</sup>.

Mas o gosto artístico também sofre desvirtuamentos através da actividade comercial. Publicando-se em 1656 as Constituições do Sínodo de Lisboa de D. Rodrigo da Cunha, do mês de Maio de 1640<sup>27</sup>, chama-se a atenção sobre a produção marginal de imagens, difícil de controlar, que na cidade de Lisboa se incentivava com a capacidade económica de aquisição então existente.

O gosto pelo retábulo, pela fixação da imagem do sagrado era evidente; daí que alguns tentassem lucrar com esse hábito de consumo de imagens, transformando-as em produtos amodáveis.

*Nesta cidade de Lisboa alguãs pessoas pobres por ganharem dinheiro, tem tratos com os pintores, pera lhes andarem vendendo huns retabolos, ou paineis de Sanctos, a que chamão vulgarmente ricos feitos, pintados, & feitos de tal maneira que, mostram a indecencia, & muitos delles prouocão a rizo. [...] ponhão nisto cobro, & muito particular cuidado, defendendo com penas, que se não vendão; saluo os que forem bem pintados, & que excitem a sua deuação, & veneração<sup>28</sup>.*

Convencer e ensinar, eis a reafirmação do estatuto da imagem religiosa na cultura do período barroco, que hipervalorizou o uso das imagens, reivindicando o seu papel na glorificação de Deus, dos santos e do próximo, afastando definitivamente as controvérsias

acerca da sua validade e licitude que tinham agitado o século XVI, contribuindo a insistência na natureza moral da representação artística, subordinada aos princípios da conveniência, da ordem e da honestidade<sup>29</sup>.

As imposições de Trento, determinando o espírito do terceiro dos elementos fundamentais da Contra-Reforma<sup>30</sup>, entre o final de Quinhentos e o raiar de Oitocentos, comprovam a valorização do exterior, através do qual se consegue muito do que foi a predominância católica, fiel a Roma, e com expressão de poder constituído no rei de Portugal.

A arte do sagrado e para o sagrado foi a grande arma desta realidade<sup>31</sup>.

## **1.2 A decência nos templos**

As fontes originais referentes aos capítulos de visita publicados até meados da década de 80 do século XVII, embora contendo imensa informação, revelam-se incapazes na recolha da especificidade do caso português; alguns deles enaltecem a importância da documentação produzida nas visitas para a história da sociologia religiosa e da Igreja.

As constituições diocesanas – já atrás mencionadas - os regimentos de auditórios eclesiásticos, os manuais de visita, e um largo leque de normas avulsas, especialmente após 1565, são indicadores da importância e da centralidade das visitas pastorais.

Por quase toda a documentação se repete uma ideia que Lucas de Andrade, capelão da Capela Real, desenvolveu em manual publicado no ano de 1673:

*Entre as principaes obrigações e cuidados do Prelado, tem o primeiro e principal lugar o ser solícito no visitar a sua diocese; porque discorrendo por todo o seu Bispado, & pellas paróquias delle, he como o sol, que dá lustre ao mundo com o seu resplendor, alimpendo, alumando, aperfeiçoando, exhortando, pregando, arguindo, increpando & explorando a vida dos ministros da Igreja...*<sup>32</sup>

A sua dimensão, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, sintetiza-se da seguinte forma: i) correspondem a um instrumento fundamental na consumação da autoridade prelatícia nas suas dioceses, num campo religioso repleto de poderes concorrenciais (cabidos, colegiadas, ordens militares, mosteiros, clero local); ii) são um meio decisivo de observância da reforma tridentina, distinguindo de forma lapidar o sagrado do profano, difundindo certas

devoções e ainda uma maior cerimonialidade e uniformização no culto, na doutrina e nas liturgias.

Assim sendo, a distinção da visita portuguesa reside nos comportamentos que o visitador impõe, devassando, indagando sobre o estado do templo, a acção do clero e o comportamento religioso dos fiéis (se iam à missa, se cumpriam os sacramentos...)<sup>33</sup>.

A frequência das mesmas ordens repetidas em anos consecutivos, obriga a reconhecer como a existência de muitas resistências ao cumprimento das disposições do visitador neste plano, sobretudo se elas implicavam custos para os párocos, padroeiros ou fiéis das igrejas. Na ausência de instrumentos de elementos para avaliação, admite-se uma enorme variabilidade de situações entre as cerca de 3000 paróquias do reino<sup>34</sup>.

As visitas tinham valor jurídico, constituindo uma espécie de processo preliminar desencadeado pelo bispo, podendo, nos casos mais graves, gerar um processo judicial no auditório episcopal<sup>35</sup>.

Nos dois séculos seguintes ao Concílio de Trento, a maior parte dos bispos empenhou-se activamente e com zelo na efectivação das visitas, procurando dignificar o estado de conservação das igrejas e a decência dos locais e objectos de culto, fazendo respeitar as imposições tridentinas e, ou, sendo impelidos a respeitá-los/las, pondo igualmente cobro a vastos privilégios de isenção da visita prelatícia de que gozavam certos cabidos e ordens militares, travando-se, em relação a este último aspecto, difíceis e prolongadas contendas<sup>36</sup>.

O século XVII constitui um período forte na realização de visitas, com uma periodicidade quase anual na maioria das dioceses, em crescendo até aos anos 40/50 da centúria seguinte, com decréscimo generalizado e desaparecendo praticamente no transcurso do século XIX até à extinção definitiva, pelo menos na sua forma conciliar, em 29 de Julho de 1833, altura em que se aboliu o privilégio de foro eclesiástico<sup>37</sup>.

Interessando-nos particularmente o desempenho dos prelados no tocante à arte da talha e das imagens, há que referenciar que os teólogos tridentinos portugueses imprimem aos temas anteriormente representados um programa contra-reformista, numa tarefa pedagógica sobre as almas dos crentes, com recurso a cenas de milagres, de exaltação mística e de martírios.

A censura das sagradas imagens, a partir da segunda metade do século XVI, generaliza-se, proibindo-se os aspectos heréticos ou impuros da obra de arte, que sugerissem uma falsa doutrina ou interpretações perigosamente erradas junto daqueles que não sejam instruídos<sup>38</sup>.

As constituições sinodais normalizam, após 1565, a representação artística, precavendo os artistas e os encomendadores de obras contra as imagens de formosura dissoluta ou que *deem ao povo ocasião de erro, ou escandalo*<sup>39</sup>. É um aspecto de intolerância que explica a pintura maneirista portuguesa mais temperada e restrita de soluções do que na restante Europa.

Os nossos artistas seguem, discretamente, os novos padrões do maneirismo, filtrado através de estampas, condicionado pela intolerância e rigidez que afirmou a crise interna, mas quadrando-se com a sociedade que aderira à Contra-Reforma<sup>40</sup>.

As determinações sobre os templos fizeram-se sentir, fundamentalmente, ao longo dos séculos XVII e XVIII. Se o visitador não registasse incongruências afirmava primeiramente ter visitado a *capella major altares colatrais images santos olios e achar estar tudo decentemente venerado*<sup>41</sup>.

Um estudo de 1822 sobre a comarca de Sobretâmega, período muito próximo da extinção do foro eclesiástico (1833), realça o lugar de grande destaque ocupado pelo clero: número de elementos que reunia, prestígio institucional que usufruía, bens materiais (riquezas) de que dispunha e capacidade de intervenção sócio-mental, em especial junto dos crentes<sup>42</sup>. Ao tempo, a dita comarca<sup>43</sup> era uma das quatro eclesiásticas que integravam o bispado do Porto, compondo-se de 71 freguesias<sup>44</sup>. A visitação de 1822 abarcou 65 igrejas: 17 apresentavam um aspecto decente; 35 (53,8%) necessitavam de obras; sofrível foi a classificação atribuída a 3 templos.

No Quadro I<sup>45</sup>, apresentamos somente os dados referentes a Amarante (4) e a Marco de Canaveses (25) por fazerem parte do nosso estudo: das 29 igrejas, 8 indiciam um cenário decente; uma (S. João de Alpendorada) merece a observação de majestoso; 4 carecem de reforma de imagens; 3 necessitam de reforma nos altares; somente 1 igreja (S. Pedro da Lomba, Amarante) é anotada com danos causados pelos franceses; 13 requerem reforma

capitulada/determinada, desconhecendo-se a sua natureza, insistência que denuncia resistências às prescrições dos visitantes.

#### ■ Quadro I. Visitações em Amarante e Marco de Canaveses<sup>46</sup>

<b>Localização</b>	<b>Estado do templo</b>
AMT - S. Pedro da Lomba	a igreja foi queimada pelos franceses; o Revendo Padre e o povo cuidam na sua reforma principiada
AMT - Santa Maria de Cepelos	precisa da reforma capitulada
AMT - S. Salvador do Monte	precisa da reforma capitulada
AMT - S. Simão de Gouveia	decente
MCN - S. Salvador de Tabuado	capitulada
MCN - S. João da Folhada	precisa da reforma capitulada por ser pouco
MCN - S. André de Várzea de Ovelha	decente
MCN - S. Martinho de Aliviada	pobre, a necessitar da reforma determinada em visita
MCN - Santa Maria de Fornos	a necessitar da reforma determinada em visita
MCN - S. Nicolau de Canaveses	a necessitar da reforma capitulada
MCN - Santa Maria de Sobretâmega	o corpo da igreja a algumas imagens precisam da reforma capitulada
MCN - S. Salvador de Tuíás	o corpo da igreja a algumas imagens precisam da reforma capitulada
MCN - S. Miguel de Rio de Galinhas	o corpo da igreja a algumas imagens precisam da reforma capitulada
MCN - Santa Maria do Freixo	o corpo da igreja a algumas imagens precisam da reforma capitulada
MCN - S. Romão de Paredes	o corpo da igreja, a capela mor, altares e sacristia, alfaias a ornamentos precisam da reforma capitulada
MCN - S. Mamede de Manhuncelos	o corpo da igreja precisa da reforma determinada em visita
MCN - S. Martinho de Avedas	o corpo da igreja precisa da reforma capitulada em visita
MCN - Santa Maria de Rosém	o corpo da igreja e algumas alfaias precisam da reforma capitulada
MCN - S. Paio de Favões	decente
MCN - S. Miguel de Matos	o corpo da igreja e altares precisam da reforma capitulada
MCN - Santa Clara do Torrão	decente
MCN - S. Martinho de Várzea do Douro	decente
MCN - S. João de Alpendorada	majestoso
MCN - S. Salvador de Magrelos	a precisar da reforma capitulada
MCN - S. Martinho de Ariz	altar mor, colaterais e casa da fábrica precisão de ser feitos de novo; o corpo da igreja precisa da reforma capitulada
MCN - S. Lourenço do Douro	decente
MCN - S. Martinho de Sande	decente
MCN - Santa Maria de Penha Longa	decente, mas incompleto
MCN - S. Martinho de Paços de Gaiolo	precisa da reforma capitulada

Imbuída do espírito tridentino, a igreja portuguesa segue um percurso onde a grandiosidade da arte sacra se manifesta em descrições que relatamos a seguir.

Craesbeeck transmite a impressão causada pela igreja de S. Martinho de Caramos, Felgueiras, em 1726: a que se fizera era de bastante grandeza, de pedraria lavrada, com *huma magestosa cappella-mór, para o Nacente*<sup>47</sup>, tribuna dourada, *tudo com primor e arte*<sup>48</sup> e *duas imagens de vulto muito bem estofadas*<sup>49</sup> (S. Martinho e Santo Agostinho).

No mesmo concelho, aquele investigador regista, em Santa Maria de Pombeiro, a capela de Santa Maria Alta de Pombeiro com uma imagem *muito magestosa e venerada como orago daquela casa*<sup>50</sup>.

Na capela-mor da igreja de Vila Cova da Lixa, Felgueiras (1726) reflectem-se as mensagens conciliares: *toda dourada, magestosa e com singulares pinturas*<sup>51</sup>. No mesmo ano, em Santa Maria de Airães, Felgueiras, Craesbeeck detecta os dois altares colaterais com muita antiguidade e todas as capelas grandes e bem ornadas<sup>52</sup>.

Após a reconstrução da igreja do mosteiro de S. Miguel de Bustelo, Penafiel (1713-1716), não se sabendo quantos altares existiam, colocou-se mais um retábulo com um frontal de entalha *obrado com toda a porfeissão*<sup>53</sup>, uma imagem da Senhora da Piedade *estofada com todo o primor*<sup>54</sup> e um Santo Cristo morto *admiravelmente encarnado*<sup>55</sup>.

Na sua sacristia, dispôs-se o Menino Jesus (1804-1807) *a coiza mais perfeita a que pode chegar a arte, assim no feitio, como no encarnado*<sup>56</sup>.

Na decoração de dois anjos e levantamento de dois génios, na igreja do mosteiro de Bustelo, Penafiel (1748-1752), afirma-se *a formozura do rasplendor*<sup>57</sup>, patenteando-se, aos lados de um dossel, o Senhor em *magestade e decencia*<sup>58</sup>; uma varanda sustentada em quartelas e balaústres de *talha primorosa*<sup>59</sup>, na tribuna, correspondia, no mesmo período, à *delicadeza de todo o retabolo, que sem emcarecimento he o mais bem talhado, e entalhado não são da Congragaçam mas de toda a Provincia*<sup>60</sup>.

Ainda em S. Miguel de Bustelo, é a própria comunidade que enaltece o asseio de toda a *fábrica mais mimoza*<sup>61</sup> com várias peças e curiosidades, que por *fugir à proluxidade se não transcrevê*<sup>62</sup>. O zelo e o fervor do abade do mosteiro mandarão *se aperfeiçoase o que estava começado*<sup>63</sup>.

Na igreja do mosteiro de Paço de Sousa, Penafiel, no triénio de 1792-1795, consertou-se o coro com um remate por cima do espaldar das cadeiras, levantando-se a do prelado, oleando-se todo com pinturas, que fingiam madeira, *ou decente sorte que fize, e bem aceado*<sup>64</sup>.

A capela de Nosso Senhor do Ferro, ou S. Mateus, Penafiel (1624)<sup>65</sup>, estava desbaratada, sem frontal, com os azulejos à mostra e os órgãos desmanchados. Considerada indecente, numa igreja com quatro altares *todos muito bem ornamentados*<sup>66</sup>, ficaria à mercê do bispo, numa visita seguinte, que a mandaria demolir, ou fechar o arco com uma parede. A terceira hipótese era colocá-la em pregão para quem a pudesse fabricar, apagando-se o letreiro do frontispício; em 1625, a igreja e a capela voltariam a ser visitadas<sup>67</sup>.

No triénio 1665-1668, as duas naves da igreja do mosteiro de Paço de Sousa, Penafiel, do coro ao cruzeiro, e as três do cruzeiro, forraram-se e emadeiraram-se *tudo cõ perfeição, e boa segurança*<sup>68</sup>.

Fizeram-se também as cadeiras do coro *co a perfeição, que se vera*<sup>69</sup>. Com a igreja envelhecida (1740-1743), onde os ofícios divinos se celebravam com *indecencia*<sup>70</sup>, *parecendo mais curral de gado que templo de Deos*<sup>71</sup>, não havia tribuna, os altares estavam descompostos e as imagens desfiguradas.

Por isso, houve necessidade de se incluir uma *tribuna bem pintada*<sup>72</sup>, um sacrário e um resplendor dourado, rebaixando-se a capela-mor, pintando-se o tecto de brutesco e estucando-se as paredes.

Os fregueses de Santa Marinha de Fornos, Marco de Canaveses, dispunham de seis meses (1663) para consertarem a sua igreja por se encontrar toda arruinada<sup>73</sup>. No século XVIII, o D. Abade de Pombeiro daria (1720) cabal cumprimento às determinações passadas com a capela de Santo André - S. Tomé de Friande, Felgueiras - *que estava indesentisima*<sup>74</sup>, regulando-se quatro meses de prazo, sob pena de suspensão.

Quatro anos depois, os fregueses eram obrigados a reparar todo o cabbide da igreja<sup>75</sup>, com quatro meses para o efeito, juntamente com outras obras, sob a pena de dois mil réis.

O Padre Manuel Frei Tião Baptista, na visita que fez ao mosteiro de Bustelo, no quadriénio 1748-1752, instruiu que *se aperfeiçoãse a obra da capella mor, e tudo o mais que fosse necessario*<sup>76</sup>, obediência exercitada pelo P. Fr. B. de S. Luís.

A capela de Santo Tomé de Friande, (Felgueiras), por *estar muy indecente*<sup>77</sup>, em 1718, obrigava o Abade de Pombeiro a reformá-la por lá se administrarem os sacramentos. Mas, em primeiro lugar, colocar-se-ia *hum retabulosinho pintado, ou como mais milhor lhe parecer, que o que está he incapas*<sup>78</sup>.

Mais tarde (1750), a mesma capela exige *conserto para a dessencia, e a admenistração dos sacramentos*<sup>79</sup>. Os fregueses e o pároco dispunham de seis meses para o fazer; caso contrário, o visitador mandaria demoli-la se *não se pozer com dessencia*<sup>80</sup>.

Em 1820, o abade de Pombeiro recebia instruções para dar cabal cumprimento às determinações passadas, incidentes na capela de Santo André, que *estava indesentisima*<sup>81</sup>, dando-se-lhe um prazo de quatro meses, sob pena de suspensão.

O advento do liberalismo ainda não constrange a busca da decência, anotando-se, como exemplo, a obrigação de fazer obras na capela-mor de S. Salvador de Lufrei, Amarante, *por se achar indessente*<sup>82</sup>.

Os altares careciam de autorização do Ordinário. Em 1688, os oficiais do altar de Santo António - S. Tomé de Friande, Felgueiras - podiam usá-lo aparelhando o retábulo no tempo da Paixão, após o que se requeria licença para nele se celebrar missa. Se assim não sucedesse, a pena consistia na *excomunhão mayor ipso facto*<sup>83</sup>. O desimpedimento do altar do Nome de Deus obrigava os mordomos a consertarem os frontais a todo o comprimento do altar, acto que deveria registar-se até à Páscoa<sup>84</sup>.

O visitador da mesma igreja, informado de que as pessoas se encostavam ao altar de Nossa Senhora deixando a toalha descomposta sendo que se lhe deve toda a veneração<sup>85</sup>, em 1679 impõe a pena de um vintém a favor da confraria da Senhora de cada vez que alguém se encostasse ao altar.

No ano de 1682, obrigavam-se os fregueses *na prefeição e ornatto com que tem os seus altares coletarais*<sup>86</sup> a fazer outro altar, porque o existente na capela não era suficiente para o seu ornato; oportunidade ainda para se mandar reparar a capela de Santo André, pela necessidade de administrar os sacramentos.

Para a igreja de Sobretâmega, Marco de Canaveses, decide-se (1689) a construção de um novo retábulo-mor e a substituição da imagem da padroeira por estar indecente; mas não se cumpriu tal disposição<sup>87</sup>.

Por não se encontrar satisfeito o capítulo da visita de 99 (1703), na igreja de Santa Marinha de Fornos, Marco de Canaveses – que mandava retirar do altar em que estava a Senhora do Rosário, pela indecência com que se achava, contra a forma da Constituição -, o visitador obrigava os fregueses assentarem no dito altar a imagem de vulto sem vestidos<sup>88</sup>.

Na mesma igreja, encontrando-se sem cortinas o altar de Santa Bárbara, o que era *indecença grande*<sup>89</sup>, dava-se o prazo de três meses para as fazer semelhantes às do altar de Nossa Senhora.

De novo, em 1722, ao visitador de S. Tomé de Friande, Felgueiras, constou que muitas pessoas se encostavam aos altares estando *com indecencyia dandolhe as costas; devendose aos altares todo o respeyto*<sup>90</sup>. Dali em diante, nenhuma pessoa de qualquer condição ou estado que fosse<sup>91</sup> devia encostar-se aos altares, tanto na superfície deles como nos frontais<sup>92</sup>, sob pena de excomunhão.

Na igreja do mosteiro de Paço de Sousa, Penafiel (1740-1743), presenciavam-se os altares descompostos, pelo que se tornou necessária uma intervenção extensiva a toda a capela-mor, como acima já se referiu. Retiraram-se dois altares do cruzeiro que, desarrumados, impediam as funções públicas, consertando-se o da Senhora do Pilar e o das Almas, tornando-os mais salientes; procedeu-se ainda à pintura<sup>93</sup>.

Os frontais de madeira iniciam um percurso lento, porque os de tecido permanecem no gosto dos encomendadores ao longo do século XVIII. Já no século XVII, para S. Tomé de Friande, Felgueiras (1687), exige-se a substituição do frontal roixo por um de madeira pintado com duas faces e *o mais que entender que he necessario para major veneração de culto divino e cerviço da igreja*<sup>94</sup>.

Doze anos depois, o abade de Pombeiro ainda não tinha resolvido algumas obras em Friande, nomeadamente a pintura do frontal do altar de Santo André, facto que deveria ocorrer até à Páscoa seguinte<sup>95</sup>.

No ano de 1703, o visitador de Santa Marinha de Fornos, Marco de Canaveses, encomendou grades de madeira para os frontais da capela-mor, em que estivessem sempre pregados e compostos os mesmos frontais, com decência e mais duração; no espaço de um mês, far-se-ia a mesma diligência com os altares colaterais<sup>96</sup>.

Não havendo decência na imagem de Santa Marinha, na igreja de Fornos, Marco de Canaveses (1675), determina-se a feitura de outra, de vulto, encarnada e dourada<sup>97</sup>. A imagem de Nossa Senhora do Rosário devia retirar-se (1699) no espaço de seis meses, por estar de vestidos com algûas impropriedades e sem Menino; e em seu lugar colocariam outra de novo de vulto sem vestidos na forma *que dispoem a Constituição*<sup>98</sup>; no ano seguinte, os fregueses dispunham de um trimestre para consertarem a imagem do Menino Jesus, ou fazer outra nova, por se encontrar com alguma indecência<sup>99</sup>.

Na capela-mor, dourada, da igreja de S. Salvador de Castelões, Penafiel, Craesbeeck viu nela uma boa imagem<sup>100</sup> do Salvador do Mundo.

Na igreja do mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, Felgueiras, aquele investigador aprecia na capela de Santa Maria Alta de Pombeiro uma imagem *muito magestosa e venerada como orago daquela casa*<sup>101</sup>.

As instruções tridentinas eram vastas mas precisas no que respeita à arte e ao sagrado. O douramento era uma das de maior exigência; por isso, impôs-se em Paço de Sousa, Penafiel (1668-1671), o douramento do vaso do sacrário *por ser muito fermozo, e ficar mais decente depois de dourado*<sup>102</sup>.

Os fregueses de S. Tomé de Friande, Felgueiras, não tendo dado satisfação às obras prescritas no decorrer de oito anos, até 1678, como a pintura e o douramento dos retábulos, sujeitavam-se a sanções com penas dobradas pelo *pouco respeito em que obtiverão a forma dos capitulos ordenados en visitaçam*<sup>103</sup>.

O encarnado, técnica usada nas imagens para lhes avivar a cor da carne, é invocado (1657) para que os fregueses de Santa Marinha de Fornos, Marco de Canaveses, sejam obrigados *a incarnar o Christo [da cruz] a qual serve pera a administrassão da unção por estar endecente*<sup>104</sup>.

### **1.3. O sacrário**

#### **1.3.1 Do *conditorium* à integração no retábulo**

A valorização do sacrário e a sua inserção nas estruturas retabulares são reforçadas nos séculos XVII e XVIII em consonância com as regulamentações tridentinas. Enquanto morada reservada do pão, guardado no vaso sagrado, o sacrário passa a ser indispensável

no interior dos templos cristãos<sup>105</sup>, facto determinante para o aparecimento de exemplares monumentais, exuberantemente decorados, atingindo a máxima expressão no período barroco, num reforço dimensional e ornamental que perspectiva um aumento da devoção pela santa reserva.

A associação simbólica do sacrário ao Santo Sepulcro ditou as tipologias deste móvel litúrgico. As planimetrias centralizadas – circulares ou poliédricas – correspondiam, por seu turno, à perfeição devida à casa de Deus<sup>106</sup>.

Concebido como uma casa em miniatura, geralmente adossada a um retábulo, na sua estrutura e decoração foram aplicados os preceitos da gramática barroca. A porta constituía o suporte de um programa iconográfico significante.

Na generalidade dos espécimes, os esquemas figurativos mais comuns adoptados nas portas dos sacrários incluem-se na seguinte matriz<sup>107</sup>: i) Cristo Ressuscitado, ii) Cruz enlaçada por uma planta simbolizando a árvore da vida, iii) Cordeiro místico e figuras angélicas.

As prescrições tridentinas, na leitura iconológica deste esquema, clarificam a materialização das disposições bíblicas, funcionando como um elemento apelativo do pregador na correlação púlpito e retábulo-mor, sacrário, no caso, no exercício da persuasão sensitiva dos crentes.

Na nossa área de estudo, a sagrada partícula predomina nas portas dos sacrários joaninos, com continuidade no rococó, enquanto no neoclássico se alia com a ornamentação eucarística, esquema em que o sacrário é praticamente autónomo, de planta circular e cúpula na cobertura (Soalhães e Sande, Marco de Canveses), na linha temática da cidade do Porto, com a sagrada partícula, o cordeiro pascal e a ressurreição de Cristo<sup>108</sup>.

A síntese iconográfica de cada sacrário, integrada em cada capítulo referente aos diversos programas artísticos, remete-nos para alguns exemplares.

- i) Maneirismo – S. Martinho de Várzea de Ovelha e Aliviada, Marco de Canveses [6].
- ii) Nacional – Santa Maria de Sobretâmega, Marco de Canveses [91] e Santa Cristina, Amarante [115].

- iii) Joanino – S. Pedro, Amarante [207], S. Martinho de Várzea do Douro, Marco de Canaveses [215], S. Gonçalo, Amarante [225] e S. Miguel de Bustelo, Penafiel [258, colateral do Evangelho].
- iv) Rococó – matriz de S. Martinho, Penafiel [309, colateral da Epístola].
- v) Transição – S. João de Alpendurada, Marco de Canaveses [358, 1.º lateral do Evangelho].
- vi) Neoclássico – S. Pedro de Torrados, Felgueiras [372], S. Martinho de Sande [382] e S. Martinho de Soalhães, Marco de Canaveses [386], S. Gonçalo, Amarante [395, colateral do Evangelho].

O percurso do sacrário, a partir do século V, encaminha-nos para a história da Igreja e o sentido da eucaristia com o seu ponto culminante no movimento contra-reformista<sup>109</sup>.

- i) *Conditorium*: armário de reduzidas dimensões, com cofre eucarístico, nas igrejas e em casas particulares.
- ii) *Propitiatorium*: pequena caixa de madeira, móvel, colocada sobre a parte posterior do altar, e na qual se guardava a píxide com a reserva eucarística.
- iii) *Secretarium*: dependência da igreja (sacristia actual) onde, num armário, se colocava um cofre com as sagradas espécies. O Sínodo de Ravena (1311) permitiu aos sacerdotes a liberdade de colocar o armário na sacristia ou na igreja.
- iv) *Pomba*: a pomba eucarística foi uma forma singular de sacrário, lavrada em metal, designadamente prata, suspensa do tecto num baldaquino, baixando ou subindo conforme a necessidade.
- v) *Tabernáculos murais*: pequenos nichos incrustados na parede da abside ou do santuário, precursores dos actuais sacrários colocados no meio do altar desde meados do século XVI.
- vi) *Sacrários de altar*: embora existentes nas igrejas desde o século XII, generalizam-se depois de Seiscentos, na sequência das regulamentações tridentinas.

Guardar as partículas já consagradas após a liturgia eucarística era uma necessidade, nomeadamente para reserva destinada ao viático, a ser ministrado aos doentes<sup>110</sup> - e não só,

como adiante veremos. O sacrário, quando passa para a sacristia, exige a presença obrigatória de uma luz que marcava a presença de Deus.

Na passagem para a capela-mor das igrejas, vem a ocupar uma das paredes, escavado e encerrado dentro de decentes portas ou, na linha que veio a conhecer uma evolução mais completa, surge como móvel litúrgico associado ao altar, vindo progressivamente a integrar-se nos retábulos<sup>111</sup>, na relação das artes com o sagrado.

A crescente devoção dos fiéis ao culto eucarístico, intensamente incrementado pela reforma católica tridentina, conduziu a certa sumptuosidade com que foi rodeado o sacrário, como aconteceu, entre outros, no caso dos argênteos do Colégio Jesuítico de Santo Antão, da Sé de Braga, do Convento do Carmo e do altar-trono da Sé do Porto todo trabalhado em prata<sup>112</sup>.

Já no terceiro quartel do século XVII, a ourivesaria barroca<sup>113</sup> insinua-se um pouco por toda a parte na decoração de obras de cariz maneirista, permanecendo as formas das obras ligadas a modelos tipo *chão*.

Com o crescente dinamismo e volumetria dos ornatos, regista-se uma transformação nas próprias formas das peças em prata e ouro, muito contribuindo as encomendas joaninas a França e Roma, marcando as últimas os ourives portugueses.

Os sacrários de prata em Portugal<sup>114</sup> são manifestações importantes do barroco inicial. O colossal sacrário do Mosteiro dos Jerónimos, em Belém, terminado em 1675 pelo ourives João de Sousa, segue ainda os modelos maneiristas.

Acrescente-se ao dos Jerónimos o frontal da capela do Santíssimo Sacramento da Sé do Porto, obra iniciada em 1632, e o sacrário da capela-mor do Convento da Encarnação das Comendadeiras de Avis, executado a partir de 1699 por Manuel Rodrigues Palma e Luís Rodrigues Palma. Este e o da Sé do Porto recebem várias beneficiações na primeira metade do século XVIII.

A tipologia mais comum dos sacrários de finais do século XVII é a de templete encimado por trono que, na sua evolução, se ausenta gradualmente dando lugar aos tronos eucarísticos inseridos nos nichos centrais dos retábulos, ou seja, nos tabernáculos<sup>115</sup>.

Estando por fazer a inventariação da pintura e da escultura dos séculos XVII e XVIII<sup>116</sup>, ressalta a raridade dos temas do Antigo Testamento e a frequência das alusões à Eucaristia, mais pelo perigo do judaísmo que do protestantismo, em Portugal.

É neste cenário que temos de incluir o sacrário, ora fazendo parte dos contratos celebrados entre os encomendadores (doadores, confrarias e irmandades, especialmente as do Santíssimo Sacramento) e os artistas, ora enquadrados mais tarde, de acordo com as prescrições da hierarquia da Igreja e ainda com as disponibilidades financeiras dos primeiros e, ou, a vontade dos fregueses quando assumiam a responsabilidade da construção do sacrário.

A pouca segurança que se verificava nas igrejas rurais possuidoras de sacrário será talvez suficiente para explicar o cuidado respeitante à colocação de grades com fechadura na capela-mor, como notificam as visitas de 1622 e 1625 à freguesia de Murça, diocese de Braga; mas o expediente, generalizado a outros bispados, meios urbanos e capelas do Santíssimo, pode também ligar-se com a frequência de desacatos e afins através do país<sup>117</sup>.

### **1.3.2 As orientações conciliares**

Fazendo parte das regras conciliares de Trento, o sacrário era cuidadosamente examinado nas visitas<sup>118</sup>. O estado dos vasos sagrados, do pavilhão, das cortinas interiores, dos forros de linho, a segurança da fechadura e a respectiva chave, o estado do retábulo e o asseio da capela-mor, tudo era observado à lupa e objecto de capítulos, em caso de necessidade. A fragilidade dos compromissos colectivos exigia esta atitude.

Apontamos dois modelos: a igreja de Salvador de Lufrei, Amarante, visitada por ordem do Arcebispo de Braga Primaz (1804): o prelado fez a procissão dos fiéis defuntos, visitou o sacrário do Santíssimo Sacramento, óleos sagrados, fonte baptismal, alfaias, santas imagens e o mais tocante ao culto divino<sup>119</sup>.

Consciente da prescrição imposta, a mesa do Subsino de S. Tomé de Friande, Felgueiras, tinha seis meses para aprontar uma pedra de ara para o altar, ou sacrário do Santíssimo Sacramento (1822)<sup>120</sup>.

A segurança do sacrário revê-se nas despesas constantes com as chaves. Exemplificativo, o caso da igreja de Figueiras, anexa Paço de Sousa, Penafiel: adquire-se um vaso novo para o sacrário por terem roubado o *velho* (1795-1798)<sup>121</sup>.

O ourives Manuel do Couto, de Penafiel, recebe 2 250 réis da Santa Casa da Misericórdia daquela cidade, pelo feitio de um cálice e de uma chave de prata para o sacrário que se fez de um cálice velho e de umas medalhas que retiradas do hospital, que lá se colocaram por votos (1705)<sup>122</sup>.

Afectam-se 1 000 réis para *duas baras de fita* da chave do sacrário (1719)<sup>123</sup>. A Mesa descreve o sacrário e a relíquia da capela do Senhor (1749)<sup>124</sup>:

*sobre o altar e no fim do retabollo em seu lugar dividido se acha hum sacrariozinho dourado que tem dentro huma crûx de prata liza com sua pontilha a roda com tres pedras emcarnadas e no meyo dellas huma reliquia de Santo Senhor metida em huma chave que costuma ter o cappellam mor na sua mão.*

O vaso do sacrário da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel, de prata perfumado, de ouro lavrado ao buril, era guardado no sacrário, de que havia duas chaves de prata<sup>125</sup>.

Duas das igrejas anexas ao convento de Paço de Sousa, Figueiras e Canas, recebem uma chave de prata para o sacrário (1780-1783)<sup>126</sup>. Na igreja de Figueiras, quando se pintou a capela-mor, dourou-se a chave do sacrário (1783-1786)<sup>127</sup>. Em dois triénios seguidos (1783-1789), a igreja do convento de Bustelo, Penafiel, recebe duas chaves de prata dourada, com posterior conserto.

A segurança do sacrário residia igualmente nas suas fechaduras; daí que a Santa Casa da Misericórdia de Penafiel gastasse 600 réis para duas fechaduras fixas para as portas dos sacrários *dos retábulos novos*<sup>128</sup>. A Santa Casa da Misericórdia de Amarante encomenda o sacrário a carpinteiros e a respectiva fechadura (1787)<sup>129</sup>.

O vaso do sacrário da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel, de prata perfumado, de ouro lavrado ao buril, era guardado no sacrário, de que havia duas chaves de prata<sup>130</sup>.

Com o douramento do vaso de prata do sacrário da igreja do convento de Paço de Sousa, Penafiel, comete-se o mesmo procedimento com a chave do sacrário, do cálice e da patena (1755-1758)<sup>131</sup>.

Os particulares também podiam ser os detentores da chave do sacrário. Na capela de Nossa Senhora da Madre de Deus, filial de Vila Caiz, Amarante, havia tribuna com sacrário *em tempo dos Silveiras, que aqui viverão, que tinham a regalia de ter a chave do dito sacrario e não o abbade*<sup>132</sup>.

A visitação (1676)<sup>133</sup> ao altar-mor e ao sacrário da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel garante a permanência de um vaso de prata dourado com o Santíssimo Sacramento e respectivo pavilhão. A de Amarante gasta 1.800 réis com as grades onde assentam os pavilhões do sacrário (1787)<sup>134</sup>.

O vaso do sacrário da igreja do convento de Paço de Sousa, Penafiel, foi dourado *por ser muito fermoço e ficar mais decente*(1668-1671)<sup>135</sup>. A Santa Casa da Misericórdia de Penafiel inventaria (1692) um vaso de prata dourado no sacrário com cortinas e pavilhão de telinha primavera<sup>136</sup> e ainda com cortinas e pavilhão de Sevilha e primavera (1698)<sup>137</sup>.

O fabriqueiro da Igreja de S. João de Rande, Penafiel, ficou encarregue de prover o altar-mor com cortinas roxas e tocheiras de folha de flandres fechadas para acompanhar o Santíssimo Sacramento (1709)<sup>138</sup>.

A igreja do convento de Bustelo recebe (1761-1764) um vaso de prata *perfumado de ouro fino, para o sacrario, ao qual se acrescentou a restante prata alem da que tinha o velho que estava por dourar*<sup>139</sup>.

O dossel reclamava cuidados especiais. O sacrário da igreja do convento de Paço de Sousa, Penafiel, recebe um de tela carmesim, forrado de tafetá carmesim, com frontais e guarnições de prata fina como estava ornada a sacristia, no valor de 28 000 réis(1653-1656)<sup>140</sup>.

No sacrário da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel coloca-se um dossel de tela (1698)<sup>141</sup>; em 1741 despende-se 3 685 réis com tafetá para forrar as cortinas do dossel e com o vaso do sacrário<sup>142</sup>.

Assinalam-se despesas com as cortinas dos sacrários, reflectindo as regulamentações sobre a sua decência já nos finais do século XVII.

Em 1671, a Santa Casa da Misericórdia de Penafiel destina 3 080 réis para a renda de prata e fita vermelha das cortinas do sacrário e véus e ainda para tafetá branco para um véu e 400 réis para ferros mandados fazer para as cortinas do sacrário<sup>143</sup>; no ano seguinte, 3 120 réis para cortinas de tafetá roxo<sup>144</sup>; em 1676, para três cortinas de tafetá carmesim, com franjão de ouro, servindo de cobertura ao sacrário<sup>145</sup>; em 1705, regista um cortinado de brocado com trenas de prata, a servir no sacrário<sup>146</sup>.

O forro do sacrário da igreja da mesma Santa Casa absorve, com outras miudezas, 4 360 réis, decorria o ano de 1707<sup>147</sup>, inventariando-se cortinas interiores do sacrário de seda de ouro, branca, em 1781<sup>148</sup>.

O sacrário da igreja de S. Nicolau de Canaveses era dourado por fora e por dentro e forrado a tafetá vermelho e a porta, no interior, tinha cortinas (1686)<sup>149</sup>.

Também se dourou e estofou o sacrário de S. Miguel de Bustelo, Penafiel (1653-1656)<sup>150</sup>.

O artista Roque Ribeiro intervém na Santa Casa da Misericórdia de Penafiel, dourando o sacrário do hospital por 4 800 réis (1723)<sup>151</sup>.

A arte também se exigia quando havia necessidade de consertar o sacrário: o da igreja do convento de Paço de Sousa, Penafiel (1740-1743), leva duas tarjas na porta, *concertandose e goarnecedose a roda e pello meyo com huá cruz de renda de ouro*; outra tarja de *galãonova ricamente bordada de ouro, e prata, com hua costodia no meyo muito bem figuradas*<sup>152</sup>.

À igreja de Paço de Sousa, Penafiel, degradada, *mais parecendo curral de gado que templo de Deos*, determinou-se a colocação de uma tribuna *bem pintada* e de um sacrário e resplendor dourados (1740-1743)<sup>153</sup>.

Na igreja de Jugueiros, Felgueiras, regista-se a imposição do sacrário e do seu douramento, juntamente com o frontal de talha (1755-1758)<sup>154</sup>.

Sem sacrário próprio, atendendo ao dano espiritual que se podia levantar nas almas dos paroquianos, onde *perenemente se conserve o Santissimo Sacramento da Eucaristia* que, por preceito divino, se devia administrar aos fiéis *no artigo da morte expondose ao perigo de ficarem privàdos de tão grande bem na demora que rezulta de se recorrer as parochias vezinhas*, o visitador da igreja de S. João de Rande, Penafiel (1776), dá o prazo de três meses para se fazer um sacrário no altar-mor *com vazo e mais preparos desentes*<sup>155</sup>.

Mas em 1790 permanecia o problema: a solução encontrada pelo visitador passou pelo aumento da cômputo ao pároco *por ser tão diminuta, que com defilculdade aparece quem por ella queira curar esta igreja por não ter mais que oito mil reis por anno*<sup>156</sup>.

Não terá resultado porque em 1805 o visitador estabeleceu, sobre o sacrário, que se executassem os capítulos da visitação de 1780<sup>157</sup>.

O convento de Bustelo, Penafiel, descreve nas suas despesas a assistência ao sacrário. Emprega 6 600 réis por duas cortinas para cobrir o sacrário (1665-1668)<sup>158</sup>; no interior da porta do sacrário manda colocar cortinas de tela forradas de tafetá carmesim com rendas de prata fina (1668-1671)<sup>159</sup>; e no exterior do sacrário, cortinas de tafetá estrangeiro orladas com rendas negras (1668-1671)<sup>160</sup>.

Numa delineação mais completa (1748-1752)<sup>161</sup>, dentro do sacrário (cruzeiro, lado da Epístola) cabia a custódia, porque o sacrário era alto e se guarneceu de sedas de prata com galões finíssimos de França, ficando o vaso debaixo de um dossel, de seda de prata com petrinhas ovadas, de onde caíam brincos de pedras e cristal, colocando-se na entrada do sacrário cortinas de seda de ouro e matizes guarneçadas de franjão e galão de ouro.

A porta do sacrário forrou-se também de seda de prata orlada de rendas de ouro com uma cruz e calvário fingido de seda de ouro, rendas e pedras. No exterior, colocou-se uma bandeira ou anteparo da mesma seda de ouro das cortinas.

Destinada à igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel, a Mesa gasta 2 100 réis para 6 covados de tafetá carmesim e 350 para o pavilhão do sacrário (1671)<sup>162</sup>; e, no mesmo ano, 3 080 réis em renda de prata e fita vermelha para as cortinas do sacrário e véus<sup>163</sup>; 76.200 réis num frontal de brocado de ouro para o pavilhão do sacrário, com guarnição de ouro (1726-1727)<sup>164</sup>; 8 500 réis em cinco véus de tafetá para os cálices e tingir o frontal de outro véu para a custódia e fita do sacrário (1726-1726)<sup>165</sup>; enumeram-se (1797-1802) pavilhões de sacrário *de damasco roixo goarnessido de galão amarello de ceda* (1797)<sup>166</sup>; mais dois de damasco roxo e de tafetá branco (1802)<sup>167</sup>; outro de damasco vermelho (1802)<sup>168</sup>; e ainda um pavilhão de damasco branco guarnecido de galão de ouro (1802)<sup>169</sup>; no sacrário da capela-mor, *furado* de branco (1821)<sup>170</sup>, três pavilhões usados (vermelho, branco e roxo), um pavilhão branco e *rico*; três borlas do sacrário (branco, roxo e vermelho).

De igual modo, para a igreja do convento de Paço de Sousa, Penafiel, fez-se um pavilhão de seda de ramos para o sacrário (1789-1792)<sup>171</sup>.

O sacrário da igreja do convento de Bustelo, Penafiel, *ornou-se* com sedas de ouro (1748-1752)<sup>172</sup>.

Nos momentos solenes, na sua falta, procedia-se ao aluguer do galão e franja para o pavilhão do sacrário, como sucedeu na festa do Lausperene, em 1756<sup>173</sup>, na igreja do convento de Alpendorada, Marco de Canaveses: 540 réis.

Inventariam-se na Santa Casa da Misericórdia de Penafiel, em 1781, cortinas interiores do sacrário, de seda de ouro, branca, com franja de ouro, *tudo fino*<sup>174</sup>, apresentando-se o interior forrado de seda branca.

À igreja de S. Tomé de Friande, Felgueiras, exigiu-se em 1822 a inserção de um pavilhão de damasco branco com galão e franja de ouro fino para o sacrário e uma bolsa de veludo carmesim forrada de damasco com cordões de seda da mesma cor no seu interior para conduzir o vaso do sagrado viático aos enfermos, de noite<sup>175</sup>.

Exigindo-se *a decencia do culto divino*<sup>176</sup>, o visitador de S. Salvador de Lufrei, Amarante, impõe, no ano de 1831, a instalação de um pavilhão de seda para o sacrário.

### **1.3.3 O sagrado viático**

O viático serve de contentor eucarístico portátil, constando de uma simples caixa cilíndrica com tampa articulada por charneira tendo no interior uma lúnula para suporte da Eucaristia.

A tampa é o único elemento decorado, delimitada por moldura de torsal relevada, apresentando em campo uma grande flor incisa sobre fundo puncionado<sup>177</sup>.

Formada por alternância de aletas afrontadas e encimadas por palmetas com elementos de formato semicircular a rematar em volutas, uma cercadura envolve todo o perímetro, funcionando visualmente como resplendor quando o viático se encontra totalmente fechado.

Uma cruz grega, de braços em balaústre, eleva-se acima da cercadura. No reverso desta e colocada na zona do cruzeiro, fixa-se uma argola que serviria para encaixe da corrente de suspensão.

Pelo facto de nem todas as igrejas terem direito a sacrário, resultavam disparidades acentuadas entre as diversas legislações diocesanas do tempo.

Se Braga, Évora e Funchal requeriam uma população paroquial de cerca de uma vintena de vizinhos, Angra, Miranda do Douro e Porto elevavam-se à trintena, enquanto Braga, Lamego, Leiria, Portalegre e Viseu apontavam quarenta, e Lisboa, deste número, em 1537, baixava em 1646 para trinta, descendo Angra para metade dos que antes exigia<sup>178</sup>. Em Guimarães exigia-se trinta moradores<sup>179</sup>.

Uma das razões do licenciamento dos sacrários encontra-se no perigo de desacatos de que os templos poderiam ser objecto, como aliás não raro sucedia, se o povoamento fosse assaz disperso e escassamente habitado.

Em certas dioceses, pela distância e aspereza do caminho, permitia-se que se dissesse missa na casa do doente, em altar portátil, quando houvesse dificuldade de se encontrar perto igreja, ermida ou oratório, e não fosse possível, sem perigo e com decência, levar-se o sagrado viático da igreja paroquial.

Em Coimbra, porém, o vigário capitular no governo da diocese, em 1736<sup>180</sup>, proibiu por uma pastoral que, para administrar o viático, os párocos *celebrassem missa fóra das capellas, e oratorios aprovados pelo Ordinario*<sup>181</sup>, exceptuados os casos e condições estabelecidas na legislação do bispado; e para se acudir a esta necessidade, ordenou que se fizessem relicários de prata para se levarem ao peito, nas freguesias que tivessem lugares distantes da igreja, e sem capelas, como acontecia em muitas; e que os parochos sempre usassem lanternas acesas, além de mais cera que fosse costume levar<sup>182</sup>.

Abrangidos por esta disciplina eram considerados os que se aprestavam para uma longa navegação e para entrar em batalha e, ainda, as mulheres prestes a dar à luz. Como, face ao teor da bula de Pio V, *Cum sicut* (1569), os condenados à morte deviam receber o viático determinavam as Ordenações Filipinas (1.5, t.38, § 2) que este *lhes fosse dado na véspera da execução, ficando depois com eles pessoas idosas que os animassem e consolassem até à hora do suplício*<sup>183</sup>.

Em S. João de Rande, Penafiel, decorria o ano de 1769 e a igreja não possuía sacrário e quando se dizia missa e fazia a consagração *para levar o sagrado viático aos enfermos é o povo que o faz*<sup>184</sup>.

A importância requerida pelo viático faz com que o convento de Paço de Sousa despenda verbas para tal, descrevendo-se despesas, entre 1710 e 1816, nos mandatos trienais: 1710-1713: 56 360 réis<sup>185</sup>; 1716-1719: 238 286 réis<sup>186</sup>; 1725-1728: 511 625 réis<sup>187</sup>; 1731-1734: 64 520 réis<sup>188</sup>; 1755-1758: 2 445 réis<sup>189</sup>; 1764-1767: 44 150 réis<sup>190</sup>; 1767-1770: 46 560 réis; 1798-1801 – 94 340 réis<sup>191</sup>; 1813-1816: 26 400 réis<sup>192</sup>.

As *mudanças e viáticos* merecem igualmente o destaque nas despesas do convento de Bustelo, Penafiel, no período de 1731 a 1822: 1731-1734: 23 580 réis<sup>193</sup>; 1758-1761: 30 525 réis<sup>194</sup>; 1789-1792: 369 995 réis<sup>195</sup>; 1796-1799: 39 220 réis<sup>196</sup>; 1813-1822<sup>197</sup>.

Num inventário de Santa Clara do Torrão, Marco de Canaveses, em 1591, *inclui-se um cofre de levar o Santíssimo Sacramento có seu veo*<sup>198</sup>. Na freguesia de Fornos, do mesmo concelho, em 1656, manda-se fazer a ponte do Salto *por ser muito necessária para a administração dos sacramentos*<sup>199</sup>.

Nos anos de 1660 e 1664, as determinações para S. Tomé de Friande, Felgueiras, têm em conta as obras mandadas fazer nas visitações precedentes; o incumprimento obrigava os párocos a satisfazê-las, não lhes sendo aplicadas penas desde que *satisfação com concertar a capella mor, e a capella de Sancto Andre athe dia de Todos os Santos e de novo mandaraõ por hú veo para adeministração do viático*<sup>200</sup>.

O visitador concorda para a mesma igreja (1822) que conduzir o vaso do *sagrado viático aos enfermos*, de noite, e por caminhos *escabrosos* era uma tarefa de *indecência*; os padroeiros, com os dízimos, arranjá-los-iam no espaço de seis meses, *bem como dourar e sagrar (...)*<sup>201</sup> *o sagrado viatico (...)*<sup>202</sup> *no altar mor*<sup>203</sup>.

No ano de 1715, na igreja de S. Tomé de Friande, Felgueiras, determina-se sobre a saída do *Santissimo viatico aos enfermos*<sup>204</sup>, realçando-se, ainda no concelho de Penafiel, notas sobre o viático.

Prescreve-se, no ano de 1758, para Peroselo, no corpo da igreja, *hua capellinha com seu retabolo dourado; e apainelada pelo teto admiravelmente venerada, e nelle colocado o Augostissimo Sacramento por viático sem confraria*<sup>205</sup>.

No altar-mor da igreja de Eja, Penafiel (1758), venera-se *o Santissimo por viatico*<sup>206</sup>. No mesmo ano e freguesia, mas no lugar de Entre-os-Rios, é no *mayor* que *se venera o Senhor por viatico*<sup>207</sup>.

No ano de 1790, a igreja de S. João de Rande, Penafiel, padecia da mesma carência, que o visitador classificou de *gravissimo incommodo* pelo facto de *no tempo do inverno he algúas vezes impraticavel a paçagem para a freguesia onde vai buscar-se o sagrado viatico, por cauza do regato que se mete de permeio*<sup>208</sup>.

Para a igreja de Santo André de Padronelo, Amarante (1758), assevera-se que no dia do orago se cantava uma missa trazendo *o sacro veatico [...] estando do corpo presente*<sup>209</sup>. Naquele concelho, na igreja de S. Pedro, S. Gonçalo, referencia-se *um viático branco bordado a ouro para o cálice*<sup>210</sup>.

Em 1758, no concelho do Marco de Canaveses, em S. Martinho de Aliviada, os moradores da Confraria do Senhor tinham permissão de *buscar o sagrado beatico*<sup>211</sup> quando tal fosse necessário. Na capela-mor da igreja de Magrelos estava *colocado o Santissimo Sacramento por beático*<sup>212</sup>.

Uma descrição da integração de um sacrário no retábulo, por coincidência também de mobilidade interna, refere o da igreja do convento de Bustelo, Penafiel, no mandato de 1748-1752.

O retábulo novo *à moderna*, no arco cruzeiro onde se encontrava o altar da Piedade, lado da Epístola, constava de um espaldar liso guarnecido por *talha baixa amoldorada*, na forma de caixilho.

No meio assentou-se um sacrário que estava sobre a banqueta da capela-mor, em peça semelhante, nova para o efeito, com bojos lisos; a arte incide *sobre os romanos, e quartellas do sacrario descançaõ dous anjos que sustentaõ a cupula de hum pavilhaõ. E no seu remate colocou-se o Sacratissimo Coraçãõ de Jezus no mejo de hum resplendor de raios relevados, que enthe, afurmozeja o espaldar; sustentado por dois genios aos lados*<sup>213</sup>.

#### **1.3.4 A colocação do sacrário**

O sacrário ou tabernáculo, lugar para a reserva eucarística, é tão antigo como o Cristianismo. O Concílio de Trento e as constituições diocesanas foram definindo as normas para a concessão da licença pelo Ordinário.

De acordo com as Constituições do Arcebispado de Braga de 1637<sup>214</sup>, as igrejas curadas deviam ter, no mínimo, 30 vizinhos, devendo o sacrário ser muito bem feito, de bom tamanho, no meio do altar e diante de retábulo, bem cravado nele e dourado, no todo ou em parte, forrado por dentro a seda carmesim; o Santíssimo estaria num cofre de pau, forrado por fora de veludo carmesim e por dentro de seda da mesma cor, com boa fechadura, ficando a chave na mão do pároco; diante dele arderia continuamente uma lâmpada de azeite, bem consertada e provida por quem a isso fosse obrigado.

A colocação do sacrário nas igrejas paroquiais esbarrou com a pobreza generalizada das populações, a reduzida densidade demográfica, o mau estado de conservação dos templos, a recolha dos frutos da igreja pelos padroeiros - secundarizando as obrigações do retábulo – a dificuldade em assegurar notarialmente a avultada despesa com o azeite para a lâmpada do Santíssimo.

Para a colocação do Santíssimo preparou-se um sacrário provisório, em 1509, destinado à capela-mor da igreja da Misericórdia, Porto, vindo de Campanhã, acrescentando-lhe Diogo de Holanda uma peanha, uma meia-laranja e um remate de talha, procedendo-se ao seu douramento<sup>215</sup>.

No mesmo ano, a Santa Casa da Misericórdia manda fazer em madeira o retábulo e o sacrário da capela-mor<sup>216</sup>. Feitos os painéis do retábulo, o sacrário é colocado na capela em 1591, com a encomenda a Pero de Figueiredo, que teve a colaboração de outros artistas<sup>217</sup>.

Um estudo realizado para Guimarães<sup>218</sup>, serve-nos de matriz para a área que nos propusemos estudar. O sacrário, no século XVI, é referido apenas nas igrejas de Nossa Senhora da Oliveira e na de S. Sebastião; no século XVII, aparece em Guimarães (S. Paio), Cerzedo, Cerzedelo, Castelões, Souto (Divino Salvador), Caldas (S. João), Longos, Ponte, Tagilde e, provavelmente, em S. Torcato e Sande (S. Martinho); nas restantes igrejas, exceptuando Abação (S. Cristóvão) e Taboadelo, onde só foi colocado no século XVIII.

O sacrário não podia ser colocado a bel-prazer do pároco e dos fregueses; seguia uma tramitação. Os fregueses, o pároco ou algum devoto rico obrigava-se, notarialmente, à fábrica do azeite para a lâmpada do Santíssimo.

Seguia-se o requerimento para o Ordinário bracarense ou ao Cabido, na vacância da Sé Primaz, quase sempre feito pelos oficiais da Confraria do Subsino.

A colocação do Santíssimo Sacramento no sacrário era motivo para uma grande festa religiosa na paróquia. O licenciamento para a colocação do sacrário na igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante, depois do requerimento feito em 1786, necessitou da permissão do juiz ordinário de Braga<sup>219</sup>.

O Quadro II demonstra o processamento das etapas para a colocação do sacrário, respeitando-se a regulamentação mínima de 30 moradores. As datas do pedido de licença e, ou, da colocação do sacrário, e a tipologia actual do retábulo-mor evidenciam dissonância.

O mesmo se poderá passar com o sacrário, cuja gramática decorativa não condiz obrigatoriamente com a época e com o retábulo actual. Há situações de colocação do sacrário nos altares colaterais e laterais.

No universo da nossa área de intervenção fazia-se a distinção, em alguns templos, do que se destinava ao povo e aos religiosos.

Enquanto o sacrário da capela-mor da igreja do mosteiro de S. Gonçalo de Amarante era da comunidade<sup>220</sup>, a capela-mor do mosteiro de Santa Clara, Amarante, reedificava-se em 1758 com a tribuna ainda por dourar e com o sacrário das religiosas<sup>221</sup>.

Além da capela-mor, outro espaço sacro por excelência – a capela do Santíssimo Sacramento, em S. Gonçalo - agregava o sacrário; aí mandava o pároco fazer os actos paroquiais<sup>222</sup>.

Por vezes, era necessário insistir na construção do sacrário. Relembrando o incumprimento em S. João de Rande, Penafiel, a respeito do sacrário, o visitador aumenta a cômputo ao pároco para que os réditos proporcionassem a sua colocação<sup>223</sup>.

O pedido da licença para a colocação do sacrário na igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante, custou 570 réis<sup>224</sup>; a licença do juiz ordinário de Braga, os requerimentos e o património, por escritura de 21 de Maio de 1786, cifrou-se em 600 000 réis no seu fundo e 30 000 réis de rendimento<sup>225</sup>.

■ **Quadro II. Colocação do sacrário**<sup>226</sup>

<b>Freguesia</b>	<b>Retábulo-mor actual</b> <sup>227</sup>	<b>Licença/colocação do sacrário</b>	<b>Condições para licenciamento</b>
Airão (Santa Maria)	Neoclássico	1746	80 fogos; 200 pessoas
Aldão (S. Mamede)	Neoclássico	1781	-----
Arosa (Santa Marinha) <sup>228</sup>	-----	1765? 1792 <sup>229</sup> 1795 <sup>230</sup>	-----
Atães (Santa Maria)	Rococó	1733	34 fregueses
Caldas de Vizela (S. Miguel)	Joanino	1728 1744 <sup>231</sup>	434 pessoas de sacramento; 160 fogos; 44 vizinhos da igreja
Candoso (S. Martinho)	Joanino	1766	35 homens e esposas fazem a escritura notarial
Donim (Divino Salvador)	Rococó	1771 <sup>232</sup>	-----
Igreja da Misericórdia	Rococó	1738 <sup>233</sup> 1778 <sup>234</sup>	-----
Infantas (Imaculada Conceição)	Nacional	1725	34 moradores
Ponte (S. João)	Neoclássico <sup>235</sup>	1628	Fregueses
Sande (S. Lourenço)	Joanino	1761	100 vizinhos de 350 de sacramento
Vizela (S. Faustino)	Neoclássico	1736-1738	Fregueses

**1.3.5 As práticas devocionais**

A recepção da eucaristia - no preceito pascal, na comunhão frequente e no Senhor aos enfermos - resulta da legislação sinodal imbuída do espírito tridentino.

A eucaristia era distribuída, dentro ou fora da missa, como prescreviam as Constituições do Funchal de 1601<sup>236</sup>, quando existisse sacrário na igreja, à grade e, ou, defronte de uma toalha de linho.

As normas emanadas das Constituições Sinodais do Porto<sup>237</sup> explicitam a posição dos três comungantes: os leigos junto às grades do cruzeiro da igreja, as mulheres e os homens, em separado, podendo ser; com os joelhos em terra, o ministro chegará a toalha, *limpa e de bom pano*, tomando a toda a largura a capela ou o cruzeiro, ou outra mais pequena, se o

número de comungantes o justificar, recolhendo partículas que por *desastre* caírem; o pároco não permitirá o uso de toalha vinda de casa.

As espécies eucarísticas podem ser conservadas para adoração ou distribuição aos fiéis e enfermos, o que justifica a existência do sacrário<sup>238</sup>. À luz de toda a legislação sinodal portuguesa da Era Moderna, este devia ser lavrado e, ao menos executado em madeira, de exterior dourado e, ou, pintado, forrado por dentro a cetim, tela, tafetá, seda branca ou carmesim.

Fechado com suficiente segurança e colocado ao meio do altar-mor, diante do retábulo, ou em outro altar ou capela própria para o culto do Santíssimo Sacramento, bem patente ao público, cobre o sacrário um pavilhão de cetim ou seda, tendo diante uma lâmpada de azeite permanentemente acesa, cuja simbologia era, para o sínodo bracarense de 1477, o assemelhar-se a um *espelho sem magoa e brancura da luz eternal e luz verdadeira que alumia todo o homem em este mundo*<sup>239</sup>, completando o de Lisboa de 1537, pretendendo-se significar por esse *lume corporal a claridade e esplendor spiritual com que este Santíssimo Sacramento alumia as almas daqueles que devidamente o recebem*<sup>240</sup>.

Na relação das artes com o sagrado<sup>241</sup>, Deus existe em permanência no sacrário, presencialmente, e expõe-se em espaços onde não só existe como se pode adorar, ou seja, o trono eucarístico.

Trata-se de uma estrutura arquitectónica que avança no espaço interior do templo e privilegia o olhar até ao alto e destacado do Santíssimo Sacramento. Nesse altar de destaque, assenta a custódia pelas mãos do sacerdote que a transporta trajado de capa de asperges, e que lhe toca através de um véu de ombros.

Na renovação das práticas devocionais, releva-se o preceito pascal da eucaristia, a comunhão frequente e o Senhor aos enfermos. Podia dar-se lavatório de água, e de vinho só aos sacerdotes. dispondo a igreja de um vaso limpo e decente, de vidro, de estanho ou de prata, para ajudar à deglutição da hóstia.

Aos homens exigia-se que chegassem à sagrada mesa, *compostos no traje e pessoa, sem armas*, permitindo-se aos cavaleiros das ordens militares que o fizessem de espada cingida e aos soldados com suas armas.

No fim da comunhão, recomendavam as Constituições de Braga<sup>242</sup>, editadas em 1697, e algumas mais, que se rezasse em acção de graças cinco vezes o pai-nosso e a avé-maria em honra das Cinco Chagas de Cristo, implorando a Deus a conservação do estado de graça e a mercê de O não voltar a ofender.

### **1.3.6 As confrarias do Santíssimo Sacramento**

Existe uma profunda relação de causalidade histórica entre a colocação dos sacrários nas igrejas e a instituição das confrarias do Santíssimo Sacramento<sup>243</sup>.

As Constituições de 1637<sup>244</sup> recomendavam a existência, em todas as paróquias, das confrarias do Santíssimo Sacramento e do Santo Nome de Deus, aconselhando todos os fiéis a inscreverem-se nelas, especialmente na segunda, porquanto a primeira tinha de ser mais rara por se exigir mais população e muito mais despesa.

Onde houvesse Confraria do Santíssimo com sacrário era obrigatório a missa votiva do Santíssimo cantada, ou rezada, no terceiro domingo de cada mês; obrigava-se ainda à festa anual em honra do mesmo Santíssimo.

A título de exemplo, a Santa Casa da Misericórdia de Penafiel despense 2 500 réis com os músicos, no dia da fundação do Santíssimo, em 1671<sup>245</sup>.

Entre os motivos geográfico-estratégicos para a disseminação de confrarias do Santíssimo Sacramento<sup>246</sup>, que acompanhavam a colocação de sacrários, pesava na preferência de umas igrejas a outras a maior facilidade de se poder acudir à urgência de levar o viático aos doentes. A intensificação da sua instituição nas paróquias é um fenómeno da segunda metade do século XVIII.

Datam de 1639 as Constituições do Arcebispado de Braga<sup>247</sup> publicadas apenas em 1697, que incitavam os párocos a introduzirem-nas nas suas freguesias e os fiéis a inscreverem-se nelas.

A conservação das espécies eucarísticas no sacrário (reserva) e a exposição solene da hóstia consagrada deram origem a uma infinda quantidade de píxides, custódias, turíbulos e navetas para a incensação, muitos de grande valia e primor artístico, em prata e ouro, adornados de pedras preciosas e esmaltes.

Se, conforme a doutrina católica definida, a presença real de Jesus no pão consagrado é um facto, enquanto aquele se não corromper, as espécies eucarísticas podem ser conservadas para adoração ou distribuição aos fiéis e enfermos, o que justifica a existência do sacrário. As confrarias do Santíssimo desempenhavam um papel de grande valia para a reserva eucarística e de defesa em face dos atentados sacrílegos às espécies consagradas praticados em Portugal, ao longo da Era Moderna, que davam origem a públicas manifestações religiosas de desagravo estendidas ao país inteiro por ordem do soberano reinante e aumentavam o fervor eucarístico<sup>248</sup>.

Quando, em Dezembro de 1552, o calvinista e judeu inglês Robert Gardiner lançou mãos violentas na Capela Real sobre a hóstia que o oficiante erguia, de imediato houve em Lisboa uma devota procissão da Sé a São Domingos que o rei, descalço e coberto de luto rigoroso, acompanhou a pé seguido de nobres e muito povo. No Porto, em Maio de 1614, ao desacato cometido na Sé contra o Sacramento, bispo, clero e fiéis responderam com *devações, disciplinas e procissões*<sup>249</sup>.

Os padres conciliares de Trento promovem a distinção da Eucaristia-Sacramento e Eucaristia-Sacrifício. O *Decretum de Sanctissimo Eucharistiae Sacramento* (1551) aborda a presença real do Santíssimo Sacramento, da sua excelência, da transubstanciação e do culto eucarístico, onde se enquadra o tema trono eucarístico, que em Portugal é interpretado de uma forma original<sup>250</sup>.

Aos reformadores protestantes, que consideravam inútil a conservação do pão consagrado após a comunhão, os conciliares tridentinos afirmam que o sacramento não se esgota na comunhão, podendo conservar-se no sacrário sem necessidade de o consumir e distribuir, na totalidade, aos fiéis.

*O concílio de Trento lança um forte surto de devoção eucarística com as exposições solenes e adoração do Santíssimo Sacramento; com o fomento de grandiosas procissões, destacando-se a do Corpo de Deus, símbolo do triunfo público da Eucaristia.*

*Sobre os templos, as Constituições Sinodais de 1639 particularizam: que cada uma das igrejas, onde houvesse necessidade de ministrar os Santos Sacramentos, fosse tão capaz que nela coubessem todos os fregueses, retábulo ou retábulos bem pintados; sacrário bem feito, dourado e pintado; para cada altar que não fosse consagrado, haveria uma pedra de ara consagrada, de tamanho suficiente para nela caber a hóstia e o cálice*<sup>251</sup>.

A construção de capelas eucarísticas, os altares com sumptuosos retábulos, dotados de sacrários e tronos aparatosos comprovam a excelência do culto eucarístico, desempenhando as Confrarias do Santíssimo Sacramento um papel primordial.

A exposição do Santíssimo Sacramento contemplava a exposição privada e a pública, consistindo a primeira na exposição, à porta do sacrário, da píxide coberta, enquanto que a pública incluía a exposição da custódia num trono rodeado de grande aparato.

As 40 horas e o lausperene integram-se no testemunho expressivo da piedade para com o Santíssimo Sacramento, para a qual o trono eucarístico é basilar, uma especificação da talha barroca portuguesa<sup>252</sup>.

Acabada a missa ou a principiar o ofício da tarde, colocava-se o Senhor no cimo de uma estrutura de degraus em pirâmide - a princípio móvel, porém, nos finais do século XVII e começos do seguinte, embutida na tribuna do altar-mor – constituindo o sinal eloquente do triunfo da eucaristia, envolto num mar de luzes e flores, a exortar os fiéis à adoração.

Introduzido pelos Jesuítas na capela da Universidade de Coimbra cerca de 1680<sup>253</sup>, com celeridade se expandiu e fixou desde as igrejas dos colégios inacianos aos humildes templos rurais.

Neste século, o templo-retábulo<sup>254</sup> torna-se num palco, em função de um vão (tribuna) e de um trono onde se coloca uma imagem de acordo com o calendário religioso.

Para tal desenvolve-se uma estrutura cenográfica e arquitectónica de interior, os tronos eucarísticos, que vão tomando forma de identidade essencial do/no espaço sagrado, em Portugal.

*Os primeiros tronos do século XVII, utilizados para a exposição solene do Santíssimo Sacramento seriam de carácter móvel, isto é, estruturas piramidais bem armadas, colocadas em lugares de destaque. Só nos finais do século XVII e começos do XVIII se transformaram em estruturas fixas e inseridas no conjunto do retábulo<sup>255</sup>.*

Animava-o a devoção dos crentes à eucaristia na celebração das 40 horas, lausperenes e adorações perpétuas, as festas de oragos, desagravos por actos irreligiosos de acatólicos,

acção de graças por dons do céu recebidos ou preces para pedir o termo de calamidades públicas, etc.

No espírito místico da cerimónia, a parenética apelava à simbologia do cenário e ao ambiente sagrado em que o *Rey dos Ceos, e da terra*<sup>256</sup> imperava em seu trono de majestade.

Em épocas de combate à descrença no dogma da presença real de Cristo no Santíssimo Sacramento e ao racionalismo iluminista, a adoração perante o trono eucarístico podia corresponder a um acto de fé na realeza de Jesus e no aniquilamento dos que a não reconheciam, como se espelha no alto-relevo alegórico do Triunfo da eucaristia, de inspiração barroca setecentista, que se vê no frontal da Capela da Eucaristia da Sé de Braga, no absidiolo do lado da Epístola, contíguo ao altar-mor<sup>257</sup>.

A solenidade das 40 horas implicava gastos com armação, música e sermões. Nas despesas da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel percepcionam-se verbas destinadas à cerimónia. Entre 1659 e 1809, registámos alguns exemplos com a música: 3 050 réis em 1659<sup>258</sup>, por duas vezes; 10 100 réis com os músicos que cantaram em 1671<sup>259</sup>; 16 080 réis no ano de 1809<sup>260</sup>; 400 réis recebeu o carpinteiro Custódio Moreira por armar o palanque para a música, em 1809<sup>261</sup>; e a armação e a música ficaram por 12 000 e 10 100 réis, respectivamente, no ano de 1686<sup>262</sup>.

O armador António Pereira recebe 4 000 réis da Santa Casa pela armação das 40 horas, em 1661<sup>263</sup>; Cosme de Sousa, 600 e 400 réis, ida e volta, respectivamente, pelo transporte de uma armação de Guimarães, em 1664<sup>264</sup>; 8 000 réis é a quantia despendida em 1671<sup>265</sup>; 1 250 réis para Roque Soares e seu obreiro e 2 500 réis para o almocreve que foi buscar a armação a Braga, em 1686<sup>266</sup>; 12 000 réis destinados ao armador José Caetano Pereira pela armação das 40 horas e da Semana Santa do ano de 1817<sup>267</sup>; o mesmo armador recebe 1 800 réis por armar o trono no ano de 1818<sup>268</sup>; Francisco José de Sousa, armador da cidade de Penafiel, recebe 49 000 réis pela armação das 40 horas até ao domingo de Páscoa do ano de 1826<sup>269</sup> e, em 1832, 14 000 réis, pela armação das 40 horas, Semana Santa, Passo do Hospital e Passo da Quaresma<sup>270</sup>; e 7 200 réis para o armador José Caetano Pereira, pela armação do Passo do Senhor do Hospital e das 40 horas, em 1827<sup>271</sup>.

Os pregadores chamados para os sermões desta solenidade também eram compensados. A Santa Casa da Misericórdia de Penafiel despendeu 4 500 réis com os três dias em que tal sucedeu, no ano de 1671<sup>272</sup>; 20 000 réis com dois sermões das 40 horas e cinco das tardes da Quaresma, quando decorria o ano de 1806<sup>273</sup>.

Também há valores globais para a cerimónia das 40 horas. No ano de 1719<sup>274</sup>, a Santa Casa da Misericórdia de Penafiel desembolsa 36 950 réis para a música, armação, sepulcro, sermões e demais gastos com tal solenidade; e entre 1722-1723, os gastos chegaram a 47 000 réis<sup>275</sup>.

Num período de sete anos (1886-1893), esta solenidade mantinha o vigor na capela de Pedra Maria, em S. Miguel de Varziela, Felgueiras. A confraria do Santíssimo Sacramento expendeu a verba de 16 000 réis anuais para o efeito, nos anos de 1886 a 1892<sup>276</sup>. Curiosamente, o valor baixa nos anos seguintes: 14 500 réis em 1892<sup>277</sup>; 14 520 réis em 1893<sup>278</sup>; e, ainda no mesmo ano, 12 350 réis em rubricas distintas – confessores, sermão, cera e despesas miúdas<sup>279</sup>.

A festa do Lausperene, no período de 1752 a 1756, revê-se no convento de S. João de Alpendorada, Marco de Canaveses, que a inclui na despesa com o armador Manuel José, ou seja, a verba de 4 000 réis para vários desempenhos: por espanar a igreja, pela armação do dia do Patriarca e pela Senhora da Assunção<sup>280</sup>; a mesma despesa verifica-se em 1753<sup>281</sup>; distingue-se 800 réis no ano de 1755<sup>282</sup>; mas em 1756 a festa do Lausperene integra-se no desembolso global destinado à armação dos Passos - nos domingos da Quaresma, da Semana Santa, do Patriarca (S. Bento), da Senhora da Assunção, e ainda para a limpeza da igreja e dos altares<sup>283</sup>.

Estes actos enquadram-se na devoção e na arte conferidas pela doutrina de Trento aos altares do Santíssimo. Deste modo, concretizava-se em Paço de Sousa, Penafiel (1792-1795), uma das suas directrizes, colocando-se *huá cruz com a imagem do Santo Christo, e o Coraçã de Jesus dourada no altar do Sacramento* e no sacrário *hú veo de seda, goarnecido de franja de ouro para o vaso*<sup>284</sup>.

No altar do Santíssimo de Bustelo, Penafiel (1801-1804) dispuseram-se quatro jarras douradas, de pau, com ramos; frontal de damasco branco com franja e galão de ouro fino; e porta no sacrário de seda e galão de ouro<sup>285</sup>.

Outras confrarias poderiam assumir a responsabilidade da exposição: é o caso da confraria de Nossa Senhora do Rosário, na igreja de Margaride, Felgueiras, que despense 240 réis com a inerente licença (1845-1846)<sup>286</sup>; e, numa segunda informação, 180 réis (1847-1848)<sup>287</sup>. A mesma confraria, mas em S. Tomé de Friande, Felgueiras, gasta 140 réis com a licença para a exposição, em 1805<sup>288</sup>; 550 réis no ano de 1811<sup>289</sup>; e 800 réis no período de 1827-1828<sup>290</sup>.

Os fregueses participam na festa da colocação do Santíssimo Sacramento: na capela do Hospital da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel (1769); o evento da *colucaçaõ* custou 10 080 réis<sup>291</sup> enquanto a Santa Casa da Misericórdia de Amarante (1787) movimenta 12 600 réis com a oferta do mesmo<sup>292</sup>.

Fundamental para o bom funcionamento do Santíssimo Sacramento é a assunção das despesas com a iluminação permanente. Consome-se azeite *ao SS.mo Sacramento no secrario*<sup>293</sup>, despesa destinada à *alampada* do sacrário que, na capela-mor de Unhão, Felgueiras, corria por conta dos frutos da Comenda sendo da responsabilidade da confraria as restantes despesas; a imagem da transfiguração do Senhor sobrepujava o sacrário<sup>294</sup>. Duas lanternas acompanham o Santíssimo na igreja do convento de Paço de Sousa, Penafiel (1752-1755); em duas das suas anexas, Canas e Figueiras, *pozeraõ-se sacrarios com lampadas, vazo, e tudo o mais necessário*<sup>295</sup>; para alumiar *ao SS.mo Sacramento no secrario por legado obrigado ai pontar letreyro*, a respectiva confraria da capela da Virgem Maria, em Varziela, Felgueiras, despendeu 18 30 réis em azeite<sup>296</sup>.

As confrarias do Santíssimo Sacramento requeriam uma elevada exigência financeira, não surpreendendo vínculos patrimoniais como os testadores, proprietários do casal de Olival, que têm por título de prazo, de que é directa senhoria a Confraria do Santíssimo Sacramento de Sande<sup>297</sup>.

Os ornamentos enquadram-se na atitude dos párocos e fiéis de glorificação a Deus: na igreja do convento de Bustelo, Penafiel, colocou-se um dossel de lavra de prata com galão de ouro para expor o Santíssimo Sacramento (1728-1731)<sup>298</sup>; a Santa Casa da Misericórdia de Penafiel inventaria o dossel de expor o Santíssimo, de damasco branco, de ouro fino, guarnecido de galões de ouro fino e sanefas com franjas do mesmo ouro (1781)<sup>299</sup>, outro de

*fellum branco* para exposição do Santíssimo, guarnecido de galão e franja de ouro fino (1797)<sup>300</sup>; e ainda um de *tessum branco* (1802)<sup>301</sup>.

A igreja do convento de Bustelo, Penafiel, obtém (1748-1752) o altar do Sacramento *de novo*, dourando-se *a moderna*<sup>302</sup>. De um conjunto de seis frontais de damasco para os altares colaterais, o do *Sacramento* recebe três brancos e três vermelhos (1792-1795)<sup>303</sup>.

A referência ao Santíssimo Sacramento é frequente a partir de finais do século XVII. No sacrário da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel (1676) encontrava-se um vaso de prata dourado *em que esta o Santissimo Sacramento com seu pavilhão*<sup>304</sup>. Um vaso dourado *onde está o Santissimo Sacramento com seu pavilhão* é mencionado em inventário da mesma instituição nos anos de 1682<sup>305</sup> e 1686<sup>306</sup>.

Um inventário de S. Nicolau de Canaveses (1686) inclui um cofre com o seu corporal *em que esta o Santissimo Sacramento com sua chave*<sup>307</sup>.

Na capela do Santíssimo Sacramento da antiga matriz de Mozares, Arrifana de Sousa, Penafiel, subsistindo a respectiva confraria, o Santíssimo Sacramento guardava-se num cofre forrado de veludo carmesim e com uma almofadinha de seda no interior (1718)<sup>308</sup>.

Nas recolhas de 1726 e 1758, abundantes em informação, o cruzeiro da igreja do convento de S. Gonçalo, Amarante, tem dois altares colaterais: o da parte do Evangelho é todo de talha dourada, onde se encontra o sacrário com o Santíssimo Sacramento, com hum grande lampadário de prata, *sempre com lux acesa, o qual he feito à custa das esmolos do povo, como tambem a cruz que tem de acompanhar*<sup>309</sup>.

É deste altar que o cura desta igreja administra os sacramentos aos fregueses da freguesia desta vila, em 1726, ano em que a igreja do convento de Pombeiro, Felgueiras, abarca o sacrário da capela-mor e outro para a administração dos sacramentos, na capela do Santo Cristo<sup>310</sup>.

Em 1758, o Santíssimo Sacramento encontra-se no colateral, lado do Evangelho, na igreja de Freixo de Cima, Amarante, apoiando-se no sacrário a imagem de Nossa Senhora do Rosário<sup>311</sup>; na de Gondar, Amarante, é no *mor donde se conserva o sacrario com o Santissimo Sacramento*<sup>312</sup>.

Em Marco de Canaveses, o altar-mor da igreja de Constance tem o sacrário do *Sanctissimo Sacramento*<sup>313</sup> e o de Tabuado tem *o mayor aonde está o Sanctissimo Sacramento no sacrario com sua confraria*<sup>314</sup>.

No concelho de Penafiel, na capela-mor da Portela, *no meio do retavolo o sacrario em que existe o Devenisimo Sacramento da Eucarestia, com comfraria*<sup>315</sup>; Croca, com quatro altares, tem o Santíssimo Sacramento no altar da Senhora do Rosário, a quem cabe a única irmandade<sup>316</sup>; Irivo, com três altares, contém o do Sacramento no colateral de São Vicente<sup>317</sup>.

A capela de Nossa Senhora dos Prazeres, filial da paroquial de Lufrei, Amarante, fabricada pelos frades de S. Gonçalo em que *no seo dia, festejão, com toda a grandeza, e della administra o Parrocho o sacramento aos moradores deste lugar e ainda enfermos*<sup>318</sup>.

Entre 1709 e 1750 assiste-se na igreja de S. Tomé de Friande, Felgueiras, a determinações do visitador: aos fregueses para que mandassem na capela de Santo André, *onde se administravam os sacramentos, consertar o tecto de madeira e o forro, tudo a cumprir até á festa do natal vindouro*<sup>319</sup>.

O abade do convento de Pombeiro obrigou-se a reformar a capela de Santo André, *que está muy indecente, e delle se custumaõ ademinar sacramentos*<sup>320</sup>.

Necessitava de obras (1742) e *todas as mais couzas nessessarias e admenistração dos sacramentos ás pessoas do dito lugar que ficam concideravelmente distantes da igreja matris*<sup>321</sup>.

Em 1750 a capela estava muito danificada, necessitando de conserto *para a dessencia, e a admenistração dos sacramentos; para o que hê muito nessessario a sua sussistencia; o visitador mandaria demolir a capela se não se pozer com dessencia*<sup>322</sup>.

1758 é um ano privilegiado para recolha de informações. Na capela-mor da igreja de Luzim, Penafiel, com tribuna e retábulo dourados, há o sacrário *em que está peremnemente o Santissimo Sacramento a quem allumeya huã alampada de latão, à parte direita*<sup>323</sup>.

A igreja de Salvador do Monte, Amarante, tem o altar-mor *onde esta o Santissimo Sacramento, no tabernacolo e por sima no retabolo a imagem do Salvador*<sup>324</sup>. A igreja de Godim, Felgueiras, tem o altar *da cappella mayor donde está collocado o Sanctissimo Sacramento*<sup>325</sup>.

A capela do Santíssimo Sacramento da igreja matriz de S. Martinho, Penafiel, conserva a estrutura primitiva, apenas ampliada em 1769 para receber um magnífico altar rocaille todo dourado<sup>326</sup>, percebendo-se como um autêntico altar-mor.

### **1.3.7 O sacrário de 1726 a 1845**

Em ponto anterior deste capítulo (1.3.4) assinalámos a colocação dos sacrários, não necessariamente coincidente com a obra do retábulo.

Outros exemplos podem ser apontados: Francisco Dinis, ensamblador, de Santo Tirso, contrata a obra do retábulo-mor da igreja de Mouriz, Paredes, em 1648<sup>327</sup>, sem se referir ao sacrário, do qual sai notícia em 1657<sup>328</sup> pela escritura assinada pelo pintor Jerónimo de Oliveira, de Guimarães, que se obriga a dourar e a pintar o retábulo-mor, tomando por modelo o sacrário já anteriormente dourado e estofado.

O contrato do retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Guimarães, em 1614<sup>329</sup>, da autoria de Francisco Moreira, ensamblador e entalhador do Porto, não menciona o sacrário. Sucede o mesmo para a igreja de Oldrões, Penafiel, em 1641<sup>330</sup>, com o entalhador Pero da Silva, do Porto.

A igreja de Santa Eufémia de Agilde, Felgueiras, estava *feita de novo*, sem sacrário<sup>331</sup>. O ensamblador e mestre de retábulos Ambrósio Pereira, de Barcelos, não indica o sacrário no retábulo-mor da igreja do Santo Cristo, Matosinhos, no contrato celebrado em 1650<sup>332</sup>.

Na nossa área geográfica de intervenção, esboçamos uma panorâmica dos sacrários em dois períodos importantes (1726 e 1758) pelo volume de informação recolhida por Craesbeeck<sup>333</sup> e nas Memórias Paroquiais. Com o mesmo estatuto, acrescentamos outro estudo circunscrito ao Arciprestado de Amarante, elaborado em 1845.

No Quadro VII, emerge o número de 124 igrejas mencionadas em 1758, 81 das quais com sacrário identificado contra 33 em 1726.

Amarante, Felgueiras, Marco de Canaveses e Penafiel percebem-se por esta ordem decrescente no Gráfico I (1726) no tocante a igrejas designadas com e sem sacrário; no Gráfico II (1758) inverte-se a situação, defensável pelo volume de informação substancial compilado.

### **1.3.7.1 No registo de Craesbeeck em 1726**

O actual concelho de Penafiel é o que tem menos freguesias tratadas (três), na altura pertencentes ao concelho de Santa Cruz de Ribatâmega.

O Quadro VII emite 94 referências a igrejas e algumas capelas, cabendo 59 sem sacrário e 33 com sacrário, provando-se que é uma peça autónoma do retábulo.

O enquadramento espacial do sacrário envolve várias formas.

Nas igrejas anexas, no concelho do Marco de Canaveses vislumbram-se algumas situações: a igreja de Fornos, sem sacrário, tem como sua anexa a de S. Nicolau da vila de Canaveses<sup>334</sup> que, por sua vez é detentora de sacrário, e serve de matriz à mesma vila<sup>335</sup>.

Nas paroquiais e em capelas, menciona-se o sacrário na igreja de Vila Cova da Lixa<sup>336</sup> e na capela de Nossa Senhora das Angústias<sup>337</sup>, ambas no concelho de Felgueiras.

Em capelas filiais, não sendo mencionado na igreja paroquial, o sacrário pode ter sido licenciado para uma capela. É o caso da paroquial de Várzea de Ovelha com sacrário, existindo, na época, duas capelas filiais nos lugares de Fontearcada e da Torre consideradas da freguesia para a administração dos sacramentos<sup>338</sup>; e também na capela de Nossa Senhora dos Prazeres, filial de Lufrei, Amarante, onde o pároco administrava o sacramento aos moradores e aos enfermos<sup>339</sup>.

Em Vila Caiz, Amarante, na capela filial de Nossa Senhora da Madre de Deus *esteve sempre o sacrario*<sup>340</sup>, cuja chave se encontrava nas mãos de uma família, regalia que o abade não possuía.

Nos altares colaterais, a capela de Santo António da Boavista, Madalena, Amarante, apresentava dois arcos com dois santuários fechados, um em cada lado do seu corpo, com um sacrário no santuário da Epístola<sup>341</sup>.

Na igreja do convento de S. Gonçalo, Amarante, o sacrário é referenciado no altar colateral do Evangelho (muito alto, de talha dourada), onde estava o Santíssimo Sacramento e do qual o cura da igreja administrava os sacramentos aos fregueses da vila de Amarante<sup>342</sup>. Em Travanca, Amarante, designa-se o sacrário no colateral do Evangelho<sup>343</sup>.

Em Caramos, Felgueiras, o sacrário encontrava-se no altar colateral, lado do Evangelho, *de que o cura administra os sacramentos aos fregueses*<sup>344</sup>. No mesmo concelho, em

Pombeiro, além do sacrário na capela-mor, menciona-se a capela do Santo Cristo, no cruzeiro, lado do Evangelho, para a administração dos sacramentos<sup>345</sup>.

Nas referências em causa - igrejas de Amarante e Felgueiras - o espaço colateral do lado do Evangelho é privilegiado para a colocação do sacrário.

### **1.3.7.2 Nas Memórias Paroquiais de 1758**

Os sacrários podem pertencer à comunidade<sup>346</sup>, ao povo<sup>347</sup> e às religiosas<sup>348</sup>. A sua colocação posterior no retábulo pode ser comprovada na igreja de S. Pedro, S. Gonçalo, Amarante, onde a capela-mor, de abóbada, tinha tribuna e sacrário *inda por dourar*<sup>349</sup>.

Tipificam-se vários cenários:

- i) A colocação do Santíssimo Sacramento no sacrário, em Gondar<sup>350</sup>, Telões<sup>351</sup> e Trvanca<sup>352</sup>.
- ii) O altar-mor com o Santíssimo Sacramento, sem especificar a existência de sacrário ou do trono, em Ataíde<sup>353</sup> e em Vila Chã do Marão<sup>354</sup>.
- iii) As irmandades ou confrarias do Santíssimo Sacramento, sem referência ao sacrário e ao trono, em Vila Caiz<sup>355</sup> [mas pressupondo a sua existência].
- iv) Uma capela *que tambem asacramenta*<sup>356</sup> os doentes [do Espírito Santo, Hospital da Misericórdia].
- v) Considerado o tabernáculo como sacrário, admitimos a existência deste nas restantes situações.

Os Quadros III a VI incluem as freguesias recolhidas por Craesbeeck, acrescentando-se no primeiro a capela do Espírito Santo, na freguesia de S. Gonçalo. A discrepância na indicação de sacrário nos dois períodos é grande, podendo atribuir-se, nalguns casos, à colocação posterior a 1726; noutros, à substituição; e em parte, presumimos, à desvalorização da informação do pároco respondente, em 1758.

Acerca de Amarante retirámos ilações.

- i) Há referências a dezoito igrejas, número inferior a mais de metade das freguesias existentes; no entanto, superior a 1726, que se restringe a doze.
- ii) A coincidência de informação verifica-se em seis igrejas: Figueiró (Santa Cristina); Gondar; S. Gonçalo (mosteiro de S. Gonçalo e igreja de S. Pedro); Telões; e Vila Caiz).
- iii) O averbamento em relação a 1726 dá-se em dez igrejas: Ataíde; Carneiro; Fregim; Freixo de Cima; Gatão; Lomba; Salvador do Monte; Sanche; capela do Espírito Santo, S. Gonçalo; e Vila Chã do Marão.
- iv) Na igreja do convento de S. Gonçalo designam-se dois sacrários: na capela-mor e na capela do Santíssimo Sacramento (colateral, lado do Evangelho), este do povo.

■ **Quadro III. Amarante<sup>357</sup>. Sacrários 1726 -1758<sup>358, 359</sup>**

<b>Concelho. Couto. Honra<sup>360</sup></b>	<b>Freguesia antiga<sup>361</sup></b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altaires</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Santa Cruz de Ribatâmega	Passos <sup>361</sup> , S. Julião		II, p. 152.			
Santa Cruz de Ribatâmega	São Veríssimo <sup>362</sup>		II, p. 164-165			
Santa Cruz de Ribatâmega	São Verissimo			Nossa Senhora do Bom Sucesso, II, p. 165.		
Santa Cruz de Ribatâmega	São Verissimo			Oratórios, II, p. 166-167.		
Honra de Ovelha do Marão		Aboadela <i>Santa Maria</i>	II, p. 312.		II, p. 312.	
Couto de Codeçoso Vila de Basto <sup>363</sup>		Aboim. <i>S. Pedro</i>	II, p. 209.			
Vila de Amarante		Amarante. <i>São Gonçalo</i> , mosteiro de Santa Clara	I, p. 259-262.			(285), vol. 3, Memória 57, fls. 438
Vila de Amarante		Amarante. <i>São Gonçalo</i> , mosteiro de São Gonçalo	I, p. 269-283.		I, p. 273	(285), vol. 3, Memória 57, fls. 427

□ **Quadro III. Amarante. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b> <sup>364</sup>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altare</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Vila de Amarante		Amarante. <i>São Gonçalo, São Pedro</i>	I, p. 294- 297.		I, p. 296	(285), vol. 3, Memória 57, fls. 440-443.
Amarante		Amarante, S. Gonçalo.		Capela da Rocha, (285), vol. 3, Memória 57, fls. 437-438.		
Vila de Amarante <sup>365</sup>		Amarante. <i>São Gonçalo</i>		Capela do Espírito Santo, (285), vol. 3, Memória 57, f. 445.		
Vila de Amarante		Amarante. <i>São Gonçalo, Misericórdia</i>		I, p. 299- 300.		Misericórdia (285), vol. 3, Memória 57, fls. 443-444.
Amarante		Amarante, S. Gonçalo.		Capelinha de Santa Luzia, (285), vol. 3, Memória 57, fls. 444-445.		
Amarante		Amarante, S. Gonçalo.		Capela de São João Baptista, (285), vol. 3, Memória 57, fls. 445-446.		
Amarante		Amarante, S. Gonçalo.		Capela de São João Degolado, (285), vol. 3, Memória 57, f. 446.		
Amarante		Amarante, S. Gonçalo.		Capela de Nossa Senhora da Ajuda, (285), vol. 3, Memória 57, fls. 446-447.		
Amarante		Amarante, S. Gonçalo.		Capela da Senhora do Pé da Cruz, (285), vol. 3, Memória 57, fls. 447-448.		
Vila de Amarante		Amarante. <i>São Gonçalo, Nosso Senhor dos Afligidos</i>		I, p. 292.		
Vila de Amarante		Amarante. <i>São Gonçalo, mosteiro de São Gonçalo</i>				(285), vol. 3, Memória 57, fls. 434.

□ **Quadro III. Amarante. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altaires</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Gestaço		Ansiães. <i>S. Paio</i>	II, p. 58.			
Gestaço		Ansiães. <i>S. Paio</i>		N. S. <sup>a</sup> do Moreira, (289), vol. 4, Memória 4, fls. 16-17.		
Santa Cruz de Ribatâmega		Ataíde. <i>S. Pedro</i>	II, p. 158.			(290), vol. 5, Memória 35, f. 752.
Gestaço		Bustelo. <i>S. Mamede</i>	II, p. 58.		II, p. 58.	
Honra de Ovelha do Marão		Canadelo. <i>S. Pedro</i>	II, p. 313.			
Gestaço		Candemil. <i>S. Cristóvão</i>	II, p. 50.			
Gestaço		Candemil. <i>S. Cristóvão</i>		N. S. <sup>a</sup> dos Remédios, (311), vol. 8, Memória 94, f. 652.		
Gestaço		Carneiro <i>S. Martinho</i>	II, p. 58.			(312), vol. 9, Memória 138, f. 907.
Gestaço		Carvalho de Rei. <i>S. Martinho</i>	II, p. 57.			
Gestaço		Carvalho de Rei. <i>S. Martinho</i>		Capela do Castelo, (312), vol. 9, Memória 178, f. 1129.		
Gouveia		Cepelos. <i>Nossa Senhora da Assunção. (Santa Maria)</i>	II, p. 67.			
Vila de Basto		Chapa. <i>S. Cipriano</i>	I, p. 333.			
Santa Cruz de Ribatâmega		Figueiró. <i>Santa Cristina</i>	II, p. 149.		II, p. 149.	(319), vol. 15, Memória 79, f. 501.
Santa Cruz de Ribatâmega		Figueiró. <i>S. Tiago</i>	II, p. 164.			
Santa Cruz de Ribatâmega		Fregim. <i>Santa Maria</i>	II, p. 155.			(325), vol. 16, Memória 161, f. 1005.

□ **Quadro III. Amarante. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altaires</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Vila de Basto <sup>366</sup>		Freixo de Baixo. Divino Salvador	I, p. 358-359.			
Vila de Basto <sup>367</sup>		Freixo de Cima S. Miguel	I, p. 354-355.			(325), vol. 16, Memória 188, f. 1137.
Celorico de Basto (a maior parte de) e S.ta Cruz de Ribatâmega (parte de)		Freixo de Cima. <i>S. Miguel</i>		Capela de S. Gens, (325), vol. 16, Memória 188, f. 1138.		
Gestaço		Fridão <sup>368</sup> . S. Faustino				
Vila de Basto		Gatão. <i>S. João Baptista</i>	I, p. 342.			(326), vol. 17, Memória 22, f. 112.
Vila de Basto		Gatão. <i>S. João Baptista</i>		I, p. 342.		
Celorico de Basto		Gatão. <i>S. João Baptista</i>		N. S. <sup>a</sup> do Vau, (326), vol. 17, Memória 22, f. 112.		
Gestaço		Gondar. Santa Maria	II, p. 55-57.		II, p. 55	(327), vol. 18, Memória 141, f. 811.
Gouveia		Gouveia. S. Simão	II, p. 70.			
Gestaço		Jazente. Santa Maria	II, p. 57.			
Gouveia		Lomba. S. Pedro	II, p. 69.			(344), vol. 21, Memória 111, f. 1069.
Santa Cruz de Ribatâmega		Louredo. <i>S. João Baptista</i>	II, p. 152.			
S.ta Cruz de Ribatâmega		Louredo. <i>S. João Baptista</i>		Capela de Santa Cruz, (344), vol. 21, m. 135, f. 1210.		
Gestaço		Lufrei <i>Divino Salvador</i>	II, p. 59-60.			

□ **Quadro III. Amarante. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altaires</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Gestaço		Lufrei. <i>Divino Salvador</i>		Capelas do Salvador do Mundo; Arcanjo S. Miguel; S. Faustino; e N. S. <sup>a</sup> dos Prazeres, (344), vol. 21, Memória 156, f. 1336.		
Gestaço	Santa Maria Madalena do Covelo <sup>369</sup>	Madalena. Santa Maria	II, p. 51-52.			
Gestaço		Madalena. Santa Maria		Covelo. S.to António da Boavista. II, p. 53-54.		
Couto de Mancelos Concelho de Santa Cruz de Ribatâmega		Mancelos. S. Martinho	II, p. 233- 234.			
Santa Cruz de Ribatâmega		Oliveira. S. Paio	II, p. 157- 158.		II, p. 157	
Gestaço	Sanche	Olo <sup>370</sup> . S. Paio				
Gestaço		Padronelo Santo André	II, p. 49.			
Santa Cruz de Ribatâmega		Real. Divino Salvador	II, p. 163.			
Vila de Basto		Rebordelo. <i>Nossa Senhora das Neves (Santa Maria)</i>	I, p. 348.			
Celorico de Basto		Rebordelo. <i>N. S.<sup>a</sup> das Neves (Santa Maria)</i>		Capela de S. Sebastião, (632), vol. 31, Memória 29, f. 154.		
Gouveia		Salvador do Monte. <i>Divino Salvador</i>	II, p. 69.			(458), vol. 24, Memória 188, f. 1352.
Gestaço		Sanche. Santo Isidoro	II, p. 51.			(564), vol. 33, Memória 45, f. 313.
Vila de Basto		Telões. Santo André	I, p. 331-332.		I, p. 331	(589), vol. 36, Memória 60, f. 543.

□ **Quadro III. Amarante. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

Concelho. Couto. Honra	Freguesia antiga	Freguesia actual	Altars	Capelas	Sacrário 1726	Sacrário 1758
Couto de Travanca. Concelho de Santa Cruz de Ribatâmega <sup>371</sup>		Travanca. Divino Salvador	II, p. 300- 303.		II, p. 300	
Gestaço		Várzea. S. João Baptista	II, p. 51.			
Honra de Vila Caiz <sup>372</sup> Concelho de Santa Cruz de Ribatâmega <sup>373</sup>		Vila Caiz. S. Miguel	II, p. 317- 318.			
Honra de Vila Caiz		Vila Caiz. S. Miguel		Nossa Senhora da Madre de Deus II, p. 317.	II, p. 317.	(587), vol. 39, Memória 182, f. 1099.
Gestaço		Vila Chã do Marão. Santo Estevão	II, p. 50.			(700), vol 40, Memória 190, fls. 1138
Vila de Basto		Vila Garcia. Divino Salvador	I, p. 361- 362.			

Em Felgueiras (Quadro IV) clarifica-se um número de sacrários correspondente a cerca de metade das freguesias do concelho. Oito igrejas coincidem nos dois períodos (1726 e 1758): Airães, Caramos, Idães, Lagares, Refontoura, Sendim, Vila Cova da Lixa e Vizela (Santo Adrião).

Assinalam-se sacrários em altares colaterais e laterais: em Caramos, Felgueiras, no colateral do lado do Evangelho, onde o *cura administra os sacramentos aos fregueses*<sup>374</sup>; em Pombeiro, Felgueiras, na capela do Santo Cristo, lado do Evangelho, no cruzeiro, *para a administração dos sacramentos*<sup>375</sup>; em Várzea, Felgueiras, no colateral do Evangelho<sup>376</sup>; e em Freixo de Cima, Amarante, também no colateral do Evangelho<sup>377</sup>.

Confirma-se o privilégio fornecido às igrejas para a colocação do sacrário no colateral do lado do Evangelho.

■ **Quadro IV. Felgueiras. Sacrários 1726 -1758**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altars</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Vila de Basto <sup>378</sup>	Agilde, Santa Eufêmia		I, p. 335.			(226), vol. 1, Memória 38, f. 286.
Felgueiras	Padroso, Santa Maria		II, p. 14.			
Felgueiras	Samarim, S. Martinho		II, p. 30.			
Santa Cruz de Ribatâmega e Unhão		Aião, S. João Baptista	II, p. 151.			
Felgueiras		Airães, Santa Maria	II, p. 11- 12.			vol. 5, rolo 290, f. 1099
Vila de Basto		Borba de Godim, S. Miguel				(301), vol. 7, Memória 39, f. 1003
Felgueiras		Caramos, S. Martinho	II, p.21- 23.		II, p. 22	vol. 9, rolo 312, f. 807
Felgueiras		Caramos. <i>S. Martinho</i>		Capelas do Senhor da Prisão e Santo António, vol. 9, rolo 312, fls. 808-809.		
Felgueiras		Friande, S. Tomé	II, p. 44.			vol. 16, rolo 325, f. 1704
Felgueiras		Idães, Santa Maria	II, p. 13.		II, p. 13.	vol. 18, rolo 327, f. 32
Felgueiras		Idães, Santa Maria.		Capela de Bom Jesus de Barrosas II, p. 14.		Capela de Bom Jesus de Barrosas, vol. 18, rolo 327, f. 33
Felgueiras		Idães. <i>Santa Maria</i>		Capela de S. Martinho, vol. 18, rolo 327, fls.32-33.		
Felgueiras		Jugueiros, S. Pedro	II, p. 31.			vol. 18, rolo 327, f. 261.
Felgueiras		Lagares, S. Veríssimo	II, p. 45.		II, p. 45	vol. 19, rolo 328, f. 45.
Felgueiras		Lordelo, S. Cristóvão	II, p. 191.			
Felgueiras		Lordelo, São Cristóvão.		Capela do Espirito Santo II, p. 191		
Vila de Basto <sup>379</sup>		Macieira da Lixa, Santa Leocádia	I, p. 343.			

□ **Quadro IV. Felgueiras. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altares</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Felgueiras <sup>380</sup>		Margaride, Santa Eulália	II, p. 9.			
Felgueiras		Margaride, Santa Eulália.		Capela de Santa Quitéria II, p. 10.		
Felgueiras <sup>381</sup>		Moure, S. Salvador	II, p.32-33.			
Unhão <sup>382</sup>		Pedreira, Santa Marinha	II, p. 195.		II, p. 195.	
Vila de Guimarães <sup>383</sup>		Penacova, S. Martinho	I, p. 224.			
Felgueiras <sup>384</sup>		Pinheiro, S. Tiago	II, p. 42.			
Couto de Pombeiro <sup>385</sup>		Pombeiro, Santa Maria	II, p. 249- 251.		II, p. 251.	
Unhão		Rande, S. Tiago	II, p. 200			vol. 31, rolo 632, f. 50
Felgueiras		Refontoura, S. Cipriano	II, p. 8-9.		II, p. 8	vol. 31, rolo 632, fls. 227
Vila de Guimarães <sup>386</sup>		Regilde, Santa Comba	,I, p. 197.			vol. 31, rolo 632, f. 259
Felgueiras		Revinhade, Santa Maria	II, p. 15.			
Felgueiras		Santão, Santo Adrião	II, p. 8.			vol. 33, rolo 564, f. 422
Felgueiras		Sendim , S. Tiago	II, p. 42.		II, p. 42.	vol. 33, rolo 564, f. 369
Unhão		Sernande, S. João Baptista	II, p. 191.			vol. 34, rolo 685, f. 978
Felgueiras		Sousa, S. Vicente	II, p. 44-45.			
Felgueiras		Torrados, S. Pedro	II, p. 31-32.		II, p. 32.	
Unhão		Unhão, S. Salvador	II, p. 197.		II, p. 197	
Unhão		Unhão, São Salvador.		Capela de S. Mateus II, p. 197		
Felgueiras		Várzea, S. Jorge	II, p. 11.			vol. 38, rolo 585, f. 558
Felgueiras		Varziela , São Miguel.		Capela de Nossa Senhora de Pedra Maria II, p. 30.		Capela de Nossa Senhora de Pedra Maria, vol. 39, rolo 587, fls. 609- 610

□ **Quadro IV. Felgueiras. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altares</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Felgueiras		Varziela, S. Miguel	II, p. 30.			
Felgueiras		Vila Cova da Lixa, S. Salvador	II, p. 34- 35.		II, p. 34	vol. 40, rolo 700, fls. 1224
Felgueiras		Vila Cova da Lixa, São Salvador.		Capela de Nossa Senhora das Angustias II, p. 37-38.		
Vila de Guimarães <sup>387</sup>		Vila Fria, Santa Maria	I, p. 217.			
Unhão		Vila Verde, S. Mamede	II, p. 194			
Vila de Guimarães <sup>388</sup>		Vizela, Santo Adrião	II, p. 192		II, p. 192	vol. 41, m. 351, MF. 754, f. 2123.
Vila de Guimarães <sup>389</sup>		Vizela, São Jorge	I, p. 210.			

Marco de Canaveses reflecte-se no Quadro V, corroborando-se os dados anteriores ao nível da informação sobre 1726, onde encontramos sete referências, enquanto que, para 1758, o número é substancialmente mais elevado, vinte e duas, tendo como pressupostos o mencionado na introdução do ponto em análise.

Sobressaem sete assentos de sacrários coincidentes nos dois períodos: igrejas de Constance, Folhada, S. Nicolau, Sobretâmega, Tabuado, Tuías e Várzea de Ovelha e Aliviada.

■ **Quadro V. Marco de Canaveses. Sacrários 1726 -1758**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altares</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Gouveia	Alviada, S. Martinho		II, p. 68.			
Gouveia de Ribatâmega	Alviada. S. <i>Martinho</i>			Capela de N. S. <sup>a</sup> da Ajuda, vol. 3, m. 55, f. 414.		
Santa Cruz de Ribatâmega	Banho. Santa Eulália		II, p. 150.			
Benviver. Couto de S. João de Pendorada		Alpendorada, S. João Baptista <sup>390</sup>				vol. 28, f. 739.
Benviver. Couto de S. João de Pendorada.		Alpendorada. <i>S. João Baptista</i>		Oratórios, vol. 28, f. 743.		
Benviver		Ariz. <i>S. Martinho</i>				
Benviver		Aversadas. <i>S. Martinho</i>				
Santa Cruz de Ribatâmega		Carvalhosa, S. Romão	II, p. 162.			vol. 9, f. 1133.
Santa Cruz de Ribatâmega		Constance, Santa Eulália	II, p. 150.		II, p. 150.	vol. 11, f. 2540
Benviver		Favões. <i>S. Paio</i>				vol. 15, f. 185.
Gouveia		Folhada, S. João Baptista	II, p. 65.		II, p. 65.	vol. 15, m. 98, f. 602
Gouveia de Ribatâmega		Folhada. <i>S. João</i>		Nossa Senhora da Graça; S. Miguel Arcanjo; Nossa Senhora da Piedade, vol. 15, m. 98, f. 603.		
Tuias <sup>391</sup>		Fornos, Santa Marinha	II, p. 175.			
Tuias		Freixo, Santa Maria	II, p. 174.			
Benviver		Magrelos. <i>S. Salvador</i>				vol. 22, m.31, f. 206
Benviver		Manhuncelos <i>S. Mamede</i>	vol. 22, m. 48, f. 307- 308.			
Benviver		Matos. <i>S. Miguel</i>				vol. 23, f. 629.
Portocarreiro		Maureles. <i>S.ta Maria</i>				
Benviver		Paços de Gaiolo. <i>S. Clemente</i>				vol. 15, m. 17, f. 86.

□ **Quadro V. Marco de Canaveses. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altaires</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Benviver		Paços de Gaiolo. <i>S. Clemente</i>		<i>Capela-mor da antiga matriz,</i> vol. 15, m. 17, f. 86.		
Benviver		Penhalonga <i>S.ta Maria</i>				vol. 28, f. 814.
Tuías		Rio de Galinhas, S. Miguel	II, p. 176.			
Vila de Canaveses		S. Nicolau de Canaveses	I, p. 374.		I, p. 374.	vol. 8, f. 622
Benviver		Sande. <i>S. Martinho</i>				vol. 33, fls. 324-325.
Santa Cruz de Ribatâmega		Santo Isidoro	II, p. 152.			vol. 18, f. 360
Benviver		São Lourenço do Douro				vol. 22, fls. 1243
Benviver		Soalhães. <i>S. Martinho</i>				vol. 35, f. 1354
Vila de Canaveses		Sobretâmega , Santa Maria	I, p. 371- 372.		I, p. 371	vol. 35, f. 1461
Couto de Tabuado <sup>392</sup>		Tabuado, S. Salvador	II, p. 282- 284.		II, p. 282	vol. 36, f. 18
Couto de Santa Clara do Torrão		Torrão. <i>S.ta Clara</i>				vol. 36, f. 607.
Santa Cruz de Ribatâmega		Toutosa, Santa Cristina	II, p. 149.			
S. ta Cruz de Ribatâmega		Toutosa. <i>S. ta Cristina</i>		Capela de N.ª. S.ª. da Livração, vol. 37, f. 974		
Tuías		Tuías, S. Salvador	II, p. 177- 179.		II, p. 179.	vol. 36, f. 343
Gouveia		Várzea de Ovelha, Santo André	II, p. 64.		II, p. 64.	vol. 39, f. 599
Benviver		Várzea Douro. <i>S. Martinho</i>		Capelas de Nossa Senhora; Bitetos;		vol.39, fls. 590-591
Benviver. Couto de Vila Boa do Bispo		Vila Boa Bispo. <i>S.ta Maria</i>				vol. 39, f. 1063.
Concelho de Portocarreiro. Couto de Vila Boa de Quires.		Vila Boa Quires. <i>S.to André</i>				vol. 39, f. 1081.

O Quadro VI ressent-se da recolha reduzida de Craesbeeck, apenas três freguesias do actual concelho de Penafiel: Castelões de Recesinhos; S. Martinho de Recesinhos; e S. Mamede de Recesinhos, a última sem sacrário.

Por isso, a relativização é de dois sacrários, em 1726, para vinte e dois, em 1758 (Quadro VII). Duas das igrejas coincidem na informação dos dois períodos: Castelões de Recesinhos e S. Martinho de Recesinhos.

### ■ Quadro VI. Penafiel. Sacrários 1726 -1758

Concelho. Couto. Honra	Freguesia antiga	Freguesia actual	Altares	Capelas	Sacrário 1726	Sacrário 1758
Honra de Louredo; Honra de Barbosa; Paço de Sousa	Boavista <i>S. Pedro</i>		vol. 7, rolo 301, memória 25, fls. 907-908. Bol. Cult. de PNF			
Honra de Louredo; Honra de Barbosa; Paço de Sousa	Boavista <i>S. Pedro</i>			Torre do Fidalgo Sales Luis, vol. 7, rolo 301, memória 25, f. 908.		
Honra de Barbosa	Canas. <i>S. Tomé</i> <sup>393</sup>					
Couto de Paço de Sousa (parte); Penafiel	Coreixas <sup>394</sup> <i>Santa Maria</i>		vol. 11, m. 379, MF. 320, fls. 2567-2568.			
Porto	Entre-os-Rios. <i>S. Miguel</i> <sup>395</sup>		vol. 13, m. 21, MF. 322, fls. 181-183.			vol. 13, m. 21, MF. 322, f. 182.
Penafiel	Passinhos. <sup>396</sup> <i>S. Miguel</i>		vol. 28, m. 124, MF. 231, fls. 885-886.			
Penafiel	Passinhos. <i>S. Miguel</i>			Capela de S. José, vol. 28, m. 124, MF. 231, f. 887.		
Penafiel	Rande. <sup>397</sup> <i>S. João Baptista</i>		vol. 31, m. 11, MF. 632, f. 43.			
Portocarreiro (Abragão, Maureles e Vila Boa de Quires)		Abragão. <i>S. Pedro</i>	vol. 1, m. 20, MF. 226, f. 180.			vol. 1, m. 20, MF. 226, f. 180.
Penafiel		Boelhe. <i>S. Gens</i>	vol. 7, m. 30, MF. 301, f. 938.			vol. 7, m. 30, MF. 301, f. 938.

□ **Quadro VI. Penafiel. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altares</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Penafiel		Boelhe. <i>S. Gens</i>		Capelas de S.to António; S. João Marcos; do Outeiro, vol. 7, m. 30, MF. 301, f. 939.		
Couto de Bustelo		Bustelo. <i>S. Miguel</i>	Bol. Cult. de PNF, p. 271			Bol. Cult. de PNF, 271
Aguiar de Sousa		Cabeça Santa. <i>S. Salvador</i>	vol. 8, m. 11, MF. 311, fls. 61-62.			vol. 8, m. 11, MF. 311, f. 61
Aguiar de Sousa		Cabeça Santa. <i>S. Salvador</i>		Capela de S.to António, vol. 8, m. 11, MF. 311, f. 62.		
Porto <sup>398</sup>		Canelas. <i>S. Mamede</i>	vol. 9, m. 104, Mf. 312, f. 715.			vol. 9, m. 104, Mf. 312, f. 715.
Porto <sup>399</sup>		Capela. <i>S. Tiago</i>	vol. 9, m. 115, MF. 312, fls. 781-782.			
Porto		Capela. <i>S. Tiago</i>		Capelas de S. Julião e S. Mateus, vol. 9, m. 115, MF. 312, f. 782.		
S.ta Cruz de Ribatâmega		Castelões (Recesinhos ) <i>Salvador</i>	vol. 9, m. 207, MF. 312, f. 1336.		II, p. 162	vol. 9, m. 207, MF. 312, f. 1336.
Couto de Bustelo (parte); Penafiel		Croca. <i>S. Pedro</i>	vol. 12, m. 469, MF. 323, f. 3252.			
Penafiel	Canas de Duas Igrejas. <i>Santo Adrião</i>	Duas Igrejas. <i>Santo Adrião.</i>	vol. 8, m. 86, MF. 311, f. 606.			vol. 8, m. 86, MF. 311, f. 606.
Penafiel		Eja. <i>N. S<sup>a</sup> da Assunção (Santa Maria)</i>	vol. 13, m. 5, MF. 322, fls. 19-20.			
Porto <sup>400</sup>		Figueira. <i>Santa Marinha</i>	vol. 15, m. 68, Mf. 319, f. 437.			

□ **Quadro VI. Penafiel. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altares</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Porto <sup>401</sup>		Fonte Arcada. <i>S. Tiago</i>	vol. 16, m. 103, MF. 325, f. 652.			
Honra de Galegos (parte de): Honra de Barbosa <sup>402</sup>		Galegos. <i>S. Salvador</i>	vol.17, m. 9, MF. 326, f. 37.			
Penafiel		Guilhufe. <i>S. João</i> <i>Evangelista</i>	vol. 18, m. 133, Mf. 327, f. 741.			
Penafiel		Irivo. <i>S. Vicente</i>	vol. 13, m. 29, MF. 322, f. 232.			vol. 13, m. 29, MF. 322, f. 232.
Porto		Lagares. <i>S. Martinho</i>	vol. 9, m. 8, Mf. 328, fls. 35-36.			vol. 9, m. 8, Mf. 328, f. 36.
Porto		Lagares. <i>S. Martinho</i>		Capela de N. S. <sup>a</sup> da Lapa, vol. 9, m. 8, Mf. 328, fls. 36-37.		
Penafiel de Sousa		Luzim. <i>S. João</i> <i>Baptista</i>	vol. 21, m. 167, MF. 344, fls. 1400-1404.			vol. 21, m. 167, MF. 344, f. 1400
Penafiel de Sousa		Luzim. <i>S. João</i> <i>Baptista</i>		Capela de S. Jorge, vol. 21, m. 167, MF. 344, fls. 1407-1408.		
Porto <sup>403</sup>		Marecos. <i>Santo André</i>	vol. 22, m. 53, MF. 350, f. 346.			
Penafiel		Milhundos. <i>S. Martinho</i>	vol. 23, m. 146, Mf. 456, f. 941.			
Lousada; Penafiel		Novelas. <i>Salvador</i>	vol. 25, m. 34, Mf. 463, f. 257.			
Lousada; Penafiel		Novelas. <i>Salvador</i>		Capela de Arcozelo, vol. 25, m. 34, Mf. 463, f. 258.		
Porto <sup>404</sup>		Oldrões. <i>Santo</i> <i>Estevão</i>	vol. 26, m. 11, Mf. 37, f. 92.			vol. 26, m. 11, Mf. 37, f. 92.

□ **Quadro VI. Penafiel. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altaires</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Porto		Oldrões. <i>Santo Estevão</i>		Capela de S.to António do Reguengo, vol. 26, m. 11, Mf. 37, fls. 92-93.		
Couto de Paço de Sousa		Paço de Sousa. <i>S. Salvador.</i> Paredes. <sup>405</sup> <i>S. Miguel.</i>	vol. 27, m. 7, MF. 464, fls. 34; 37.			vol. 27, m. 7, MF. 464, f. 36.
Penafiel	Arrifana de Sousa <sup>406</sup> <i>S. Martinho</i>	Penafiel	Bol. Cult. de PNF, p. 258			Bol. Cult. de PNF, p. 258
Penafiel		Peroselo. <i>Nossa Senhora da Visitação.</i>	vol. 29, m. 155, MF. 582, fls. 1108-1109.			vol. 29, m. 155, MF. 582, f. 1108
		Pinheiro. <i>S. Vicente</i>	vol. 29, m. 182, MF. 582, f. 1299.			vol. 29, m. 182, MF. 582, f. 1299.
Penafiel		Portela. <i>S. Paio</i>	vol. 29, m. 226, Mf. 582, fls. 1580- 1582.			vol. 29, m. 226, Mf. 582, f. 1580
Penafiel		Portela. <i>S. Paio</i>		Capelas de N. S. <sup>a</sup> do Pilar; N. S. <sup>a</sup> da Conceição; S. <sup>a</sup> da Vitória; e Santo Antão, vol. 29, m. 226, Mf. 582, fls. 1582-1583.		
Honra de Barbosa		Rans. <i>S. Miguel</i>	vol. 31, m. 14, Mf. 632, f. 66.			
S. ta Cruz de Ribatâmega		Recesinhos. <i>S. Mamede</i>	(632), vol. 31, Memória 33, f. 176.			(632), vol. 31, Memória 33, f. 176.
S. ta Cruz de Ribatâmega		Recesinhos. <i>S. Martinho</i>	(632), vol. 31, Memória 34, f. 180.		II, p. 154.	(632), vol. 31, Memória 34, f. 180.

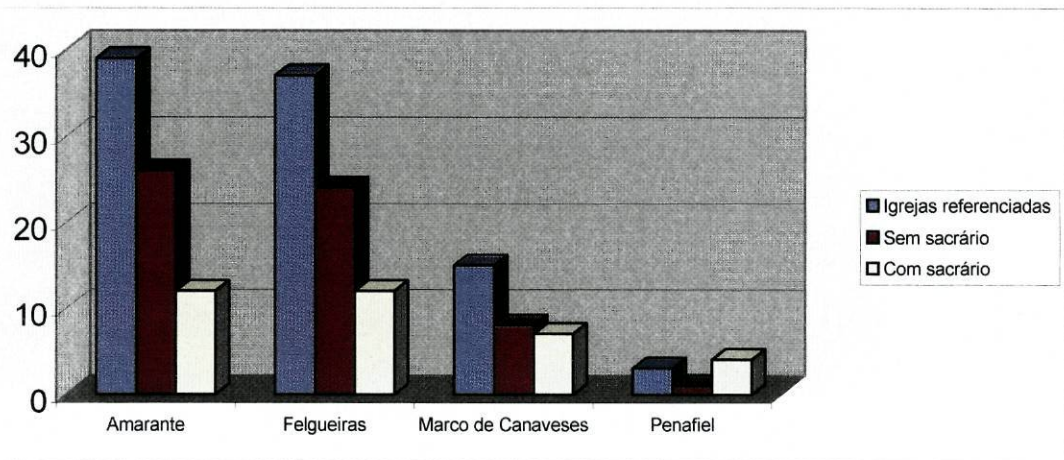
□ **Quadro VI. Penafiel. Sacrários 1726 -1758 (cont.)**

<b>Concelho. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Freguesia actual</b>	<b>Altares</b>	<b>Capelas</b>	<b>Sacrário 1726</b>	<b>Sacrário 1758</b>
Penafiel		Rio de Moinhos. <i>S. Martinho</i>	vol. 32, m. 129, Mf. 750, fls. 766- 769.			vol. 32, m. 129, Mf. 750, fls. 767
Penafiel		Rio de Moinhos. <i>S. Martinho</i>		Capelas da Ribeira; da Junqueira; de S. Gonçalo; e de S.to António Lisbonense, vol. 32, m. 129, Mf. 750, fls. 769-770		
Penafiel		Santa Marta.	vol. 22, m. 67. MF. 350, fls. 429- 430.			
Penafiel; Lousada (parte)		Santiago de Subarrifana.	vol. 35, m. 184, Mf. 584, f. 1370.			
		Sebolido <sup>407</sup> .				
		Urrô <sup>408</sup> . <i>S. Miguel</i>				
Penafiel		Valpedre. <i>S. Tiago</i>	vol. 38, m. 50, Mf. 585, f. 264.			vol. 38, m. 50, Mf. 585, f. 264.
Penafiel		Valpedre. <i>S. Tiago</i>		S.ta Maria de Valpedre e S.ta Luzia, vol. 38, m. 50, Mf. 585, f. 265.		
Penafiel		Vila Cova (de Vez de Aviz). <i>S. Romão</i>	vol. 40, m. 202, Mf. 700, f. 1210.			vol. 40, m. 202, Mf. 700, f. 1210.

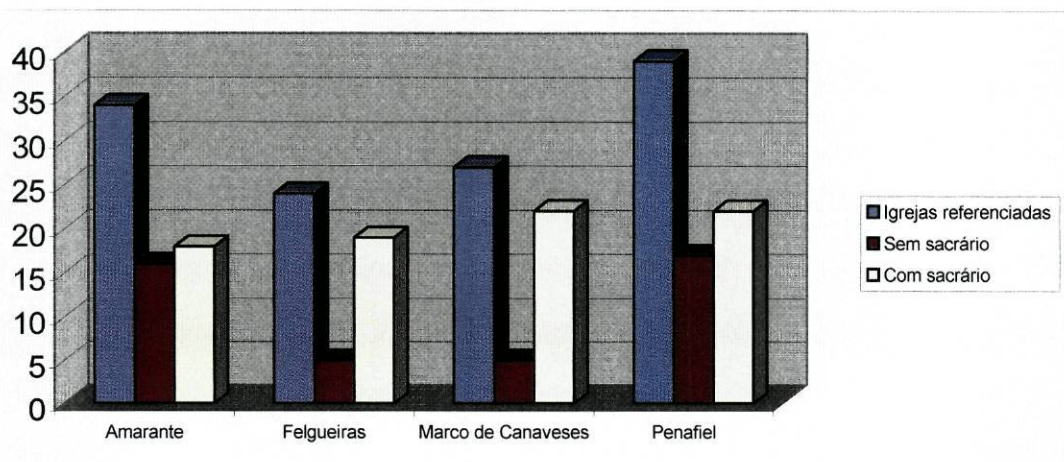
■ **Quadro VII. Sacrários 1726 -1758**

Concelho	Igrejas referenciadas		Sem sacrário		Com sacrário	
	1726	1758	1726	1758	1726	1758
Amarante	39	34	26	16	12	18
Felgueiras	37	24	24	5	12	19
Marco de Canaveses	15	27	8	5	7	22
Penafiel	3	39	1	17	2	22
<b>Total</b>	<b>94</b>	<b>124</b>	<b>59</b>	<b>43</b>	<b>33</b>	<b>81</b>

■ **Gráfico 1. Sacrários em 1726**



■ **Gráfico 2. Sacrários em 1758**



### **1.3.7.3 No arciprestado de Amarante em 1845**

No inquérito paroquial ao arciprestado de Amarante<sup>409</sup>, frise-se a grande devoção ao Santíssimo Sacramento, um dos elementos persuasivos da Reforma Católica, presente num quesito especial acerca do sacrário e da sua fábrica.

Das 47 paróquias que formavam o arciprestado (Amarante, Celorico de Basto, Felgueiras, Lousada e Marco de Canaveses) em 43 as igrejas estavam em bom estado, seguras e decentes. A de Bustelo, Amarante, era pequena, antiga e sem trono fixo; a de Fridão, Amarante, nova e ainda a concluir. Em ruínas e indecentes apenas 4: Banho, Marco de Canaveses; Telões, Amarante; Toutosa, Marco de Canaveses; e Vila Cova da Lixa, Felgueiras<sup>410</sup>.

Quanto ao sacrário do Santíssimo Sacramento, no arciprestado apresentavam-se em 42 templos, omitindo-se apenas em Santa Maria Madalena de Gestaço, Amarante. Não o possuíam 4 igrejas: Banho, Marco de Canaveses; Chapa, Fregim e Passinhos, todas em Amarante. O de Toutosa, Marco de Canaveses, encontrava-se na capela de Nossa Senhora da Livração, de onde se paroquiava a freguesia por vontade de todos e por autoridade do último visitador<sup>411</sup>.

Na síntese respigada do Quadro VIII, correspondente a três concelhos da nossa área geográfica de estudo, percebem-se 36 igrejas do arciprestado com sacrário, pertencendo 30 ao concelho de Amarante, 3 a Felgueiras e 3 a Marco de Canaveses.

Relevamos o sacrário como elemento fundamental para entendermos a pedagogia tridentina, associando-se ao incremento das confrarias do Santíssimo Sacramento. Precisando de condições para a sua colocação, nomeadamente a existência de trinta vizinhos, sujeitava-se a um processo burocrático moroso para o seu licenciamento.

Explica-se, desta forma, a sua integração retabilística posterior, não desmerecendo o préstimo artístico que lhe era inculcado em todos os programas estilísticos, do maneirismo ao neoclassicismo. Inserido, prioritariamente, no altar-mor, afirma-se também nos colaterais, principalmente no lado do Evangelho.

■ **Quadro VIII. Arciprestado de Amarante**

<b>Concelho antigo. Couto. Honra<sup>412</sup></b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Actualmente</b>	<b>Fonte<sup>413</sup></b>	<b>Informação</b>
Celorico de Basto		Amarante, Aboim, S. Pedro	II, p. 309.	Sacrário
Amarante		Amarante, S. Gonçalo	II, p. 312.	Sacrário
Santa Cruz Cruz de Ribatâmega	São Veríssimo <sup>414</sup>	Amarante, S. Veríssimo	II, p. 316.	Sacrário e estado da capela de S. Lázaro
Amarante		Amarante, S. Gonçalo. Capela do Espírito Santo	II, p. 312.	Sacrário e decência da capela
Gestaço		Amarante, Carvalho de Rei, S. Martinho	II, p. 333.	Sacrário
Honra de Ovelha do Marão		Amarante. Aboadela, Santa Maria	II, p. 307.	Sacrário e Confraria do SS.mo Sacramento
Gestaço		Amarante. Ansiães, S. Paio	II, p. 317.	Sacrário
Gestaço		Amarante. Bustelo, S. Mamede	II, p. 327.	Sacrário
Honra de Ovelha do Marão		Amarante. Canadelo, S. Pedro	II, p. 329.	Sacrário
Gestaço		Amarante. Candemil, S. Cristóvão	II, p. 330.	Sacrário
Gestaço		Amarante. Carneiro, S. Martinho	II, p. 3332.	Sacrário
Santa Cruz Cruz de Ribatâmega		Amarante. Figueiró, Santa Cristina	II, p. 337-338.	Sacrário
Santa Cruz Cruz de Ribatâmega		Amarante. Figueiró, S. Tiago	II, p. 339.	Sacrário
Celorico de Basto (parte de) e Santa Cruz Cruz de Ribatâmega (parte de)		Amarante. Freixo de Baixo, Divino Salvador (SS. mo Salvador)	II, p. 343.	Sacrário
Gestaço		Amarante. Fridão <sup>415</sup> , S. Faustino	II, p. 337.	Sacrário

□ **Quadro VIII.** Arciprestado de Amarante (cont.)

<b>Concelho antigo. Couto. Honra</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Actualmente</b>	<b>Fonte</b>	<b>Informação</b>
Celorico de Basto		Amarante. Gatão, S. João Baptista	II, p. 345.	Sacrário
Gestaço		Amarante. Gondar, Santa Maria	II, p. 347.	Sacrário
Santa Cruz Cruz de Ribatâmega		Amarante. Louredo, S. João Baptista	II, p. 349.	Sacrário
Gestaço		Amarante. Lufrei, Divino Salvador	II, p. 350.	Sacrário
Couto de Mancelos		Amarante. Mancelos <sup>416</sup> , S. Martinho	II, p. 351.	Sacrário
Santa Cruz Cruz de Ribatâmega		Amarante. Oliveira <sup>417</sup> , S. Paio	II, p. 356.	Sacrário
Gestaço		Amarante. Padronelo, Santo André	II, p. 357.	Sacrário
Santa Cruz Cruz de Ribatâmega		Amarante. Real, Divino Salvador (SS. mo Salvador)	II, p. 359.	Sacrário
Celorico de Basto		Amarante. Telões, Santo André	II, p. 365.	Sacrário
Santa Cruz Cruz de Ribatâmega. Couto de Travanca		Amarante. Travanca, Divino Salvador	II, p. 369.	Sacrário
Gestaço		Amarante. Várzea, S. João Baptista	II, p. 372.	Sacrário
Santa Cruz Cruz de Ribatâmega. Honra de Vila Caíz		Amarante. Vila Caíz, S. Miguel	II, p. 373.	Sacrário
Gestaço		Amarante. Vila Chã do Marão, Santo Estêvão	II, p. 374.	Sacrário
Celorico de Basto		Amarante. Vila Garcia, Divino Salvador (SS. mo Salvador)	II, p. 376.	Sacrário
Gestaço		Amarante. Sanche, Santo Isidoro	II, p. 361.	Sacrário
Santa Cruz de Ribatâmega. Unhão. Felgueiras.		Felgueiras. Aião, S. João Baptista	II, p. 310.	Sacrário e Confraria do SS.mo Sacramento

□ **Quadro VIII. Arciprestado de Amarante (cont.)**

<b>Concelho antigo.</b>	<b>Freguesia antiga</b>	<b>Actualmente</b>	<b>Fonte</b>	<b>Informação</b>
<b>Couto. Honra</b>				
Celorico de Basto		Felgueiras. Borba de Godim, S. Miguel	II, p. 324.	Sacrário
Felgueiras		Felgueiras. Vila Cova da Lixa, S. Salvador	II, p. 377.	Sacrário
Santa Cruz de Ribatâmega	Carvalhosa, S. Romão	Marco de Canaveses. Banho e Carvalhosa	II, p. 333.	Sacrário
Santa Cruz de Ribatâmega		Marco de Canaveses. Santo Isidoro	II, p. 362.	Sacrário
Santa Cruz de Ribatâmega		Marco de Canaveses. Toutosa, Santa Cristina. Capela de N. S. <sup>a</sup> da Livração	II, p. 368.	Sacrário

Em suma, podemos adiantar que o século XVIII nos fornece indicadores abundantes para o tratamento do sacrário (1726 e 1758), mantendo-se na centúria seguinte a atenção sobre o assunto.

Várias razões indiciam a utilidade do tema: a relação com as práticas devocionais (a eucaristia, no caso) e com o acréscimo das confrarias do Santíssimo Sacramento (em todos os concelhos, de 1726 para 1758 - Gráfico 2); a reivindicação pela sua colocação e respectivo licenciamento; e a manifestação artística da peça integrada no retábulo.

O enquadramento espacial – retábulos mor, colateral e lateral da mesma igreja, em capelas filiais – reflecte as opções da Igreja em consonância com as diretrizes conciliares e as necessidades locais.

Confirma-se o privilégio tendencial fornecido às igrejas para a colocação do sacrário no colateral do lado do Evangelho.

No arciprestado de Amarante, em 42 templos, o sacrário do Santíssimo Sacramento só não é mencionado em quatro igrejas, espelhando a notoriedade devocional.

## Notas

- <sup>1</sup> João Paulo II, Carta aos Artistas, n.º 12. Mensagem do Concílio aos Artistas em 8 de Dezembro de 1965.  
COUTINHO, Luís; GONÇALO, Amaro – *Igrejas de Amarante. São Gonçalo. São Pedro. São Domingos*. Amarante: Paróquia de S. Gonçalo, 2001, p. 63.
- <sup>2</sup> FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela)*. Porto: C. Municipal, 1989, I vol., p. 45.
- <sup>3</sup> GOUVEIA, António Camões – *As Artes e o Sagrado*. In *História Religiosa de Portugal*, Dir. de Carlos Moreira Azevedo. Rio de Mouro: C. de Leitores, 2000, vol. 2, p. 462.
- <sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 462.
- <sup>5</sup> *DE INVOCACIONE, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus*. In *LES CONCILES OECUMENIQUES*, p.1575.  
Cit. por GOUVEIA, António Camões – *ob. cit.*, p. 462.
- <sup>6</sup> MARTINS, Fausto Sanches - *As Imagens das Nossas Igrejas*. In *I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória. Actas*. Porto: 2002, vol. I, p. 216.
- <sup>7</sup> FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *ob. cit.*, p. 40-41.
- <sup>8</sup> *Ordum Verborum in Sacrossanctum et Oecumenicum Concilium Tridentium*, Coimbra, 1739.  
Cit. por MARTINS, Fausto Sanches - *ob. cit.*, p. 216.
- <sup>9</sup> *DE INVOCACIONE, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus*. In *Les Conciles œcuméniques*, pp.1575-1577.  
Cit. por GOUVEIA, António Camões – *ob. cit.*, p. 462-463.
- <sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 218.
- <sup>11</sup> Idem, *ibidem*, p. 218-219.
- <sup>12</sup> *CONSTITUIÇÕES – Arcebispado de Braga – Constituições Synodais... ordenadas no anno de 1639...* Lisboa: na Officina de Miguel Deslandes, 1697, Título 25, Constituição I, p. 316.  
Cit. por OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *Riscar em Braga, no século XVIII*. Braga: Biblioteca Pública de Braga, 1997, p. 33.
- <sup>13</sup> *CONSTITUIÇÕES – Arcebispado de Braga... II*, pp. 320-321.  
Idem, *ibidem*, p. 33-34.
- <sup>14</sup> CARDOSO, José – *O IV Concílio Provincial Bracarense e D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. Braga: APPACDM, 1994.  
Cit. por OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *ob. cit.*, p. 32-33.
- <sup>15</sup> CALADO, Margarida – *Contra-Reforma*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença Lda., 1989, p. 132.
- <sup>16</sup> Idem, *ibidem*, p. 132.
- <sup>17</sup> FALCÃO, José António – *As Vozes do Silêncio ou Introdução a um Theatrum Sacrum*. In *Catálogo As Vozes do Silêncio. Imaginária Barroca da Diocese de Beja*. Lisboa: Estar Editora, 1997, p. 19.
- <sup>18</sup> Idem, *ibidem*.
- <sup>19</sup> Cit. por OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *ob. cit.*, p. 19-20.
- <sup>20</sup> *CONSTITUIÇÕES Sinodais de D. Frei Amador Arrais*, p. 137.  
Cit. por GOUVEIA, António Camões – *ob. cit.*, p. 474.
- <sup>21</sup> *CONSTITUIÇÕES – Arcebispado de Braga – Constituições sinodais... ordenadas no anno de 1639...* Lisboa: na Officina de Miguel Deslandes, 1697, Título 25, Constituição VI, pp. 322-323.  
Cit. por OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *ob. cit.*, p. 34-35.
- <sup>22</sup> *CONSTITUIÇÕES Synodales do Bispado de Leiria*, 1601, p. 86 v.  
Cit. por GOUVEIA, António Camões – *ob. cit.*, p. 475.
- <sup>23</sup> Os dados quantitativos foram tomados a partir do cruzamento das informações da *História da Arte em Portugal*, publicada entre 1986 e 1987, e da *História da Arte Portuguesa*, publicada em 1995.  
Idem, *ibidem*, p. 476.
- <sup>24</sup> Idem, *ibidem*.
- <sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p. 476-478.

- 26 MIRANDA, Maria Adelaide; SERRÃO, Vítor; MACHADO, José Alberto Gomes; SILVA, Raquel  
Henriques da – *História das Artes Plásticas*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal,  
Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 83.
- 27 *CONSTITUIÇÕES Synodaes do Arcebispado de Lisboa, 1656*, p. 333.  
Cit. por GOUVEIA, António Camões – *ob. cit.*, p. 474-475.
- 28 Idem, *ibidem*.
- 29 FALCÃO, José António – *ob. cit.*, p. 13.
- 30 CALADO, Margarida – *ob. cit.*, p. 132.
- 31 GOUVEIA, António Camões – *ob. cit.*, p. 464.
- 32 PAIVA, José Pedro – *As Visitas Pastorais*. In *História Religiosa de Portugal*, Dir. de Carlos  
Moreira Azevedo. Rio de Mouro: C. de Leitores, 2000, vol. 2, p. 251.
- 33 Idem, *ibidem*, p. 252.
- 34 Idem, *ibidem*, p. 254.  
Cit. por OLIVEIRA, José António – [*Visitações às Igrejas da Comarca de Sobretâmega*]. In  
*Congresso Histórico 98. Actas*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, vol. II, p. 254.
- 35 Idem, *ibidem*, p. 252.
- 36 Idem, *ibidem*, p. 253.
- 37 Idem, *ibidem*.
- 38 SERRÃO, Vítor – *A Pintura Maneirista e o Desenho*. In *História da Arte em Portugal* (Dir. de Vítor  
Serrão). Lisboa: Alfa, 1993, vol. 7, p. 32.
- 39 Idem, *ibidem*.
- 40 Idem.
- 41 Documento CCVI, Ap. Doc., vol III, p. 422.
- 42 SILVA, Francisco Ribeiro da - *Tempos Modernos*. In *História do Porto*, Dir. de Luís A. de Oliveira  
Ramos. Porto: Porto Editora, p. 302.  
Cit. por OLIVEIRA, José António – *ob. cit.*, p. 222.
- 43 OLIVEIRA, José António – *ob. cit.*, p. 222-227.
- 44 SOUSA, Fernando de – *O Clero da Diocese do Porto ao Tempos das Cortes Constituintes*. In *Actas*  
do Colóquio *O Porto na Idade Moderna*, Revista de História, I. Porto: INIC, 1979, p. 245.  
Cit. por OLIVEIRA, José António – *ob. cit.*, p. 254.
- 45 OLIVEIRA, José António – *ob. cit.*, p. 223-225.
- 46 Comarca de Sobretâmega.
- 47 Documento CCCXIII, Ap. Doc., vol. III, p. 549.
- 48 Documento CCCXIII, Ap. Doc., vol. III,, p. 549-550.
- 49 Idem.
- 50 Documento CCCXXX, Ap. Doc., vol. III, p. 559-560.
- 51 Documento CCCXLIV, Ap. Doc., vol. III, p. 568.
- 52 Documento CCCXI, Ap. Doc., vol. III, p. 548-549.
- 53 Documento CIX, Ap. Doc., vol. III, p. 305.  
Cit. por MAIA, Fernanda Paula Sousa - *O Mosteiro de S. Miguel de Bustelo à luz dos Estados de*  
*Tibães*. In *Penafiel. Boletim Municipal de Cultura*. Penafiel: Museu Municipal, 3.<sup>a</sup> série, n.º 2-3,  
1985-1986, p. 67.
- 54 Idem, *ibidem*.
- 55 Idem.
- 56 Documento CXXXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 340; 342.
- 57 Documento CXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 314; 317.
- 58 Idem.
- 59 Idem.
- 60 Idem.
- 61 Idem, p.314: 323.
- 62 Idem.
- 63 Idem.

- 64 Documento LXXXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 282; 284.  
65 FERREIRA, Simão Rodrigues – *Apontamentos Históricos sobre Penafiel...* p. 124.  
AMPNF, n. ° 30 (Diversos), p. 16.  
66 Idem, *ibidem*.  
67 Idem.  
68 Documento LXI, Ap. Doc., vol. III, p. 252.  
69 Idem, p. 252-253.  
70 Idem, p. 260.  
71 Idem.  
72 Idem.  
73 Documento CCIV, Ap. Doc., vol. III, p. 421.  
74 AMFLG - *Livro de Registo dos Capítulos de Visita da Freguesia de S. Tomé de Friande*, nº. 2019, 1720, (10.12), f. n. num.  
75 Idem, *ibidem*, 1724 (25.11), f. n. num.  
76 Documento CXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 314; 316..  
77 AMFLG – *ob. cit.*, 1718 (15.09), f. n. num.  
78 Idem, *ibidem*.  
79 Idem, *ibidem*, 1750 (02.06), f. n. num.  
80 Idem *ibidem*.  
81 Idem *ibidem*. 1720, (10.12), f. n. num.  
82 AMAMT - *Livro da Visitação da Paróquia de Lufrei*, n.º 1742, 1822 (24.09), f. n. num.  
83 AMFLG – *ob. cit.*, 1688 (06.11), f. n. num.  
84 Idem, *ibidem*.  
85 Idem, *ibidem*, 1679 (20.12), ), f. n. num.  
86 Idem, *ibidem*, 1682 (04.06), f. n. num.  
87 AHPP - *Livro de Visitações de Sobretâmega*.  
Cit. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Porto: 1984, I, 671.  
88 Documento CCXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 429.  
89 Documento CCXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 429-430.  
90 AMFLG – *ob. cit.*, 1722 (07.01), f. n. num.  
91 Idem, *ibidem*.  
92 Idem.  
93 Documento LXXI, Ap. Doc., vol. III, p. 260-261.  
94 AMFLG – *ob. cit.*, 1687 (07.06), f. n. num.  
95 Idem, *ibidem*, 1699 (07.01), f. n. num.  
96 Documento CCXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 429.  
97 Documento CCV, Ap. Doc., vol. III, p. 421- 422.  
98 Documento CCXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 427-428.  
99 Documento CCXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 428.  
100 Documento CCCLXIV, Ap. Doc., vol. III, p. 591.  
101 Documento CCCXXX, Ap. Doc., vol. III, p. 559-560.  
102 Documento LXII, Ap. Doc., vol. III, p. 253-254.  
103 AMFLG – *ob. cit.*, 1678 (02.06), f. n. num.  
104 Documento CCII, Ap. Doc., vol. III, p. 420.  
105 EUSÉBIO, Fátima – *A Iconografia do Sacrário da Capela da Via Sacra de Viseu*. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: FLUP, 2001, p. 491.  
106 FRANCO, Anísio – *Sacrário*. In *Cristo Fonte de Esperança* (Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000. Catálogo). Porto: 2000, p. 334.  
107 EUSÉBIO, Fátima – *ob. cit.*, p. 492-493.  
108 SILVA, Joana Ferreira da - *Sacrários de Retábulos Neoclássicos do Porto*. In *Actas do I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória*. Porto: 2002, vol. I, p. 475-483.

- 109 SILVA, Hilário Oliveira da – *Colocação do Sacrário nas Igrejas do Arciprestado de Guimarães*.  
Guimarães: Diário do Minho, 2002, p. 8-12.
- 110 FRANCO, Anísio – *ob. cit.*, p. 334.
- 111 Idem, *ibidem*, p. 334.
- 112 MARQUES, João Francisco – *A Renovação das Práticas Devocionais*. In *História Religiosa de*  
Portugal, Dir. de Carlos Moreira Azevedo. Rio de Mouro: C. de Leitores, 2000, vol. 2, p. 562
- 113 SILVA, Nuno Vassalo e – *As Artes Decorativas do Barroco Inicial ao Rococó*. In *História da Arte*  
*Portuguesa*, Dir. de Paulo Pereira. Barcelona: C. de Leitores, 1995, vol. III, p. 171-172.
- 114 SILVA, Nuno Vassalo e – *ob. cit.*, p. 172.
- 115 FRANCO, Anísio – *ob. cit.*, p. 334.
- 116 CALADO, Margarida – *ob. cit.*, p. 132-133.
- 117 MARQUES, João Francisco – *ob. cit.*, p. 570.
- 118 SILVA, Hilário Oliveira da – *ob. cit.*, p. 377.
- 119 AMAMT - *Livro da Visitação da Paróquia de Lufrei*, n.º 1742, 1804 (27.10), f. n. numerada.
- 120 AMFLG - *Livro de Registo dos Capítulos de Visita da Freguesia de S. Tomé de Friande*, n.º 2020,  
1822 (19.11), f. truncada.
- 121 Documento LXXXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 285.
- 122 Documento XVI, Ap. Doc., vol. III, p. 150-151.
- 123 Documento XXV, Ap. Doc., vol. III, p. 156.
- 124 Documento CCCXCIII, Ap. Doc., vol. III, p. 615-616.
- 125 Documento CCXXXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 452-453.
- Documento CCXLII, Ap. Doc., vol. III, p. 460; 462.
- Documento CCXLIV, Ap. Doc., vol. III, p. 463; 465.
- Documento CCXLV, Ap. Doc., vol. III, p. 466; 468.
- Documento CCXLVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 471; 473.
- 126 Documento LXXXIV, Ap. Doc., vol. III, p. 276; 278.
- 127 Documento LXXXV, Ap. Doc., vol. III, p. 279; 281.
- 128 Documento VIII, Ap. Doc., p. 141-142.
- 129 Documento CLXXV, Ap. Doc., p. 368-369.
- 130 Documento CCXXXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 452-453.
- Documento CCXLII, Ap. Doc., vol. III, p. 460; 462.
- Documento CCXLIV, Ap. Doc., vol. III, p. 463; 465.
- Documento CCXLV, Ap. Doc., vol. III, p. 466; 468.
- 131 Documento LXXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 268; 269.
- 132 Documento CCCVII, Ap. Doc., vol. III, p. 539.
- 133 Documento CCXXXIV, Ap. Doc., p. 446-447.
- 134 Documento CLXXV, Ap. Doc., p. 368-369.
- 135 Documento LXII, Ap. Doc., vol. III, p. 253-254.
- 136 Documento CCXXXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 449.
- 137 Documento CCXXXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 450-451.
- 138 Documento CCXXII, Ap. Doc., p. 433.
- 139 Documento CXXI, Ap. Doc., vol. III, p. 326
- 140 Documento LVII, Ap. Doc., vol. III, p. 247-248.
- 141 Documento CCXXXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 450-451.
- 142 Documento XXXV, Ap. Doc., vol. III, p. 166; 169.
- 143 Documento IV, Ap. Doc., vol. III, p. 137-138.
- 144 Documento V, Ap. Doc., vol. III, p. 139.
- 145 Documento CCXXXIV, Ap. Doc., vol. III, p. 446-447.
- 146 Documento CCXXXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 450-451.
- 147 Documento XVII, Ap. Doc., vol. III, p. 151.
- 148 Documento CCXXXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 452; 454.
- 149 ADP.PMCN. 21, n.º 2, 1686, f. 190, bobine 196.

- 150 Documento CII, Ap. Doc., vol. III, p. 299-300.  
151 Documento XXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 159.  
152 Documento LXXI, Ap. Doc., vol. III, p. 260; 262.  
153 Idem, *ibidem*, p. 260.  
154 A.U.B. – *Fundo Beneditino (Tibães)*, Pasta 121.  
Cit. por BRANDÃO, Domingos de Pinho - *Obra de Talha Dourada ...* 1987, IV, p. 140-141.  
155 Documento CCXXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 436-437.  
156 Documento CCXXX, Ap. Doc., vol. III, p. 437-438.  
157 Documento CCXXXII, Ap. Doc., vol. III, p. 438-439.  
158 Documento CVI, Ap. Doc., vol. III, p. 302.  
159 Idem.  
160 Idem.  
161 Documento CXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 314; 320.  
162 Documento IV, Ap. Doc., vol. III, p. 137-138.  
163 Idem, *ibidem*.  
164 Documento XXX, Ap. Doc., vol. III, p. 162.  
165 Idem, *ibidem*.  
166 Documento CCXLII, Ap. Doc., vol. III, p. 460; 462.  
167 Documento CCXLV, Ap. Doc., vol. III, p. 466; 468.  
168 Idem, *ibidem*, p. 466-467.  
169 Idem, *ibidem*.  
170 Documento CCXLVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 471.  
171 Documento LXXXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 281-282.  
172 Documento CXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 314-315.  
173 Documento CLXXXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 397; 403.  
174 Documento CCXXXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 452; 454.  
175 AMFLG - *Livro de Registo dos Capítulos de Visita da Freguesia de S. Tomé de Friande*, n.º 2020, 1822 (19.11), f. truncada  
176 AMAMT - *Livro da Visitação da Paróquia de Lufrei*, n.º 1742, 1831 (05.02), f. n. numerada.  
177 MACEDO, Fátima – *Viático*. In *Cristo Fonte de Esperança* (Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000. Catálogo). Porto: 2000, p. 497.  
178 MARQUES, João Francisco – *ob cit.*, p. 562.  
179 SILVA, Hilário Oliveira da – *ob cit.*, p. 9-10.  
180 MARQUES, João Francisco – *ob cit.*, p. 563.  
181 Idem, *ibidem*.  
182 MENDEIROS, José Filipe – *Devoções e Superstições: Aparições verídicas e supostas de Nossa Senhora*. In *A Virgem e Portugal*, Dir. de Fernando de Castro Pires de Lima. Porto: Edições Ouro, 1967, vol. 2. p. 523-574.  
Cit. por MARQUES, João Francisco – *ob cit.*, p. 563.  
183 COSTA, Avelino de Jesus da – *Origem e Evolução do Culto de Nossa Senhora da Conceição em Portugal*. Catálogo da Exposição Documental do I Centenário do Sameiro. Braga, 1964.  
Idem, *ibidem*.  
184 Documento CCXXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 436.  
185 Documento LXIII, Ap. Doc., vol. III, p. 254.  
186 Documento LXIV, Ap. Doc., vol. III, p. 255.  
187 Documento LXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 257.  
188 Documento LXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 258.  
189 Documento LXXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 269-270.  
190 Documento LXXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 272.  
191 Documento LXXXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 285-286.  
192 Documento XCIII, Ap. Doc., vol. III, p. 290.  
193 Documento CXIII, p. 308.

- 194 Documento CXX, Ap. Doc., vol. III, p. 324-325.  
195 Documento CXXX, Ap. Doc., vol. III, p. 334.  
196 Documento CXXXIII, Ap. Doc., vol. III, p. 336.  
197 Não se discriminam as despesas nos triénios 1813-1816; 1816-1819; 1819-1822.  
ADB, Conventos e Mosteiros, CSB, n.º 128, Bustelo.  
198 ADP.PMCN, 25, n.º 1, 1591, f. 250, (bobine 203).  
199 FPF.MCN, 1656 (16.11), f. 5.  
200 AMFLG - *Livro de Registo dos Capítulos de Visita...* n.º 2019, 1660 (20.05), f. truncada.  
Idem, *ibidem*, 1664 (20.05), f. truncada.  
201 Truncado.  
202 Truncado.  
203 AMFLG – *ob. cit.*, n.º 2020, 1822 (19.11), f. truncada.  
204 Idem, *ibidem*, n.º 2019, 1715 (20.09), f. truncada.  
205 Documento DLXI, Ap. Doc., p. 795-796.  
206 Documento DXXXVIII, Ap. Doc., p. 776.  
207 Documento DXXXIX, Ap. Doc., p. 776-777.  
208 Documento CCXXXIX, Ap. Doc., p. 437.  
209 Documento CDXXXVII, Ap. Doc., p. 665-666.  
210 AMT, Igreja de S. Gonçalo, Irmandade de S. Pedro, 1838 (07.11), f. 3.  
211 Documento DXX, Ap. Doc., p. 750.  
212 Documento CDXCIII, Ap. Doc., p. 728.  
213 Documento CXVIII, Ap. Doc., p. 314; 320.  
214 SILVA, Hilário Oliveira da – *ob. cit.*, p. 9-10.  
215 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1984, I, p. 115.  
216 Idem, *ibidem*, p. 116.  
217 Idem, *ibidem*, p. 130.  
218 SILVA, Hilário Oliveira da – *ob. cit.*, p. 12.  
219 Documento CLXXXI, Ap. Doc., p. 372-373.  
220 Documento CCCXCVII, Ap. Doc., p. 630-631.  
221 Documento CCCXCVIII, Ap. Doc., p. 634-635.  
222 Documento CCCXCVII, Ap. Doc., p. 630; 634.  
223 Documento CCXXX, Ap. Doc., p. 437-438.  
224 Documento CLXXV, Ap. Doc., p. 368-369.  
225 Documento CLXXXI, Ap. Doc., p. 372-373.  
226 O quadro contém somente algumas freguesias do concelho de Guimarães. Seleccionámos as igrejas  
que nos pareceram significativas para entendermos os passos exigidos na colocação do sacrário.  
227 Imagens inseridas na obra de Hilário Oliveira da Silva.  
228 Antes de haver sacrário nesta igreja, o sagrado viático vinha de Castelões, que o possuía desde 1691.  
229 SILVA, Hilário Oliveira da – *ob. cit.*, p. 44.  
Pela reforma do altar-mor e retábulo, houve autorização para a colocação provisória do Santíssimo  
num dos altares colaterais que, por sua vez, haviam sido reformados com novos retábulos.  
Idem, *ibidem*, p. 43.  
230 Concluídas a sobras do altar-mor, o arcebispo concedia licença ao pároco da freguesia para benzer o  
sacrário para que nele fosse reposto novamente o Santíssimo Sacramento.  
Idem, *ibidem*.  
231 O abade requer autorização para reedificar e benzer o sacrário do altar-mor, porque o existente não  
se coadunava com a grandeza da tribuna.  
Idem, *ibidem*, p. 93-99.  
232 Colocação no altar de Nossa Senhora do Rosário, por hipoteca à fábrica do azeite para a lâmpada  
dos frutos da igreja enquanto não existisse confraria e outra fonte de rendimento para esse efeito.  
Idem, *ibidem*, p. 139-141.  
233 Colocação num dos altares colaterais, porque já tinham sacrário dourado.  
Idem, *ibidem*, p. 218.

- 234 Autorização para benzer dois sacrários, *que de novo se tinham feito naquela igreja igreja.*  
Idem.
- 235 Foi das primeiras igrejas rurais de Guimarães a ter sacrário.  
O A. apresenta o altar de Nossa Senhora do Rosário. Colateral ou lateral? Neoclássico.  
Idem, *ibidem*, p. 307-308.
- 236 MARQUES, João Francisco – *ob. cit.*, p. 561.
- 237 SOUSA, D. João de – *Constituições Sinodais...* Porto: 1735, p. 57-59.  
Cit. por MARTINS, Fausto Sanches – *Speculum Humanae Salvationis: Estudo Iconográfico e Iconológico do Sacrário de Prata da Sé do Porto*. In *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*. Maia: Dep. de Ciências e Técnicas do Património, F. L. U. Porto, 2002, vol. I, p. 198.
- 238 A igreja de S. João de Rande (Penafiel) não tinha sacrário em 1769 e quando se dizia missa e fazia a consagração para levar o sagrado viático aos enfermos era o povo que assim procedia.  
Documento CCXXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 436-437.
- 239 MARQUES, João Francisco – *ob. cit.*, p. 562.
- 240 COSTA, Avelino Jesus da – *A Santíssima Eucaristia nas Constituições Diocesanas Portuguesas*. Lusitânia Sacra, 1989, I, p. 197-243.  
Idem, *ibidem*.
- 241 GOUVEIA, António Camões – *ob. cit.*, p. 482.
- 242 MARQUES, João Francisco – *ob. cit.*, p. 561-562.
- 243 SILVA, Hilário Oliveira da – *ob. cit.*, p. 13-14.
- 244 Idem, *ibidem*, p. 13.
- 245 Documento IV, Ap. Doc., vol. III, p. 137-138.
- 246 MARQUES, João Francisco – *ob. cit.*, p. 569
- 247 Idem.
- 248 Idem.
- 249 GENRO, Manuel Vaz – *O Lausperene em Portugal*. Lisboa, União Gráfica, 1958, p. 34-36..  
Cit. por MARQUES, João Francisco – *ob. cit.*, p. 569.
- 250 MARTINS, Fausto Sanches - *Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Origem, Função, Forma e Simbolismo*. In *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: 1991, vol. II, p. 17-34.
- 251 *CONSTITUIÇÕES – Arcebispado de Braga – Constiruições Sinodais...* II, p. 320-321.  
Cit. por OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *ob. cit.*, p. 33-34.
- 252 MARQUES, João Francisco – *ob. cit.*, p. 568.
- 253 Idem, *ibidem*.
- 254 SALTEIRO, Ilídio – *Retábulo*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, p. 405-408.
- 255 MARTINS, Fausto Sanches – *Trono Eucarístico...*p. 30-31.
- 256 MARQUES, João Francisco – *ob. cit.*, p. 568.
- 257 Idem, *ibidem*.

- 258 Documento III, Ap. Doc., vol. III p. 136-137.  
259 Documento IV, Ap. Doc., vol. III p. 137.  
260 Documento XLVII, Ap. Doc., vol. III p. 213; 217.  
261 Documento XLVII, Ap. Doc., vol. III p. 213; 217.  
262 Documento VII, Ap. Doc., vol III, p. 140.  
263 Documento II, Ap. Doc., vol. III p. 134; 136.  
264 Idem.  
265 Documento IV, Ap. Doc., vol. III p. 137.  
266 Documento VII, Ap. Doc., vol. III, p. 140.  
267 Documento XLVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 219-220.  
268 Idem, p. 219; 221.  
269 Documento XLIX, Ap. Doc., vol. III, p. 225; 227.  
270 Idem, p. 225; 232.  
271 Idem, p. 225; 228.  
272 Documento IV, Ap. Doc., vol. III p. 137.  
273 Documento XLVII, Ap. Doc., vol. III p. 213-214.  
274 Documento XXV, Ap. Doc., vol. III p. 156.  
275 Documento XXVIII, Ap. Doc., vol. III p. 159-160.  
276 AMFLG.CSSPMV (Confraria do SS. mo Sacramento de Pedra Maria, S. Miguel de Varziela), n.º 1832, 1885 (15.03), f. 10; n.º 1832, 1887 (14.03), f. 10; n.º 1838, 1888 (30.06), f. 21; n.º 1838, 1888 (30.06), f. 21; n.º 1832, 1888 (20.03), f. 10v; n.º 1838, 1889 (30.06), f. 21; n.º 1832, 1889 (05.06), f. 11; n.º 1838, 1890 (30.06), f. 22; n.º 1832, 1890 (06.06), f. 11v; n.º 1838, 1891 (30.06), f. 22; n.º 1832, 1891 (07.04), f. 11v.; n.º 1838, 1892 (30.06), f. 23.  
277 Idem, *ibidem*, n.º 1832, 1892 (20.05), f. 12v.  
278 Idem, *ibidem*, n.º 1838, 1893 (30.06), f. 23.  
279 Idem, *ibidem*, n.º 1832, 1893 (11.04), f. 12v.  
280 Documento CLXXXVIII, Ap. Doc., p. 397; 401.  
281 Idem.  
282 Idem, p. 397; 402.  
283 Idem, p. 397; 403.  
284 Documento LXXXVII, Ap. Doc., p. 282-283.  
285 Documento CXXXV, Ap. Doc., p. 338-339.  
286 AMFLG.CNSRM (Confraria de Nossa Senhora do Rosário, Margaride), n.º 1800, 1845-1846, f. 6v.  
287 Idem, *ibidem*, 1847-1848, f. 7v.  
288 AMFLG.CNSRSTF (Confraria de Nossa Senhora do Rosário S. Tomé de Friande), n.º 1792, 1805, f. n. num.  
289 Idem, *ibidem*, 1827-28, f. n. num.  
290 Idem, *ibidem*, 1827-28, f. n. num.  
291 Documento XL, Ap. Doc., vol III, p. 179-180.  
292 Documento CLXXV, Ap. Doc., vol III, p. 368-369.  
293 AMF.CSSU (Confraria do Santíssimo Sacramento, Unhão), n.º 1837, 1812, f. 14.  
294 Documento CCCXL, Ap. Doc., vol III, p. 565-566.  
295 Documento LXXXIII, Ap. Doc., vol III, p. 275-276.  
296 AMFLG.CSSV (Confraria do Santíssimo Sacramento, Varziela), n.º 1837, 1812, f. 14.  
297 AMMCN - *Livro de Testamentos*, n.º 15, 1845 (03.01), f. 17v.  
298 Documento CXII, Ap. Doc., vol III, p. 307.  
299 Documento CCXXXVIII, Ap. Doc., vol III, p. 452; 454.  
300 Documento CCXLII, Ap. Doc., vol III, p. 460; 462.  
301 Documento CCXLV, Ap. Doc., vol III, p. 466; 468.  
302 Documento CXVIII, Ap. Doc., vol III, p. 314-315.  
303 Documento CXXXI, Ap. Doc., vol III, p. 334-335.  
304 Documento CCXXXIV, Ap. Doc., vol III, p. 446-447.  
305 Documento CCXXXV, Ap. Doc., vol III, p. 447-448.

- 306 Idem, p. 447-448.  
307 ADP.PMCN. 21, n. ° 2, 1686, f. 190, bobine 196.  
308 AMPNF, n. ° 7, 1718 (08.01), fls. 15-16v.  
309 Documento CCLXII, Ap. Doc., vol III, p. 507; 509.  
310 Documento CCCXXX, Ap. Doc., vol III, p. 559-560.  
311 Documento CDXXV, Ap. Doc., vol III, p. 656-657.  
312 Documento CDXXIX, Ap. Doc., vol III, p. 659-660.  
313 Documento CDLXXXVII, Ap. Doc., vol III, p. 723.  
314 Documento DXI, Ap. Doc., vol III, p. 742-743.  
315 Documento DLXIII, Ap. Doc., vol III, p. 797-798.  
316 Documento DXXXVI, Ap. Doc., vol III, p. 774-775.  
317 Documento DXLVI, Ap. Doc., vol III, p. 781-782.  
318 Documento CCXCII, Ap. Doc., vol III, p. 529-530.  
319 AMFLG - *Livro de Registo dos Capítulos de Visita...*, n.º 2019, 1709 (02.06), f. truncada.  
320 Idem, *ibidem*, 1718 (15.09), f. truncada.  
321 Idem, *ibidem*, 1742 (data e f. truncada).  
322 Idem, *ibidem*, 1750 (02.06) f. truncada.  
323 Documento DXLIX, Ap. Doc., Ap. Doc., vol III, p. 783-784.  
324 Documento CDXLI, Ap. Doc., Ap. Doc., vol III, p. 668-669.  
325 Documento CDLI, Ap. Doc., Ap. Doc., vol III, p. 686-687.  
326 SOEIRO, Teresa – *Penafiel*. Lisboa: Presença, 1994, p. 44.  
327 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, I, p. 285-287.  
328 Idem, *ibidem*, p. 330-332.  
329 Idem, *ibidem*, p. 218-220.  
330 Idem, *ibidem*, p. 271-272.  
331 Documento CCCXII, Ap. Doc., vol III, p. 549.  
332 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, I, p. 296-298.  
333 Propôs-se estudar as vilas, os concelhos, os coutos, as honras, os julgados e os lugares que se encontravam na jurisdição da Comarca e Correição da vila de Guimarães, respeitante à História Sacra e à História Portuguesa.  
CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *ob. cit.*, p. 12.  
334 Idem, *ibidem*, p. 175.  
335 Idem, *ibidem*, I, p. 374.  
336 Idem, *ibidem*, II, p. 33-34.  
337 Idem, *ibidem*, p. 37.  
338 Idem, *ibidem*, p. 64.  
339 Idem, *ibidem*, p. 59.  
340 Idem, *ibidem*, p. 317-318.  
341 Idem, *ibidem*, p. 53-54.  
342 Idem, *ibidem*, I, p. 273.  
343 Idem, *ibidem*, II, p. 300.  
344 Idem, *ibidem*, p. 22.  
345 Idem, *ibidem*, p. 251  
346 Documento CCCXCVII, Ap. Doc., vol III, p. 630-631.  
347 Documento CCCXCVII, Ap. Doc., vol III, p. 630; 634.  
348 Documento CCCXCVIII, Ap. Doc., vol III, p. 634-635.  
349 Documento CD, Ap. Doc., p. 636-637.  
350 Documento CDXXIX, Ap. Doc., vol III, p. 659-660.  
351 Documento CDXLIII, Ap. Doc., vol III, p. 670.  
352 Idem, p. 670-671.  
353 Documento CDXI, Ap. Doc., vol III, p. 646-647.  
354 CDXLVII, Ap. Doc., vol III, p. 674-675.  
355 Idem, p. 674.

- 356 Documento CDII, Ap. Doc., vol III, p. 639.  
357 Actualmente, 40 freguesias.  
358 CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *ob. cit.*, 2 vols.  
359 ANTT - *Dic. Geográfico (Memórias Paroquiais de 1758)*.  
360 Informações provenientes de CRAESBEECK.  
361 É designada S. Julião de Passinhos nas *Memórias Paroquiais de 1758*. Nos finais doséculo XIX, é anexada a Vila Caiz.  
MARQUES. Bernardo de Serpa – *Formação e Evolução Territorial do Concelho de Amarante*. In *Entremuros*. Amarante, 1990, p. 14.  
Foi a igreja matriz da vila de Amarante.  
CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *ob. cit.*, II, p. 164.  
363 Actual concelho de Celorico de Basto, designação já expressa nas *Memórias Paroquiais de 1758*.  
364 Informações provenientes de CRAESBEECK.  
365 Possuía uma única freguesia, em 1726, S. Gonçalo.  
CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *ob. cit.*, I, p. 17.  
366 Parte em Celorico de Basto e outra em Santa Cruz de Ribatâmega. Cf. ANTT – *ob. cit.*, vol. 16, Memória 185, f. 1119.  
367 Parte em Celorico de Basto e outra em Santa Cruz de Ribatâmega.  
ANTT – *ob. cit.*, vol. 16, Memória 188, f. 1137.  
368 Desmembrada de Lufrei, de que era lugar em 1758.  
Idem, *ibidem*, vol. 21, m. 156. f. 1335. Consta no Censo de 1864.  
MARQUES. Bernardo de Serpa – *ob. cit.*, p. 14.  
369 CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *ob. cit.*, I, p. 20.  
A Rua do Covelo é do Bispado do Porto, concelho de Gouveia, da outra parte do rio Tâmega, e contígua a ela há a freguesia de Santa Maria Madalena, que é da comarca e arcebispado de Vila Real.  
ANTT – *ob. cit.*, vol. 3, M. 57, f. 440.  
370 Desmembrada de Sanche, em 1934.  
MARQUES. Bernardo de Serpa – *ob. cit.*, p. 14.  
A *aldeia de Olo* é mencionada em Sanche, em 1758.  
ANTT (564) – *ob. cit.*, vol. 33, m. 45, f. 313.  
371 Idem, *ibidem*, vol. 37, Memória 96, fls. 1011.  
372 Parte por todos os lados com terras de Santa Cruz de Ribatâmega. *Idem, ibidem*, II, p. 316.  
373 Idem, *ibidem*, vol. 39, Memória 182, f. 1099.  
374 Documento CCCXIII, Ap. Doc., vol. III, p. 549-550.  
375 Idem, *ibidem*, II, p. 251.  
376 Documento CDLXXII, Ap. Doc., vol. III, p. 703.  
377 Documento CDXXV, Ap. Doc., vol. III, p. 656-657.  
378 Celorico de Basto em 1758.  
379 Em 1726.  
Idem, *ibidem*, p. 18.  
380 Em 1726.  
Idem, *ibidem*, p. 19.  
381 Em 1726.  
Idem, *ibidem*, p. 20.  
382 Em 1726.  
Idem, *ibidem*, p. 25.  
383 Em 1726.  
Idem, *ibidem*, p. 16.  
384 Em 1726.  
Idem, *ibidem*.  
385 Em 1726.  
Idem, *ibidem*, p. 28.

- 386 Em 1726.  
Idem, *ibidem*, p. 15.
- 387 Em 1726.  
Idem, *ibidem*, p. 16.
- 388 Em 1726.  
Idem, *ibidem*, p. 15.  
Em 1758, S. Jorge de Vizela é anexada a Santo Adrião de Vizela.  
ANTT – *ob. cit.*, vol. 41, m. 351, MF. 754, p. 2123.
- 389 Em 1726.  
CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *ob. cit.*, I, p. 15.  
Documento CDLXXXI, Ap. Doc., vol. III, p p. 718-719.
- 390 Documento CDLXXXI, Ap. Doc., vol. III, p p. 718-719.
- 391 Do concelho de Tuías: partindo do nascente com os concelhos de Gouveia e Soalhães; e do poente com o Tâmega; e do norte com o mesmo Tâmega e vila de Canaveses; e do sul, com terras do concelho de Benviver.
- 392 Do couto de Tabuado, situado alem do Tâmega, nas terras do concelho de Gouvea, compreendendo somente a freguesia de São Salvador. Parte do nascente e do norte com terras do concelho de Gouvea, e do poente com as do concelho de Tuías, e do sul com as do concelho de Soalhães.  
CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra - *ob. cit.*, II, p. 281.
- 393 Extinta em 1853 e incorporada na freguesia de Rans.  
COELHO, Manuel Ferreira – *O Concelho de Penafiel nas Memórias Paroquiais de 1758*. In *Boletim Municipal de Cultura de Penafiel*. Penafiel: Museu Municipal, 1987/88, 3ª Série, p. 258.
- 394 Extinta em 1853 e incorporada na freguesia de Rans.  
Idem, *ibidem*.
- 395 Extinta em 1853 e incorporada na freguesia de Eja.  
Idem.
- 396 Extinta em 1853, foi incorporada na freguesia de Boelhe.  
Idem.
- 397 Extinta em 1853. Várias vezes anexa a Duas Igrejas, acabou por ser incorporada na freguesia de Milhundos.  
Idem.
- 398 Sujeita ao Governo das justiças do Porto.
- 399 Sujeita ao ouvidor do concelho de Pelafiel e às justiças da cidade do Porto.
- 400 O juiz é ouvidor do concelho de Penafiel, sujeitando-se às justiças da cidade do Porto.
- 401 Idem.
- 402 Idem.
- 403 Idem.
- 404 Idem.
- 405 Não aparece nas *Memórias Paroquiais de 1758*.  
Idem.
- 406 Elevada a Penafiel, em 1770, com a categoria de cidade.  
Idem.
- 407 Era lugar de Canelas em 1758. Elevada a freguesia nos princípios do séc. XIX, juntando-se-lhe o lugar de Rio Mau, desmembrada de Pedorido, hoje freguesia desmembrada de Sebolido.  
Idem.
- 408 Não aparece nas *Memórias Paroquiais de 1758*.  
Idem.
- 409 SOARES, Franquelim Neiva – *Sociedade e Clero no Arciprestado de Amarante no Segundo Quartel de Oitocentos – da Crise à Recuperação*. In *Amarante Congresso Histórico 98. Actas*. Amarante: C. M. de Amarante, 2000, II vol., p. 286-288.
- 410 Idem, *ibidem*.
- 411 Idem, *ibidem*, p. 288.
- 412 De acordo com as *Memórias Paroquiais de 1758*.
- 413 SOARES, Franquelim Neiva – *ob. cit.*, p. 269-381.

- <sup>414</sup> Foi a igreja matriz da vila de Amarante.  
Documento CCLXVIII, Ap. Doc., vol III, p. 517.
- <sup>415</sup> Desmembrada de Lufrei, de que era lugar em 1758.  
ANTT (344) – *ob. cit.*, vol. 21, m. 156, f. 1335.  
Consta no Censo de 1864.  
MARQUES. Bernardo de Serpa – *ob. cit.*, p. 14.
- <sup>416</sup> Aparece somente em listagem. Couto da comarca de Penafiel.  
ANTT – *ob. cit.*, vol. 42, Mf. 631, p. 82.
- <sup>417</sup> Listagem de aldeias com o nome de *Oliveira*.  
Idem, *ibidem*, p. 121.

# **I PARTE**

---

## *A Arte da Talha*



# Desconexões

---

Cap. 1



## 1. O percurso historiográfico

José Fernandes Pereira dirige o *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*<sup>418</sup>, corolário de uma nova dinâmica de trabalhos particularmente especializados, onde a talha surge contextualizada num núcleo macio<sup>419</sup>, no processo de produção de artes barrocas.

Mas a primeira grande síntese da arte portuguesa no século XX resultou na afirmação do Estado Novo, surgindo um segundo ciclo em meados dos anos 80<sup>420</sup>.

Incidindo nos séculos XVII e XVIII, a escultura e as artes decorativas seiscentistas são enfatizadas no período barroco, em *História da Arte em Portugal*<sup>421</sup>, dirigida por Aarão de Lacerda, cujo 3.º volume se publica, postumamente, sob a direcção de Reinaldo dos Santos.

As *Artes Decorativas* insertas na obra *Arte Portuguesa*, de João Barreira (1866-1961), não dedica qualquer tipo de referências à talha.

O manuelino (designado por barroco naturalista) e o barroco joanino (faiança e azulejo) são as glórias possíveis do antigo tecido artístico português para Reinaldo dos Santos (1880-1970), que inicia, na década de 50, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, fortemente marcada por uma visão nacionalista<sup>422</sup>.

Estudos precursores sobre a talha marcam o panorama português nas décadas de 50 e 60 do século XX com Robert Smith (*The Portuguese Woodcarved Retable. 1600-1750*, Lisboa, 1950) e Germain Bazin (*Morphologie du Retable Portugais. Lisboa, 1953*)<sup>423</sup>.

*A Talha em Portugal*, de Robert Smith, obra mais completa que a anterior, precisa uma divisão estilística que ainda hoje permanece actual, fundamental para a classificação retabular no trabalho de campo<sup>424</sup>.

Domingos de Pinho Brandão e Robert Smith publicam (*Documentos e Memórias para a História do Porto*, n.º 32, Porto, 1963) respectivamente, *Retábulos de Talha e Painéis de Igrejas e Capelas da Cidade do Porto* e *A Talha do Porto*.

Artur de Magalhães Basto é o autor, em 1964, de *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que Trabalharam no Porto do Século XV ao Século XVIII*.

Uma nova conjuntura abre-se uma década após o 25 de Abril de 74, conferindo-se à História da Arte uma autonomia disciplinar dentro dos quadros pedagógicos das Humanidades.

O contributo de Domingos de Pinho Brandão e Natália Marinho Ferreira-Alves é primordial para a área da talha.

O primeiro publica quatro volumes (1496-1775) de *Obra de Talha Dourada Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (Porto, 1984-1987):

Natália Marinho Ferreira Alves dá continuidade ao caminho traçado por Artur Magalhães Basto (em 1964). Subsídios para um *Dicionário de Artistas e Artífices que Trabalharam em Trás-os-Montes nos Séculos XVII e XVIII (I)*, Porto, 1984; (II), Braga, 1981 (em colaboração); e *Actividade de Pintores-Douradores em Braga nos Séculos XVII e XVIII* (Braga, 1990); e como primado *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnicas, Porto, 1989* (tese de doutoramento)<sup>425</sup>.

A História da Arte em Portugal<sup>426</sup> dedica alguma atenção à talha: incluída nas artes decorativas, no volume 7, dedicado ao *Maneirismo*, releva-se no volume 8 - *Limiar do Barroco - Uma poética da Refulgência: a Escultura e a Talha Dourada-*, diluindo-se no mesmo volume em *O Sentido do Barroco na Arte Seiscentista e do Início do Século XVIII*. A escultura e a talha autonomizam-se no volume 9 em relação às artes decorativas, nos períodos joanino e rococó, com o contributo de Nelson Correia Borges. No volume 10 – *Neoclassicismo e Romantismo* -, Regina Anacleto assume a escassez de espaço para o tratamento das artes decorativas, dispensando, no entanto, atenção a alguns aspectos importantes da talha<sup>427</sup>.

*Da Estética Barroca ao fim do Classicismo* inclui na *História da Arte Portuguesa*, de Paulo Pereira<sup>428</sup> - formando uma exposição integrada nos *grandes programas* do século XVII, ampliando-se para o século XVIII: programas barroco (nacional e joanino) e rococó. Assumida a arte da talha na ultrapassagem dos limites dos esquemas decorativos da nossa adesão ao barroco, a celebração dos ritos litúrgicos exige, de acordo com a mensagem apologética a transmitir, uma cenografia específica que transforma todo e qualquer templo num palco sacro onde as referências da fé católica são reveladas e assimiladas pelos fiéis<sup>429</sup>.

Não se conhecendo a força da sua linguagem simbólica, a talha foi relegada para um plano secundário. Ganhando relevo no campo das artes decorativas, duas gerações de investigadores têm vindo a provar que a talha no mundo português supriu, sob o ponto de vista artístico, as lacunas deixadas em aberto pela arquitectura e pela escultura<sup>430</sup>.

Os trabalhos de investigação académicos já concluídos (Quadros I e II) e outros em curso configuram um panorama positivo e motivante para a micro-História da Arte, numa escola de investigadores a dilatar, nomeadamente na FLUP.

Os quadros comprovativos do contributo para a arte da talha ajudam-nos a entender tal facto, gerado pela necessidade de a impor na escala artística a que tem direito, ultrapassadas que estão as barreiras das artes maiores, menores e decorativas.

#### ■ Quadro IX. Teses de doutoramento<sup>431</sup>

Natália do Carmo Marques Marinho Ferreira-Alves	<i>A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)</i>	1987
Maria Luísa Gonçalves Reis Lima	<i>A Talha Neoclássica Bracarense</i>	2001
Luiz Alberto Ribeiro Freire	<i>A Talha Neoclássica na Bahia</i>	2001

#### ■ Quadro X. Dissertações de mestrado<sup>432</sup>

José Carlos Meneses Rodrigues	<i>A Talha Nacional e Joanina em Marco de Canaveses</i>	1997
Maria Joana Barbedo Marques Ferreira da Silva Vieira de Castro	<i>Retábulos Neoclássicos do Porto. Uma Proposta Tipológica</i>	1997
Paula Cristina Machado Cardona	<i>O Perfil Artístico das Confrarias em Ponte de Lima na Época Moderna</i>	1997
Teresa Maria Mesquita Simões Alves de Araújo	<i>A Tipologia do Órgão na Obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça</i>	1997
Célia Ramos Ferreira Silva	<i>Os Órgãos de Tubos da Cidade do Porto (Sécs. XVI-XIX)</i>	1999
Maria de Fátima dos Prazeres Eusébio	<i>Retábulos Joaninos no Concelho de Viseu</i>	1999
Carla Sofia Ferreira Queirós	<i>Os Retábulos da Cidade de Lamego e o seu Contributo para a Formação de uma Escola Regional 1680-1780</i>	2001
Teresa Sofia Alves Miranda Bandeira Duarte	<i>Os Retábulos em Óbidos do Maneirismo ao Neoclássico</i>	2001

Os artistas e artífices, os encomendadores - assumindo-se aqui o papel de mecenato – são os contribuintes da intervenção no espaço sacro numa atitude de dignidade e grandiosidade tributadas à Casa de Deus.

As investigações constantes nos Quadros IX e X e as decorrentes são, seguramente, o panorama optimista que permite antever, a médio e a longo prazo, resultados esclarecedores e indelevelmente marcantes para a História da Arte, ao nível do conhecimento de escolas difusoras nos grandes centros urbanos, mas também a vertente prolífica de escolas regionais, onde coabitam modelos executados por artistas que conheciam relativamente bem a tratadística e outros decifrados de uma forma incipiente.

## **2. A degenerescência artística**

É cada vez mais reduzido o número de exemplares de talha cujo código de leitura de raiz ainda nos é possível detectar e analisar, servindo para lembrar que o labor do artista era feito com grande temor a Deus<sup>433</sup>.

Ultrapassada a questão da sua inclusão em artes maiores ou artes menores, com uma função mais abrangente que a de mero esquema decorativo, traça-se o seu cenário polifacetado<sup>434</sup>:

- i) a demolição de templos e conseqüente destruição de talha;
- ii) a alteração arquitectónica;
- iii) a construção de novas paroquiais;
- iv) as intervenções da DGEMN<sup>435</sup>;
- v) a mutilação e a desfiguração de retábulos - acrescentos, substituições, amputações;
- vi) a reutilização de estruturas para outras funções;
- vii) a incorrecta colocação dos arranjos de flores nos altares;
- viii) a instalação sonora;
- ix) a instalação eléctrica;
- x) a mobilidade no interior sacro e a proveniente do exterior;
- xi) a comercialização de estruturas retabulares;
- xii) a proliferação de restauradores causadores de repintes constantes.

As intervenções mais mais frequentes incidem no trono, sacrário, remate, sotobanco e mesas de altar.

As imagens descontextualizam frequentemente a leitura do retábulo (há casos de duas invocações) e deterioram-se no uso sistemático em procissões.

As telas, nos retábulos mores, entravam a leitura abrangente e consistente da obra.

A ausência de identificação das invocações impede um processo de sensibilização pedagógica a nível religioso e cultural.

A escassez de recursos financeiros, entre outros factores, contribuiu para encomendas executadas por artistas regionais e locais, proporcionando interpretações periféricas às vias eruditas.

Estas asserções remetem-nos para três séculos onde o tempo de Deus nem sempre coincidiu com o tempo do Homem<sup>436</sup>, por obediência a critérios considerados modernos num processo construtivo-destrutivo-reconstrutivo<sup>437</sup>.

O parto traumático do liberalismo em Portugal – somente afirmado em meados do século XIX -, cerceou o mecenato e a produção artística, a que também não é alheia a extinção das ordens religiosas em 1834, encomendadoras privilegiadas de arte sacra.

Decadentes ou quase extintas já pelos começos da centúria, artes decorativas como a ourivesaria, a talha, o azulejo, a cerâmica, o ferro forjado ou os têxteis, nada beneficiaram desta conjuntura, agravada pela ruína da indústria, por volta de 1810, provocada pelo desastre da Guerra Peninsular<sup>438</sup>.

Os actuais restauradores de Braga provêm de oficinas familiares estabelecidas em finais de Oitocentos, desenvolvendo as artes da talha e da marcenaria aplicadas a altares, armações e ornamentações de igrejas, antes que o anticlericalismo republicano e sequente míngua de encomendas derivassem a sua produção para o domínio da marcenaria civil, sucedendo o mesmo com a indústria bracarense da tecelagem de sedas e veludos, cuja produção se destinava na totalidade à paramentaria e alfaias religiosas<sup>439</sup>.

A facilidade com que as paróquias recorrem a Braga reflecte a visibilidade de uma insciência artística prevalecente nos respectivos párocos (actualmente, em escala mais reduzida) e comissões fabriqueiras.


Não se isenta a tutela governamental, na área da cultura, da ausência de um esforço comum com a Igreja no levantamento, diagnóstico, actuação, e a Escola (e nós que a ela nos ligamos) que descursa a apreciação estética da arte da talha, validando conceitos genéricos

de património, quantas vezes direccionados para a realidade nacional, omitindo a territorialização local e regional e a flexibilidade curricular que é possível evocar e avocar para a exercitação do conhecimento e de cidadania.

# Os Artistas e os Artífices

---

Cap. II



## **1. A orientação artística**

Com um atraso de dois a três decénios, o *maneirismo-outro*, vindo de Itália, filtrado através de estampas, condicionado pela intolerância e rigidez que afirmaram a crise interna, não deixou de dar continuidade à corporização de tradições artísticas longamente enraizadas no País.

Os nossos artistas seguem, discretamente, os novos padrões do maneirismo, quadrando-se com a sociedade que aderira ao ideário propugnado pela Contra-Reforma<sup>440</sup>.

Os teólogos portugueses tridentinos transmitem aos temas anteriormente glosados um programa contra-reformista, numa tarefa pedagógica sobre as almas dos crentes com a instrumentalização de cenas de milagres, de exaltação mística e de martírios.

A censura das *sagradas imagens*, a partir da segunda metade do século XVI, generaliza-se, proibindo-se os aspectos heréticos ou *impuros* da obra de arte, que sugerissem uma *falsa doutrina* ou *interpretações perigosamente erradas junto daqueles que não sejam instruídos*<sup>441</sup>.

As constituições sinodais normalizam, após 1565, a representação artística, precavendo os artistas e os encomendadores de obras contra as *imagens de formosura dissoluta* ou que *deem ao povo ocasião de erro, ou escandalo*<sup>442</sup>.

É um aspecto de intolerância que explica a pintura maneirista portuguesa mais temperada e restrita de soluções do que na restante Europa.

A orientação iconográfica da Igreja tridentina – com a União Ibérica, após 1580 – é reforçada por uma *formidável campanha* prestigiando a *propaganda pela imagem*, expurgada dos excessos sensuais, que beneficiam os artistas pintores com o aumento de encomendas, aspecto favorecido com o gradual reconhecimento de um estatuto de liberalidade<sup>443</sup>.

Na problemática das artes e do sagrado, percebamos a progressão do artista revendo o preceituado nos reformulados *Regimentos dos Oficiais Mecânicos da Mui Nobre e Sempre Leal Cidade de Lisboa (1572)*<sup>444</sup>, que alteram o *Regimento de 1549*, e nos dão a conhecer a forma como decorriam os exames dos ensambladores, imaginários e entalhadores.

Todo o oficial que *se quiser examinar de ensablagem fará um painel de sete palmos de alto e cinco de largo e isto se entenderá com o quadro que terá ao redor, o qual ocupará por cada parte meio palmo e nele fará uma moldura com cepos muito bem feita e ordenada que ocupe três partes de quatro da largura do caixilho*<sup>445</sup>. O painel seria ornamentado com duas colunas dóricas *proporcionadas à altura dele, as quais depois de torneadas estriará pela ordem que estriam as colunas dóricas*<sup>446</sup>.

Faria um pedestal por baixo do painel *tão alto como é necessário* para colunas de sete palmos, com ressaltos saídos para fora, que pudessem receber as colunas, *de muito boas molduras, cimalha e vasa, tudo muito bem ressaltado*<sup>447</sup>.

As colunas levariam, no entablamento, um friso dórico com triglifos bem compartidos, arquitrave, friso e cimalha, frontispício para que o painel ficasse ornamentado, usando-se em todas as medidas da dita peça *as regras da arte*<sup>448</sup>.

Para o exame de escultura executava-se um Cristo de madeira, de três palmos de comprimento posto na cruz com seu calvário<sup>449</sup>. O candidato faria ainda uma imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus ao colo, do mesmo tamanho de Cristo, *lavrada todo em redondo*<sup>450</sup>. As duas peças mostrariam *beleza de rostos, formosura de mãos, boa ordem nas posturas e boa invenção no pano e cabelos*, não se consentindo qualquer tipo de modelo para cópia *nem outra coisa alguma por onde contrafaça*<sup>451</sup>.

Finalmente, o examinando de talha faria um friso de quatro ou cinco palmos de comprimento e um de largo, ornado de romano, *muito bem ordenado*, com um serafim *muito bem feito* no meio e de *formoso rosto e em tudo conforme ao debuxo e ordenança que aqui vai*<sup>452</sup>. A prova constava ainda de um capitel coríntio de um palmo de diâmetro e altura proporcionada a esta compartição, ornado de folhas e caulículos *muito bem feitos*, para que *se veja que todas estas coisas ornem o capitel sem cortar o vivo dele*<sup>453</sup>.

Na ordem das folhas e compartição de todo o ornamento do capitel, guardar-se-iam as *obrigações coríntias*, que deveriam estar conforme o desenho<sup>454</sup>. A traça e a proporção do capitel feito dariam lugar à planta e levantamento do mesmo<sup>455</sup>.

Estas inovações artísticas mostram o predomínio das ordens arquitectónicas dórica e jónica, devendo, no primeiro caso, as colunas ser estriadas e o entablamento apresentar um friso com triglifos; o entalhe como complemento pouco expressivo da estrutura

arquitectónica dominante, sendo os painéis preenchidos com pintura figurativa; o uso de ornatos clássicos - *ornado de romano muito bem ordenado* - e com serafins - *muito bem feito(s) e de formoso(s) rostos*<sup>456</sup>; as representações figurativas de Nossa Senhora e de Cristo Crucificado materializadas em cânones de decência preceituados deviam mostrar *beleza de rostos, formosura de mãos, boa ordem nas posturas e boa invenção nos panos e nos cabelos*<sup>457</sup>.

Abandonavam-se os balaústres, os pilares ornados com grotescos, o vocabulário de carácter pagão, o naturalismo nas representações escultóricas e, por vezes, a perspectiva, a simetria e a proporção<sup>458</sup>.

Quanto aos materiais, a pedra, o calcário e o mármore lavrados por renascentistas e maneiristas cedem o lugar à madeira, tendência que vai delimitando um quadro discursivo onde predomina o retábulo de talha como suporte escultórico, assumindo-se lentamente a consciência de uma atitude estética caracterizadamente barroca com um espírito arcaizante que acompanha o seu desenvolvimento<sup>459</sup>.

Compreende-se a ambiência artística da época barroca na Sé do Porto (1717-1741) quando se procedia a obras naquele templo:

*Os emtalhadores*<sup>460</sup> *huns andavão fazendo retabollos para as capellas outros fazendo capiteis e vazas (sic) feixos dos arcos e florois outros fazendo orgos e trebunas e grades para as mesmas outros andavão na condução das madeiras de castanho as milhores e mais groças que avia para collunas e feguras dos ornatos e para os santos que se collocarão nas capellas pera a mesma talha.*

*Os escultores* *andavão fazendo as feguras para os ornatos das capellas orgos e por sima dos ornatos das trebunas.*

*Os imaginários* *andavão fazendo os santos que se collocarão nas capellas [...]*

*Os marceneiros* *andavão fazendo as cadeiras do coro retabollo e cachois da sancristia e tudo o que toca a madeira preta.*

*Os torneiros* *andavão a torneiar grades de madeira e tocheiras e tudo o mais que compete ao seu officio [...]*

*Os [douradores]* *andavam dourando retabollos orgos trebunas vazas capiteis feixos florois e tudo o mais que lhes pertence*<sup>461</sup>.

Sentiríamos descrições semelhantes, fluindo para o período do rococó, e rememorando um artista bracarense de nomeada, Frei José Vilaça, cuja influência se fez sentir no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa, notabilizando-se ainda a sua última fase (finais da década de 70, princípios de 80, do século XVIII) por um neoclassicismo nascente.

Pombeiro (Felgueiras) e Alpendurada (Marco de Canaveses) merecem do arquitecto e escultor o risco dos retábulos mores e quatro laterais em cada uma das igrejas.

## **2. O estatuto socioprofissional**

Até meados do século XVI, o praticante de pintura exercia o seu mester dentro do espírito das corporações artesanais medievais.

A difusão de tratados e de estampas, a aprendizagem além-fronteiras e o alargamento do espaço dos artistas levam-nos, em meados do século XVI, a ultrapassar a sua deplorável situação de subalternidade.

Correspondendo a uma tomada de consciência – já patente nos tratados de Francisco de Holanda -, num bastião da Contra-Reforma papal, as relações de trabalho alteram-se radicalmente à luz de novas estruturas de produção capitalistas, na defesa da pintura como arte liberal, afrouxando as regras da examinação com a reforma dos oficiais mecânicos de Lisboa, concretizada por Duarte Nunes de Leão, em 1572<sup>462</sup>.

O triunfo do formulário maneirista em Portugal reactiva a tomada de consciência por parte dos pintores da sua individualidade, reivindicando o abandono dos obsoletos e humilhantes deveres mestreiros e aspirando a um novo estatuto de *liberalidade*<sup>463</sup>.

Para delimitar as fronteiras, mas principalmente definir funções e hierarquizar os ofícios, estabelecem-se aquelas normas e as de 1791.

A primeira reforma, que regulava a periodicidade da reunião da assembleia do ofício; as provas para a carta de exame; os materiais a usar; a concorrência; as correições e as penalidades a efectuar pelos juizes dos ofícios.

A segunda reforma, da responsabilidade do Conde de Oeiras<sup>464</sup>, fundamentava-se na eleição anual dos juizes; na hierarquização e nos exames mais rigorosos; no licenciamento de uma loja por cada mestre; na consolidação de benesses aos familiares (facilidades aos

filhos que prosseguissem o ofício do pai e protecção à viúva, desde que não casasse de novo); na regulamentação dos deveres do escrivão com competências para efectuar a escrita; defesa dos interesses profissionais; e intervenção do Senado da Câmara para os litígios surgidos entre os mestres.

No primeiro terço do século XVII, assiste-se a um incremento da actividade retabular e pictórica por todo o espaço do Império.

Os grandes pintores de Lisboa deslocam-se a diversas zonas do País, formando-se aí um gosto moldado pela *contra-maniera*, imbuídos de uma visão mais reaccionária e assumindo o papel de mero veículo difusor tridentino. Encontram-se por todo o País, no terceiro decénio de Seiscentos, pintores resistentes à penetração do protobarroco, alinhando, ainda, pelos já esgotados modelos maneiristas<sup>465</sup>.

O artista barroco<sup>466</sup> tinha um sentimento de continuidade além do período maneirista, que o liga à arte do renascimento; não possuía, por isso, a consciência de que pertencia a uma nova época de cultura e da arte.

À relação do artista (arquitecto, pintor e escultor) com o poder, elaborada nas cortes renascentistas italianas, segue-se, no século XVII, um período em que convivem diversos modelos de artista, assistindo-se à consolidação do incremento do seu estatuto social, e em que se abrem algumas portas para um novo tipo de relação entre o artista, a sociedade e o mercado<sup>467</sup>.

Os séculos XVII e XVIII são particularmente ricos na relação entre a palavra e a imagem, predominando a primeira sobre a segunda.

Os artistas e os artífices colocavam o seu saber ao serviço de encomendas ferreamente definidas e controladas quanto ao conteúdo, restando-lhes uma competência e especulação de matriz tecnológica da qual o singelo tratado de Filipe Nunes<sup>468</sup> é um bom exemplo da difícil situação criada aos artistas.

Não produziram arte para que ela fosse *barroca*, noção que lhes era desconhecida, como já acima afirmámos. A explicação da produção artística de qualquer época faz-se à luz da cultura artística então dominante, revelada pelos textos teóricos e pela relação dos artistas com os encomendadores<sup>469</sup>.

No artista do século XVIII subsiste uma atitude comum: faz citações porque detém uma sabedoria artística, uma destreza técnica e um conhecimento dos reportórios e das fontes, ou seja, da tratadística internacional, porque citar e imitar não tem, nesta época, o carácter de plágio da nossa contemporaneidade, nem é exibição de incapacidade<sup>470</sup>.

O P.e Rafael Bluteau define o artista como sendo *destro em alguma arte*, porque a habilidade manual exigia-a também para ao arquitecto.

A definição de arquitecto suscita dificuldades no campo teórico, abrindo caminho a arbitrariedades e soluções empíricas: *o arquitecto faz plantas, desenhos de edificios, mas também o mestre de obras, e o que sabe, e põe em execução a arte de edificar*<sup>471</sup>.

Machado de Castro fala de *astro maligno*<sup>472</sup> que se abatia sobre as Belas-Artes em Portugal, traduzindo-se na indefinição de funções e responsabilidades aos olhos da opinião pública.

Na documentação de Seiscentos ou Setecentos, mais facilmente se encontra o nome de autores materiais, a mão de obra, que a designação do arquitecto responsável pelo projecto.

Na escultura e na pintura é frequente não se registarem as assinaturas de legitimação da paternidade da obra. O anonimato não deixa de constituir um estímulo para a historiografia de raiz positivista que se elabora exclusivamente em torno de *revelações* documentais e atribuições<sup>473</sup>.

A situação do escultor e do pintor diferencia-se. A sua aprendizagem é muito marcada ainda pelo modelo oficial ou mesmo conventual, não beneficiando de qualquer carreira organizada; apenas aos mais talentosos, o reconhecimento da sua mestria por parte dos poderes públicos.

A inserção na Irmandade de S. Lucas (1602-1808), associação profissional que regulamentava a actividade dos pintores e os hierarquizava segundo os géneros praticados, parece ser o horizonte-limite da maior parte dos nossos artistas barrocos. Raramente alguns seriam agraciados com a Ordem de Cristo<sup>474</sup>.

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<sup>475</sup>.

Em Portugal, a dignificação do estatuto do artista<sup>476</sup>, é reivindicação comum a homens tão distanciados no tempo como Luís Serrão Pimentel ou Machado de Castro, que distinguem o artista do artífice, porque o artista possui um saber teórico forjado na aprendizagem e na leitura da tratadística (de Vitruvius, o autor mais citado), dos italianos de Quatrocentos e Quinhentos, sem esquecer os contemporâneos, instrumento que lhe permite recorrer à sua própria imaginação.

O grande combate de todo o período barroco centra-se na dignificação do artista e no papel de relevo desempenhado pela arte em qualquer sociedade

Impõe-se, por isso, sublinhar que no Portugal barroco não foi clara a distinção entre artista e artífice, reconhecendo-se a situação subalterna do artista em Portugal.

Estabelece-se legalmente uma hierarquia onde pintores e escultores são preteridos a favor dos arquitectos que, no ensino institucionalizado, obtêm uma carreira de aprendiz e de mestre-pedreiro.

É uma reivindicação feita por homens tão distanciados no tempo como Luís Serrão Pimentel ou Machado de Castro. Visam distinguir o artista do artífice: o primeiro executa um saber teórico forjado numa aprendizagem e na leitura da tratadística, dos italianos de Quatrocentos e Quinhentos, sem esquecer os contemporâneos. Munido desse saber só então o artista pode recorrer à sua própria imaginação<sup>477</sup>.

Depois da Renascença, a cultura artística ocidental é marcada pela redescoberta de Vitruvius e pelos comentadores do seu tratado.

Quando os tratados de arquitectura, em Portugal, passam a ser ilustrados é através deles que se faz a aprendizagem da gramática e da composição clássicas, ao mesmo tempo que se tem acesso a plantas e alçados de monumentos prestigiados, do passado e do presente.

A imitação é um paradigma básico na explicação da metodologia criativa da arquitectura portuguesa<sup>478</sup>.

Na pintura, o processo é semelhante. O modelo é quase sempre uma gravura ou uma estampa que o pintor adapta, ou copia literalmente. Quando o artista se apoia numa cultura mais sedimentada, aproveita a oportunidade para fazer um desenho subjacente<sup>479</sup>.

No seu *Dicionário de Escultura*, Machado de Castro aborda os canteiros e santeiros do Minho e das Beiras. Utilizando a pedra ou a madeira, o método era simples: com a estampa

ou a gravura à frente, a obra desenvolvia-se por entalhe directo, contando, sobretudo, a destreza da mão e a habituação aos materiais. Mas o resultado carece de erudição <sup>480</sup>.

Na obra de talha, a concepção passa pelo risco, da responsabilidade de um arquitecto, um amator (leigo ou religioso) ou um entalhador, inspirando-se em tratados de arquitectura, livros de ornatos, gravuras avulsas e registos de santos<sup>481</sup>.

Os grandes centros portugueses, nos séculos XVII, XVIII e XIX, absorvem as influências flamenga, italiana, francesa e alemã.

Nomeiam-se alguns vultos: Vredreman de Vries, Dietterlin, Serlio, Vignola, Berain, Bibiena, Meissonnier, Lepautre, Haberman, Klauber, Engelbrecht, Blondel, Briseux, D'Aviler e Jombert<sup>482</sup>.

Valorizam-se ainda os italianos Palladio, Scamozzi, Guarini, Pozzo e Piranesi e o francês Laugier<sup>483</sup> e não se olvide o contributo de Calheiros<sup>484</sup>.

A cidade de Penafiel, na nossa área de intervenção, revela-se o melhor exemplo sobre o conhecimento dos artistas que se distribuem pelas ruas Direita, da Calçada, Santo António Velho, S. Mamede, Nova, Paço, Cimo<sup>485</sup> de Vila, Senhora da Ajuda, Chãs...; pelos bairros: Piedade, S. Mamede, Fornos, Arrabalde e Carvalho; e nos subúrbios (são em maior número os carpinteiros): Coreixas, Cepeda, Senradelas, Aveleda, colocando-se num plano similar a nível contributivo, no século XVIII.

Socialmente, não se distinguem pela habitação; no Bairro de Fornos (entre a matriz e Santo António Velho) viviam jornaleiros, viúvas, oficiais e mestres<sup>486</sup>.

Uma parte essencial dos artistas identifica-se pelas contribuições que pagam, facto que ajuda a localizar as suas agências - oficinas, tendas ou lojas noutros locais (Quadro XII).

Não pagando décima pela agência, prerrogativa de quem vivesse no termo da cidade, encontramos artistas com várias unidades, nomeadamente os carpinteiros, percebendo-se dúvidas, em alguns casos, nos prédios próprios ou arrendados.

Os Quadros XI e XII servem um lapso de tempo de quase quatro décadas (1762-1801). Vertidos os seus elementos numa síntese, interpretamos o valor médio da décima dos torneiros excepcionalmente elevado e uma diferença de 180 réis entre a média dos pintores e a média dos ensambladores (com a contribuição média mais baixa), situando-se os carpinteiros entre os imaginários e os ensambladores.

O carpinteiro e o pintor são os mais citados, estabelecendo-se uma diferença de 140 réis na média contributiva a favor do segundo.

No conjunto dos artistas interventores na arte da talha, distinguem-se o torneiro e o pintor e ao carpinteiro é atribuído um desempenho socioprofissional meritório.

#### ■ **Quadro XI.** Contribuições na cidade de Penafiel

<b>Ofício</b>	<b>Total</b>	<b>Contribuições</b>	<b>Média<sup>487</sup></b>
Torneiro	2	2	1 400
Pintor	7	18	405
Ensamblador	1	3	400
Imaginário			
Imaginário	4	7	310
Carpinteiro	35	83	265
Ensamblador	3	3	225

Sobre o estatuto do artista, os elementos trasladados para o corpo do texto conduzem-nos a algumas inferências.

O clero local recorre aos pintores que enxameiam na província sendo visível nas *receitas e despesas* das Misericórdias a referência a artistas cuja origem se menciona [na Santa Casa da Misericórdia de Penafiel] com as expressões: *desta cidade, desta vila, da Casa*.

As dificuldades dos artistas emergem no tipo de obras encomendadas: tanto fazem obras avultadas como concorrem a outras de montantes ínfimos.

O recurso a empréstimos denota uma situação financeira, no seio dos oficiais mecânicos, nem sempre favorável.

O imaginário Manuel Velho, da Senhora da Ajuda, no período de 1691 a 1736, é citado 25 vezes com débitos contraídos na Santa Casa da Misericórdia de Penafiel! Num conjunto de 28 menções ao pintor Manuel Vieira, da mesma cidade, 17 respeitam a situações de dívidas<sup>488</sup>.

A participação em eventos religiosos é diferenciada, demonstrando clivagens sociais: armadores, carpinteiros, torneiros, douradores, pintores, entalhadores e ensambladores participam nas procissões do Corpo de Deus na cidade do Porto nos anos de 1620 e 1773<sup>489</sup>; na cidade de Penafiel, no evento de 1705, referenciam-se somente os carpinteiros<sup>490</sup>.

Regulamentadas e hierarquizadas as funções dos artistas (em 1572 e 1791) interpretadas em contextos constrangedores, apesar de um desempenho artístico notável na arte da talha, a sua incorporação social resulta numa segmentação de subalternidade.

■ **Quadro XII.** Contribuições dos artistas e artífices da cidade de Penafiel (1762-1801)<sup>491</sup>

Artista		Contribuição 1762			Contribuição 1763			Contribuição 1772			Contribuição 1797-1801			Valores	
Nome	Ofício	Residência <sup>492</sup>	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Total	Média
Agostinho dos Santos	Carpinteiro	-----	-----	---	---	200	---	---	-----	---	---	-----	--	200	200
Agostinho Pinto dos Santos	Carpinteiro		5 000	---	---	500	---	---	-----	---	---	-----	---	1000	500
Agostinho Pinto	Carpinteiro		-----	---	---	-----	---	---	-----	500	---	-----	--	500	500
António Moreira Marques	Carpinteiro <sup>493</sup>	216 <sup>494</sup>	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	216	216
António de Sousa	Carpinteiro	1600 <sup>495</sup>	-----	---	---	-----	---	---	-----	300	---	-----	--	460	230
António José	Carpinteiro	15000 <sup>496</sup>	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	-	1500	1500
Custódio Moreira <sup>497</sup>	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	100	100 100	-----	300	100
Domingos José da Rocha	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	300	---	-----	-----	300	300
Domingos José Moreira	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	100	100 100	100 150	550	110
Henrique Soares	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	180	144	200 200 150	874	175
Jacinto Leal	Carpinteiro <sup>498</sup>	-----	3 400	---	---	200 340 240	---	---	-----	400	---	-----	-----	1520	304
João de Sousa	Carpinteiro	-----	-----	---	---	160	---	---	-----	---	---	-----	-----	160	160
José Bernardo Barraco	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	200 200	400	200
José Bernardo Maduro	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	150 200	350	175

□ **Quadro XII.** Contribuições dos artistas e artífices da cidade de Penafiel (1762-1801) (cont.)

Artista		Contribuição 1762			Contribuição 1763			Contribuição 1772			Contribuição 1797-1801			Valores	
Nome	Ofício	Residência <sup>499</sup>	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Total	Média
João Mocho	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	50	-----	100	150	75
João Moreira	Carpinteiro	-----	3 000	---	---	300	---	---	-----	---	---	-----	150 150 190	1090	218
José	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	540 500	-----	540	540
José da Silva Martelo	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	400	---	-----	-----	400	400
José de Sousa, o Choco	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	200	---	-----	-----	200	200
José António	Carpinteiro	-----	15 000	---	---	-----	---	---	-----	600	---	-----	-----	3100	1050
José Bernardo	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	490	200	690	345
José Caetano	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	360	200 150 200 150 200 150	1410	202
José da Rocha	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	300	360	-----	-----	660	330
José da Silva	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	150	150	150
José Joaquim	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	360	-----	400 400	1160	387
José Lourenço	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	150	150	150
José Mocho	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	50	-----	-----	50	50
José Rato	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	135	150 150	435	145
José Vieira	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	150	150	150
Manuel José Machado	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	50 180 180	-----	200 100 200 200	1010	145
Manuel de Sousa	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	300	---	-----	-----	300	300

□ **Quadro XII.** Contribuições dos artistas e artífices da cidade de Penafiel (1762-1801) (cont.)

Artista		Contribuição 1762			Contribuição 1763			Contribuição 1772			Contribuição 1797-1801			Valores	
Nome	Ofício	Residência <sup>501</sup>	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Total	Média
Manuel Garcia	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	100 100 150	<b>350</b>	<b>117</b>
Manuel José Rodrigues	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	400 400	<b>800</b>	<b>400</b>
Manuel Nunes	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	150 150	<b>300</b>	<b>150</b>
Manuel Vieira	Carpinteiro	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	200	---	540	150	<b>890</b>	<b>297</b>
António José	Ensamblador	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	150	<b>150</b>	<b>150</b>
Gregório de Sousa	Ensamblador Imaginário <sup>502</sup>	400	-----	---	---	400	---	---	-----	400	---	-----	---	<b>1 200</b>	<b>400</b>
José	Ensamblador <sup>503</sup>	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	300	---	-----	---	<b>300</b>	<b>300</b>
António Pacheco	Imaginário	-----	-----	---	---	400	---	---	-----	---	---	-----	---	<b>400</b>	<b>400</b>
Bento Ferreira	Imaginário <sup>504</sup>	4800	-----	---	---	480	---	---	-----	200	---	-----	---	<b>1160</b>	<b>387</b>
José Martins dos Santos	Imaginário	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	150	<b>150</b>	<b>150</b>
Manuel Ferreira	Imaginário	-----	3000	---	---	300	---	---	-----	---	---	-----	---	<b>600</b>	<b>300</b>
António José Ribeiro	Pintor	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	100	---	-----	---	<b>100</b>	<b>100</b>
Bernardo Teixeira	Pintor	-----	14600	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	<b>1460</b>	<b>1460</b>
Custódio José	Pintor	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	300	---	-----	---	<b>300</b>	<b>300</b>
Jerónimo Ribeiro do Vale	Pintor	-----	3000	---	---	-----	---	---	-----	500	180	-----	120 300	<b>1400</b>	<b>280</b>
João Pereira	Pintor <sup>505</sup>	4000 <sup>506</sup>	-----	---	---	-----	---	---	-----	100	---	-----	---	<b>500</b>	<b>250</b>
José Lopes dos Anjos	Pintor	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	300	---	-----	200 200	<b>700</b>	<b>234</b>

□ **Quadro XII.** Contribuições dos artistas e artífices da cidade de Penafiel (1762-1801) (cont.)

Artista		Contribuição 1762			Contribuição 1763			Contribuição 1772			Contribuição 1797-1801			Valores	
Nome	Ofício	Residência <sup>507</sup>	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Residência	Prédios arrendados	Agência	Total	Média
José Tavares	Pintor	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	300	---	360	100 100 200	1060	212
António Pacheco	Torneiro <sup>508</sup>	4000	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	-----	400	400
Miguel Pereira de Melo	Torneiro <sup>509</sup>	24000 <sup>510</sup>	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	-----	2400	2400

### 3. Os ofícios

Os Gráficos 3 e 4<sup>511</sup>, o Mapa 1 e os Quadros XVII a XXVII produzem uma mancha indutora de dinâmicas diferentes. Penafiel (246) e Amarante (103) lideram, seguindo-se Felgueiras (49) e Marco de Canaveses (29), este com informação basicamente do século XIX.

Os extractos dos Quadros traduzem-se em referentes que se enumeram:

- i) Os arquitectos (4) são todos exteriores à área geográfica do Baixo Tâmega e do Vale do Sousa.
- ii) Dos 335 carpinteiros, ficam listados 161 em Penafiel, 74 em Amarante, 21 em Felgueiras e 21 no Marco, não apresentando residência 47; as simples referências ou obras respeitam a 115; os restantes, a maioria, são registos simples.
- iii) 3 dos 5 douradores são do Porto e 2 não registam a residência.
- iv) 36 ensambladores provêm de Penafiel (15), Marco (7), Amarante (5), Felgueiras (3) e Porto (2), não se obtendo a residência de dois; Penafiel lidera nas obras identificadas (6); destacam-se os mais referenciados: João Ferreira

- de Carvalho, em Amarante, entre 1837 e 1839; Vicente José Moreira, em Penafiel, entre 1821 e 1825; e Gregório de Sousa, em Penafiel, num período de 34 anos (1738-1772).
- v) 7 entalhadores inscrevem-se sem residência, incidindo em Braga e no Porto (8 cada) a fracção substancial; os identificados mais vezes em obras concretizadas são António Ferreira de Carvalho, em Amarante (1862-1867) e José da Fonseca Lima, também em Amarante (1746-1749).
  - vi) Inventariam-se 2 escultores com residência em Penafiel, 1 em Guimarães e outro em Braga.
  - vii) De 26 imaginários, 11 residem em Penafiel, 4 em Amarante, 3 em Felgueiras, 1 em Guimarães e 1 no Porto; 2 não apresentam residência; referenciam-se 19 artistas de Penafiel, evidenciando-se 21 referências a Manuel Velho (essencialmente por dívidas à Santa Casa da Misericórdia), num lapso de tempo de 45 anos (1691-1736), 9 a Bento Ferreira, num período de 25 anos (1747-1772), 6 a Gregório de Sousa, em 24 anos (1739-1763), 3 a Domingos da Silva, em 26 anos (1696-1722), 5 a Manuel Ferreira de Figueiredo, em 12 anos (1688-1700), destacando-se ainda 6 a Manuel Pereira, imaginário/carpinteiro, de AMT (1702-1707).
  - viii) 1 único obreiro (da área da pintura) para comprovarmos a hierarquia dos ofícios mecânicos.
  - ix) Os organeiros (2, na segunda metade do século XVIII, em Penafiel e em Amarante) têm o seu lugar na listagem de artistas por nos indicarem a localização dos órgãos.
  - x) Os 133 pintores<sup>512</sup> ocupam um lugar privilegiado no nosso estudo. Penafiel (50), Felgueiras (18) e Amarante (14) formam o núcleo mais forte nesta actividade. Nas referências clarificam-se, em Amarante, João Manuel, com 14 anos de actividade (1751-1765) e André Machado com 21 anos de funções detectadas (1700-1721). Em Felgueiras, sobressai o exercício de 14 anos de António Fernandes da Costa (1881-1895). Em Penafiel, os destaques vão para José Lopes dos Anjos (1772-1801), José Macário (1851-1862), Tavares, com

48 anos de funções (1780-1828), Jerónimo Ribeiro do Vale, com 41 anos (1759-1800) e Manuel Vieira (1674-1700).

- xi) Finalmente, 2 torneiros de Penafiel enriquecem a listagem, desconhecendo-se a sua obra.

Encontrámos obras eruditas identificadas ao nível de artistas provenientes dos centros difusores da talha das cidades do Porto e de Braga.

São exemplo os mosteiros de Caramos e Pombeiro, Felgueiras; de Bustelo, Penafiel; de S. Pedro e de Santa Clara (desaparecido), ambas na cidade de Amarante; e de Alpendorada, Marco de Canaveses.

Os centros históricos de Penafiel e de Amarante fornecem-nos bons indicadores através da acção mecenática das respectivas Misericórdias canalizada para a actividade artística dos templos delas dependentes.

A expressão artística dominante é, indubitavelmente, a que se pode classificar de periférica e ingénua.

Mas nem esta carga pode relegá-la para um plano secundário em virtude da sua permanência até à actualidade, facto contributivo para a necessidade de um trabalho tipológico meticuloso e abrangente, revertendo a favor de uma arte cada vez mais entendida na comunidade científica, e não só, num papel que lhe compete por direito próprio na História da Arte.

Sublinhamos o desempenho de uma metodologia que não é do agrado de todos, mas imperiosa; só assim vamos preenchendo, paulatinamente, os vazios existentes e compreendendo uma ruralidade que, ao longo de séculos, deixou marcas, nem sempre acarinhadas, de sociedades e instituições (religiosas, essencialmente) que projectaram esforços elevados em nome da *glorificação de Deus*.

A regionalidade é o alvo da nossa acção, com os frutos visíveis de acordo com a metodologia prosseguida – investigação nos arquivos municipais e das misericórdias e levantamento fotográfico para o processo tipológico - para a percepção de uma mancha de quatro concelhos com potencialidades comuns, particularmente o acesso aos centros artísticos de que depende a região em análise.

A periferia e, conseqüentemente, o resultado do apelo aos grandes centros artísticos, pode ser ilustrada com o exemplo dos ofícios registados na Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega em quase cinco décadas (1793-1839)<sup>513</sup>, onde se manifestam 265 cartas e regimentos de ofícios<sup>514</sup>. Numa expressão dominada pelos ? dos alfaiates, moleiros, sapateiros, tecedeiras (única actividade feminina recenseada), ferreiros, ferradores, soqueiros, barbeiros, tamanqueiros e rebocadores, emergem para a nossa área de atenção os carpinteiros e um só ensamblador.

Anotações similares inscrevem-se em Arrifana de Sousa (Penafiel), nos regimentos dos ofícios, entre 1742 e 1775, não referindo actividades ligadas à arte da talha, com excepção dos carpinteiros<sup>515</sup>. Mas encontramos-las nos livros de décimas dos anos de 1762, 1763 e 1772 (Quadro XII).

Entretanto, Teresa Soeiro enumera de fontes afins 3 pintores e 14 carpinteiros (1800)<sup>516</sup>; 11 carpinteiros, 1 ensamblador e 2 pintores (1820)<sup>517</sup>; 5 carpinteiros, 4 ensambladores e 3 pintores (ordenanças de 1831)<sup>518</sup>; 2 ensambladores e 1 pintor (1834)<sup>519</sup>.

Cifrando-se a nossa pesquisa em quatro arquivos municipais e nos das misericórdias de Penafiel e Amarante, complementada com o estudo de Domingos de Pinho Brandão<sup>520</sup>, os resultados plasam-se nos Gráficos 3 e 4.

Distinguindo-se os carpinteiros no Gráfico 3, no período em estudo (1600-1899), embora não contabilizados os de 1851-1899, elabora-se uma lista por ordem decrescente: pintores (133); ensambladores (36); entalhadores (28); e imaginários (26); os douradores diluem-se na actividade da pintura, daí a expressão reduzida (5). Variando de 1 a 3, completa-se o quadro com os restantes ofícios.

Fazem o pleno em todos os períodos: o carpinteiro, o pintor e o ensamblador. É significativa a ausência de imaginários e de entalhadores no último período, resultado sequencial da crise que a arte da talha atravessa no século XIX.

Correspondendo estes períodos aos diversos formulários artísticos, traçamos o seguinte cenário: 323 artistas no neoclássico; 75 no barroco (nacional-joanino); 76 no rococó; e 45 no maneirista-protobarroco.

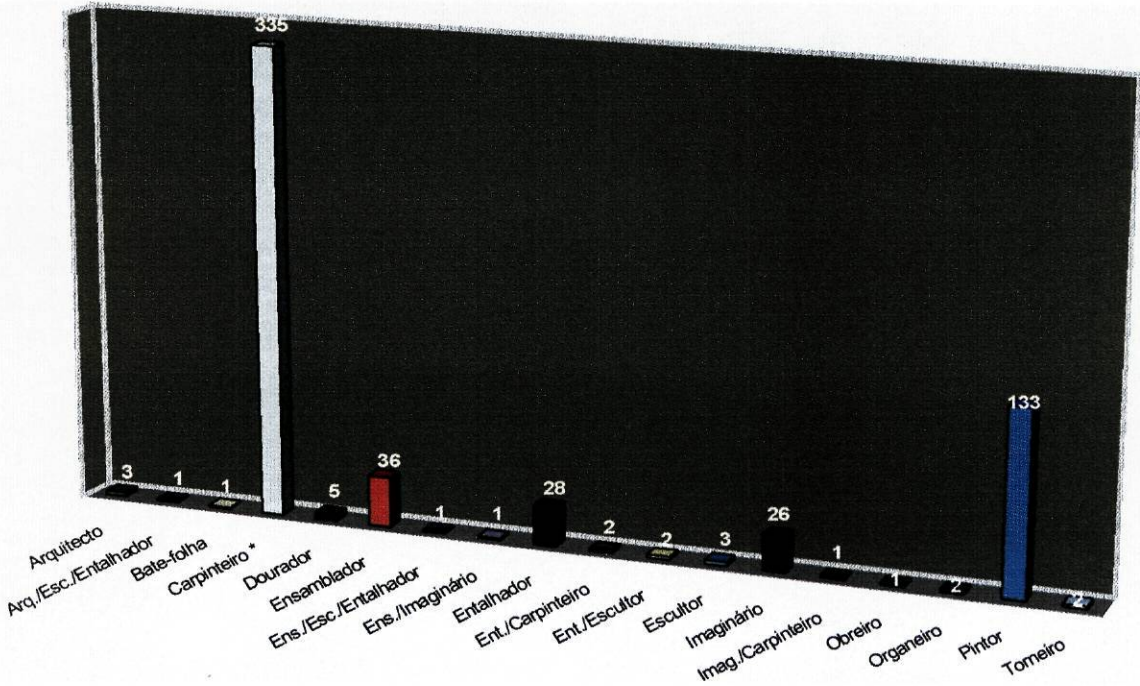
A inclusão do carpinteiro e a necessidade de documentação mais detalhada constituem um constrangimento para inferências mais sólidas.

Exceptuando o carpinteiro, o pintor é maioritário em todos os períodos, predominando a sua actividade no neoclássico.

As funções do ensamblador e do entalhador são mais expressivas em igual período.

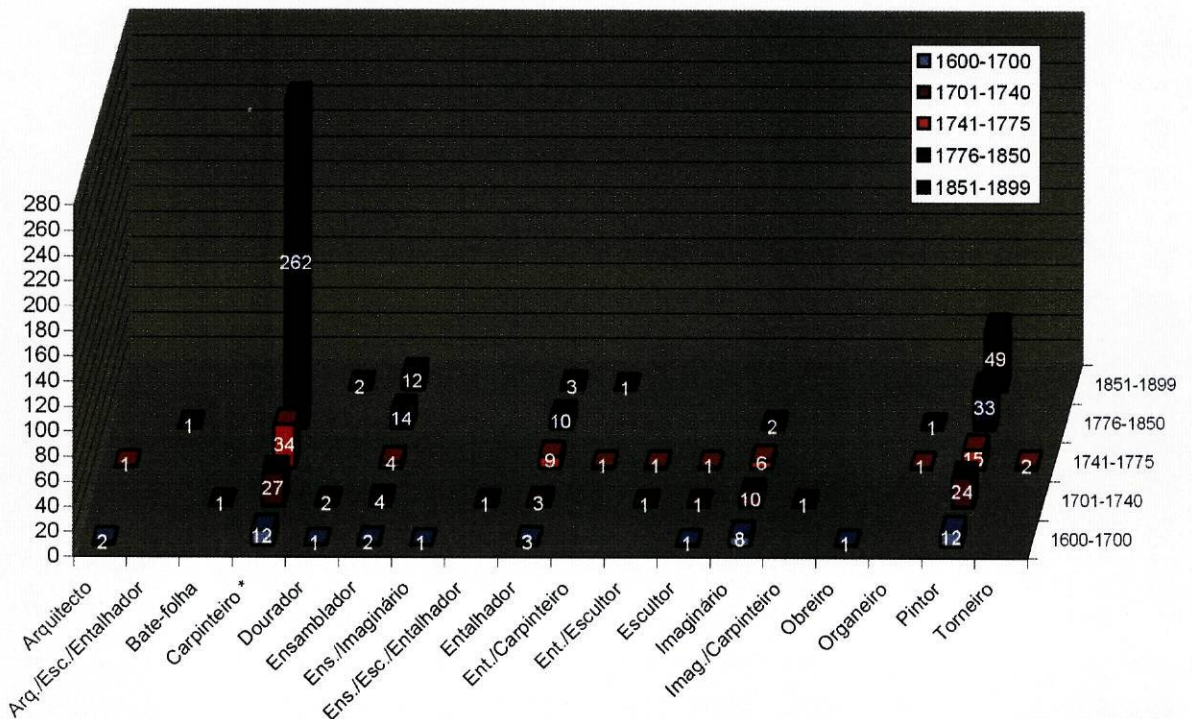
Sublinhamos, com estas informações, um princípio apelativo ao trabalho de investigação em arquivos que, nos próximos anos, serão primordiais para a História da Arte, entre outras áreas do saber.

■ Gráfico 3. Artistas no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (1600-1899)



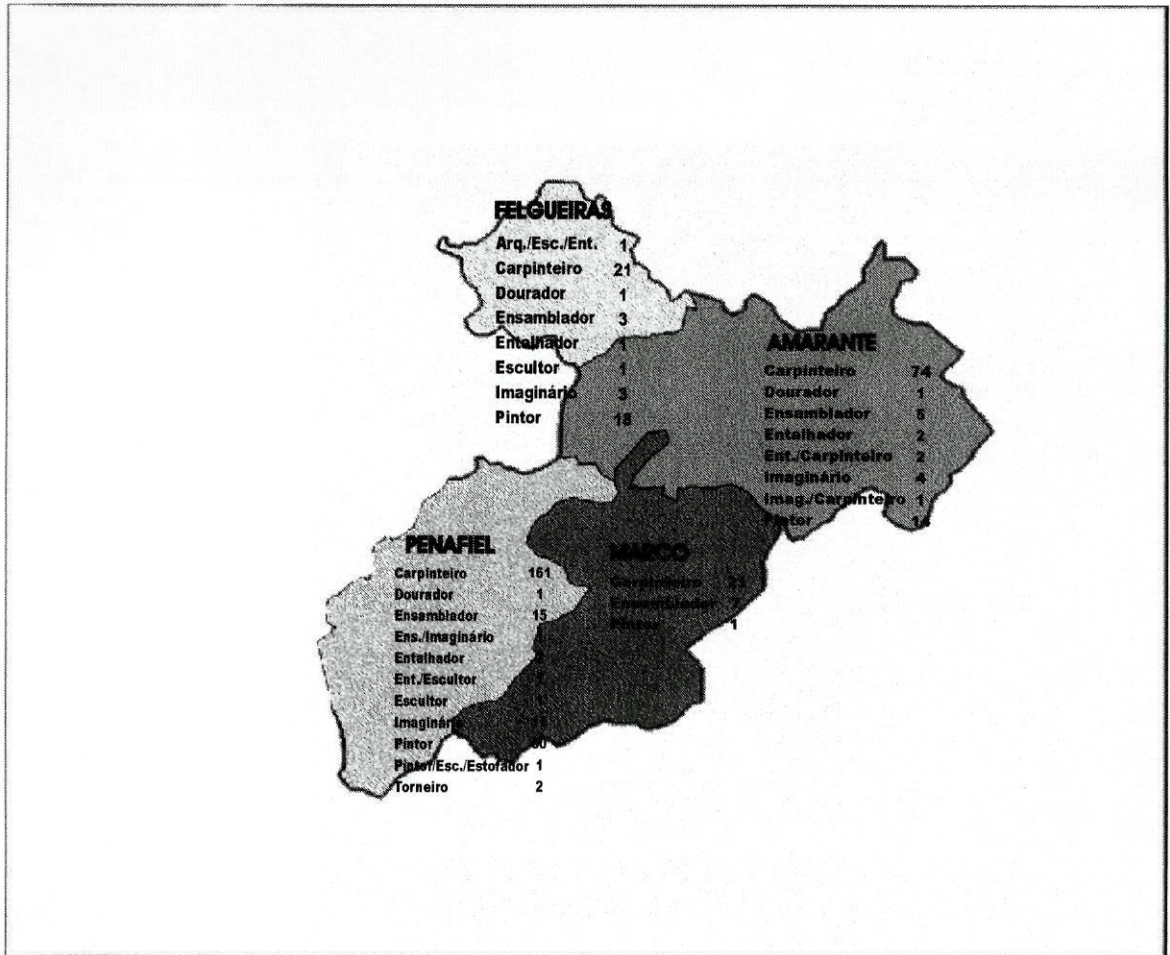
\* Não são contabilizados os carpinteiros do período 1851-1899

■ Gráfico 4. Artistas no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (1600-1899)



\* Não são contabilizados os carpinteiros do período 1851-1899

■ **Mapa 1.** Artistas no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (1600-1899)



#### **4. A polivalência**

A leitura vertical da organização oficial revela, na prática, uma polivalência curiosa: entalhadores, imaginários ou escultores, ensambladores e carpinteiros não obedecem à rigidez dos ofícios<sup>521</sup>.

Ao nível da talha estamos, nos séculos XVII e XVIII, perante uma formação polifacetada dos artistas<sup>522</sup>.

O caso mais bem conhecido é a cidade do Porto<sup>523</sup>, onde se situa a indefinição das tarefas; a colaboração de artistas do mesmo ou de diferentes ofícios (entre entalhadores e entre douradores, por exemplo); a polivalência de tarefas (António Gomes, Filipe da Silva e Manuel da Costa Andrade são referidos como entalhadores, escultores e imaginários); e a relação laboral /parcerias entre artistas de ofícios afins (as relações entre pintores-douradores e bate-folhas).

Em período alargado (1692-1863), a polivalência de funções (Quadro II) vai, primeiramente, para a diluição natural pintor-dourador<sup>524</sup>.

O Quadro XIII especifica a posição: entalhador-carpinteiro - 2 ; entalhador-escultor - 2; arquitecto-escultor-entalhador - 1; ensamblador-escultor-entalhador - 1; ensamblador-imaginário - 1; imaginário-carpinteiro - 1; e pintor-escultor-estofador (não datada) -1. A polivalência é mais visível em Amarante (3), seguindo-se Penafiel (3) e Porto (2 cada) e Braga (1).

Parte substancial do levantamento dos artistas incluídos no Apêndice Documental não faz alusão às obras onde intervieram.

Mas é visível a confirmação de dois centros artísticos já delineados na nossa tese de dissertação de mestrado: Porto e Guimarães<sup>525</sup>, a que se junta Braga. Paredes e Famalicão, no patamar da *periferia*, são centros a merecer atenção em estudos ulteriores específicos.

No Baixo Tâmega e Vale do Sousa, os ofícios de pintor, entalhador, ensamblador e imaginário perspectivam um desempenho meritório que, associados aos intérpretes oriundos do exterior, desenham um cenário atraente na arte da talha, douramento e pintura.

■ **Quadro XIII. Polivalência**<sup>526</sup>

<b>Artista</b>	<b>Ofício</b>	<b>Data</b>	<b>Obras. Referências</b>	<b>Residência</b>
Vilaça, José de Santo António Ferreira	Arquitecto Escultor Entalhador	1767-1773	Felgueiras	Braga
Costa, João da	Ensamblador Escultor Entalhador	1701	M. de Canaveses	Porto
Figueiredo, Manuel Ferreira de	Ensamblador Imaginário	1692-1700	Felgueiras Penafiel M. de Canaveses	Penafiel
Carvalho, António Ferreira de	Entalhador Carpinteiro	1847-1863	Amarante	Amarante
Cunha, José da	Entalhador Carpinteiro	1807	Amarante	Amarante
Teive, António José Machado de	Entalhador Escultor	1749	M. de Canaveses	Porto
Lopes, Manuel da Silva	Escultor Entalhador	1734	Cinfães	Penafiel
Pereira, Manuel	Imaginário Carpinteiro	1702-1706	Amarante	Amarante
Teixeira, António	Pintor Escultor Estofador	-----	Penafiel	Penafiel

#### **4.1 A carpintaria, a marcenaria e o entalhe**

Não quisemos relegar para um plano secundário uma actividade que merece mais atenção por parte de quem investiga na arte da talha.

As matrizes dos quadros provenientes da actividade artística da cidade do Porto, nos séculos XVI, XVII e XVIII, elucidam-nos sobre a amplitude das tarefas do carpinteiro e do marceneiro.

Mas a *periferia*, ou seja, a ruralidade, é a questão fundamental do objecto do nosso estudo, onde se mesclam obras eruditas e de interpretação *ingénua*.

Entalhadores, ensambladores, imaginários ou escultores, e carpinteiros<sup>527</sup> são chamados para enobrecer o espaço sacro em honra de Deus, na época barroca, mas com prolongamento no rococó (agora distinto do barroco) e no neoclássico, onde abundam

exemplares magníficos de uma época que não tem sido apadrinhada pela comunidade científica.

A intervenção do carpinteiro em obras de entalhe não pode ser olvidada. Um caso paradigmático é o início da actividade de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, na qualidade de carpinteiro<sup>528</sup>.

Importa referir obras executadas por carpinteiros (Quadro XIV), já no século XVI, apesar de a balizagem cronológica proposta não o alcançar e estarmos ainda longe da projecção do entalhador suplantando o pintor no campo retabilístico.

Com uma mostra significativa do século (1523-1596), a actividade de carpintaria e de entalhe (Quadro XIV) revela um exemplo interessante: Pedro Anes identifica-se como carpinteiro e como carpinteiro-marceneiro-ensamblador-entalhador.

A referência ao carpinteiro Bento Ferreira, autor da armação e sepulcro para a Semana Santa, na Sé do Porto, é a única obra enquadrada na actividade de carpintaria.

Com o atributo de carpinteiro ressaltam as obras do retábulo-mor da igreja da Misericórdia do Porto (Pedro Anes); os cadeirados e estantes dos coros dos mosteiros de S. Bento de Avé-Maria, Porto (Bartolomeu Dias) e da Serra do Pilar (Fernão Carvalho), Vila Nova de Gaia.

Dois marceneiros respondem por três obras de entalhe: Pedro Anes pelo retábulo-mor da igreja do mosteiro da Serra do Pilar, Vila Nova de Gaia, e pelo retábulo da capela do P.e João Lopes de Góis, no mosteiro de Landim, Famalicão; e Pedro de Figueiredo pela caixa de órgão para a igreja de S. João, Vila do Conde.

O Coro da Sé do Porto é da responsabilidade de André e António Simões, mestres carpinteiros e marceneiros.

A Pedro Anes, agora nomeado com quatro valências – carpinteiro, marceneiro, ensamblador e entalhador -, atribui-se o retábulo do Crucifixo do mosteiro da Serra do Pilar, Vila Nova de Gaia.

Os exemplos da área de influência da cidade do Porto são marcantes para a valorização do carpinteiro e do marceneiro, a quem se permite interpretar obras de vulto na arte da talha.

■ **Quadro XIV. Obras de carpintaria e entalhe no século XVI**<sup>529</sup>

<b>Data</b>	<b>Artista</b>	<b>Actividade</b>	<b>Obra</b>
1523	Bartolomeu Dias <sup>530</sup>	Carpinteiro	Cadeirado e estante do coro do mosteiro de S. Bento de Avé-Maria, Porto
1550	Gonçalo Jorge <sup>531</sup>	Carpinteiro	Conserto dos retábulos de S. Gonçalo e da charola, na Sé do Porto
1569	Fernão Carvalho <sup>532</sup>	Carpinteiro	Cadeiral e uma estante do coro para o mosteiro da Serra do Pilar, Vila Nova de Gaia
1573	Pedro Anes <sup>533</sup>	Carpinteiro	Retábulo para o altar-mor da igreja da Misericórdia do Porto
1587	Bento Ferreira <sup>534</sup>	Carpinteiro	Armação e sepulcro para a Semana Santa, na Sé do Porto
1537-1539	André e António Simões <sup>535</sup>	Carpinteiro e marceneiro (mestres)	Coro da Sé do Porto
1567	Pedro Anes <sup>536</sup>	Carpinteiro, marceneiro, ensamblador, entalhador	Retábulo do Crucifixo do mosteiro da Serra do Pilar, Vila Nova de Gaia
1580	Pedro Anes <sup>537</sup>	Marceneiro	Retábulo-mor da igreja do mosteiro da Serra do Pilar, Vila Nova de Gaia
1596	Pedro de Figueiredo <sup>538</sup>	Marceneiro	Caixa de órgão para a igreja de S. João, Vila do Conde
1572	Pedro Anes <sup>539</sup>	Marceneiro (mestre)	Retábulo da capela do P.e João Lopes de Góis, no mosteiro de Landim, Famalicão

Na segunda metade do século XVII (Quadro XV), os conhecidos mestres portuenses Domingos Nunes e António Gomes são os autores, como carpinteiros, do retábulo e forro da capela-mor da Ordem Terceira de S. Francisco, Porto.

Na mesma qualidade, os mestres carpinteiros Vicente da Rocha<sup>540</sup> e Manuel da Rocha<sup>541</sup> são os autores, respectivamente, do coro e mais obras da Sé da Guarda e da obra do coro alto do mosteiro de Corpus Christi, V. N. de Gaia.

A outro mestre de renome, dos finais do século, Domingos Lopes, pertencem duas obras: cadeiral e forro do coro alto do convento de Santa Clara, Porto; e o cadeiral do coro alto do mosteiro de Corpus Christi, V. N. de Gaia.

Acrescente-se que, no período de 1680-1696<sup>542</sup>, Domingos Lopes é mencionado como carpinteiro<sup>543</sup>, arquitecto, ensamblador, entalhador, escultor, estofador e imaginário<sup>544</sup>, atestando uma polivalência ampla de funções.

Designado como carpinteiro e ensamblador, António Gomes<sup>545</sup> é o autor do forro da capela de Santo António do Penedo, Porto.

O marceneiro também não se dissocia da arte do entalhe. Na Sé do Porto, no período da Sede Vacante (1717-1741), enquanto outros artistas cumpriam as suas tarefas, os marceneiros faziam as cadeiras do coro, retábulo e caixões para a sacristia e tudo o que tocasse a madeira preta<sup>546</sup>.

Compete a dois marceneiros a execução de obras de talha: retábulo-mor com tribuna, trono e altar para a igreja da Congregação do Oratório, Porto (Gaspar dos Reis)<sup>547</sup> e dois púlpitos para a igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Coimbra, actual Sé Nova (António de Azevedo Fernandes)<sup>548</sup>.

João Carneiro de Couros<sup>549</sup>, mestre ensamblador e marceneiro, revê a sua arte nos dois púlpitos da igreja do convento de S. Domingos, Porto.

A ensamblagem na cidade do Porto conjuga-se com valências diferentes: Manuel da Silva Santiago exerce o ofício de marceneiro, no período de 1668-1698<sup>550</sup>, o mesmo sucedendo com Bento da Silva, entre 1683 e 1698<sup>551</sup>. Manuel de Sousa Brito, entre 1687 e 1699<sup>552</sup>, acrescenta a de torneiro e de marceneiro à de ensamblador<sup>553</sup>.

#### ■ **Quadro XV.** Obras de carpintaria e entalhe no século XVII<sup>554</sup>

<b>Data</b>	<b>Artista</b>	<b>Actividade</b>	<b>Obra</b>
1654	Vicente da Rocha <sup>555</sup>	Carpinteiro (mestre)	Coro e mais obras da Sé da Guarda
1680	Domingos Lopes <sup>556</sup>	Carpinteiro (mestre)	Cadeiral do coro alto do mosteiro de Corpus Christi, V. N. de Gaia
1680	Manuel da Rocha <sup>557</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra do coro alto do mosteiro de Corpus Christi, V. N. de Gaia
1680 (?)	Domingos Lopes <sup>558</sup>	Carpinteiro (mestre)	Cadeiral e forro do coro alto do convento de Santa Clara, Porto
1670	António Gomes <sup>559</sup>	Carpinteiro (mestre) e ensamblador	Forro da capela de Santo António do Penedo, Porto
1683-1684	Domingos Nunes e António Gomes <sup>560</sup>	Carpinteiros	Retábulo e forro da capela-mor da Ordem Terceira de S. Francisco, Porto
1689	João Carneiro de Couros <sup>561</sup>	Ensamblador (mestre) e marceneiro	Dois púlpitos para a igreja do convento de S. Domingos, Porto
1681	Gaspar dos Reis <sup>562</sup>	Marceneiro	Retábulo-mor com tribuna, trono e altar para a igreja da Congregação do Oratório, Porto
1688	António de Crasto <sup>563</sup>	Marceneiro	Conserto do retábulo do altar-mor da Congregação do Oratório, Porto
1700	António de Azevedo Fernandes <sup>564</sup>	Marceneiro	Dois púlpitos para a igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Coimbra, actual Sé Nova.

O século XVIII (1702-1774) espelha-se no Quadro XVI de uma forma abrangente nas obras de carpintaria, apainelamentos, retábulos, grades, arcazes, cadeirais e tronos, correspondente aos períodos do barroco e do rococó.

O estatuto de mestre carpinteiro não é obstáculo à feitura dos retábulos colaterais e frontispício da igreja de Lavra, Matosinhos, por Inácio Francisco<sup>565</sup>. Toda a obra de carpintaria da capela-mor e da sacristia, arcazes, banquetas e credência da capela-mor da igreja de Baltar, Paredes, é da tutela de três mestres carpinteiros: José de Sousa Barros<sup>566</sup>, Manuel Fernandes<sup>567</sup> e Manuel Moreira<sup>568</sup>.

Manuel da Cruz<sup>569</sup>, carpinteiro-entalhador, é o autor dos arcazes da sacristia da Sé do Porto: um substituído e feito de novo, outros para reforma.

O marceneiro José da Rocha<sup>570</sup> procede às obras de ensablagem para a igreja dos Congregados do Porto enquanto a dois marceneiros-ensabladores, António Cardoso<sup>571</sup> e Manuel Vieira<sup>572</sup>, adjudica-se o cadeiral do coro do convento de S. João de Tarouca, Tarouca.

Descrevem-se obras de carpintaria por conta de mestres ensabladores: a mudança das grades da igreja da santa Casa da Misericórdia do Porto, e outras obras, por Miguel Marques<sup>573</sup>; as cadeiras para a Casa do Despacho da Ordem Terceira de S. Francisco, Porto, por José Fernandes Neves<sup>574</sup>; a cobertura da igreja de N. S.<sup>a</sup> de Guiães, Vila Real, e feitura da grade do coro por Francisco Xavier Correia<sup>575</sup>; e a obra de cobrir de “barrete” todo o tecto da capela-mor da igreja de Alvações do Corgo, Vila Real, de madeira de castanho, e de forrar a sacristia de “esteira”, por Francisco Xavier Correia<sup>576</sup>.

Dois entalhadores-carpinteiros, Geraldo Machado<sup>577</sup> e José Francisco<sup>578</sup> fazem o trono do retábulo-mor da igreja de N. S.<sup>a</sup> da Apresentação (Vera Cruz), Aveiro.

António de Faria<sup>579</sup> e Manuel Machado<sup>580</sup>, mestres-imaginários, além do retábulo-mor da igreja de S. Pedro de Torrados, fazem o arcaz para a sacristia de Revinhade, Felgueiras, obra que poderia ser executada por um carpinteiro.

O contrato de carpintaria e entalhe (grades, púlpitos, sanefas, duas credências, retábulo, trono e banquetas) da igreja de Várzea do Douro, Marco de Canaveses, é assinado pelo mestre entalhador e escultor António José Machado de Teive<sup>581</sup>.

■ **Quadro XVI. Obras de carpintaria e entalhe no século XVIII**<sup>582</sup>

<b>Data</b>	<b>Artista</b>	<b>Actividade</b>	<b>Obra</b>
1771-1784	Tomás Pereira da Costa <sup>583</sup>	Carpinteiro	Arcaz da sacristia dos Clérigos, Porto
1771-1784	João de Paiva <sup>584</sup>	Carpinteiro	Arcaz da sacristia dos Clérigos, Porto
1771-1784	João Ferreira <sup>585</sup>	Carpinteiro	Arcaz da sacristia dos Clérigos, Porto
1734	Manuel da Cruz <sup>586</sup>	Carpinteiro Entalhador	Arcazes da sacristia da Sé do Porto: um substituído e feito de novo, outros para reforma
1702	Manuel de Faria <sup>587</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra de carpintaria do corpo da igreja de Gandra, Paredes
1709	Domingos Francisco <sup>588</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra de pedraria e de carpintaria das capelas da igreja de S. João de Rio Frio, Arcos de Valdevez
1717	Manuel André <sup>589</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra de carpintaria da casa do Cabido do Porto
1717	Manuel da Costa <sup>590</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra de carpintaria da casa do Cabido do Porto
1717	Pantaleão de Afonseca <sup>591</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra de carpintaria da casa do Cabido do Porto
1725	Inácio Francisco <sup>592</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra do apainelamento do corpo da igreja de Ramalde, Porto
1725	Manuel Francisco <sup>593</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra do apainelamento do corpo da igreja de Ramalde, Porto
1725	Nicolau António <sup>594</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra do apainelamento do corpo da igreja de Ramalde, Porto
1725	Pedro Francisco <sup>595</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra do apainelamento do corpo da igreja de Ramalde, Porto
1727	Manuel Moreira <sup>596</sup>	Carpinteiro (mestre)	Estante do cartório da Santa Casa da Misericórdia do Porto
1728	Manuel da Costa <sup>597</sup>	Carpinteiro (mestre)	Sepulcro novo para a igreja da Santa Casa da Misericórdia do Porto e seu douramento
1735	Domingos Moreira <sup>598</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra de carpintaria do corpo da igreja de Leça da Palmeira, Matosinhos
1738	Inácio Francisco <sup>599</sup>	Carpinteiro (mestre)	Retábulos colaterais e frontispício da igreja de Lavra, Matosinhos
1746	José de Sousa Barros <sup>600</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra de carpintaria da capela-mor e da sacristia, arcazes, banqueta e credência da capela-mor da igreja de Baltar, Paredes
1746	Manuel Fernandes <sup>601</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra de carpintaria da capela-mor e da sacristia, arcazes, banqueta e credência da capela-mor da igreja de Baltar, Paredes
1746	Manuel Moreira <sup>602</sup>	Carpinteiro (mestre)	Obra de carpintaria da capela-mor e da sacristia, arcazes, banqueta e credência da capela-mor da igreja de Baltar, Paredes
1768	Domingos Alves Pereira <sup>603</sup>	Carpinteiro (mestre)	Grades da comunhão da igreja de N. S. <sup>a</sup> da Vitória, Porto
1709	Constantino de Macedo <sup>604</sup>	Carpinteiro (mestre), marceneiro	Obra de pedraria e de carpintaria das capelas da igreja de S. João de Rio Frio, Arcos de Valdevez

□ **Quadro XVI.** Obras de carpintaria e entalhe no século XVIII<sup>605</sup> (cont.)

<b>Data</b>	<b>Artista</b>	<b>Actividade</b>	<b>Obra</b>
1726	Miguel Marques <sup>606</sup>	Ensamblador	Cadeiral da capela-mor da Sé do Porto e um arcaz para a sacristia. Luís Pereira da Costa, mestre entalhador fez o modelo de uma cadeira
1727	Miguel Marques <sup>607</sup>	Ensamblador (mestre)	Mudança das grades da igreja da santa Casas da Misericórdia do Porto, e outras obras
1748	José Fernandes Neves <sup>608</sup>	Ensamblador (mestre)	Cadeiras para a Casa do Despacho da Ordem Terceira de S. Francisco, Porto
1755	Francisco Xavier Correia <sup>609</sup>	Ensamblador (mestre)	Encarregado de cobrir a igreja de N. S. <sup>a</sup> de Guiães, Vila Real, e de fazer a respectiva grade do coro
1771	Francisco Xavier Correia <sup>610</sup>	Ensamblador (mestre)	Obra de cobrir de “barrete” todo o tecto da capela-mor da igreja de Alvações do Corgo, Vila Real, de madeira de castanho, e de forrar a sacristia de “esteira”
1726-1727	Garcia Fernandes de Oliveira <sup>611</sup>	Entalhador (mestre)	Remates, sanefas e grades das quatro janelas da capela-mor da Sé do Porto
1738	Manuel da Costa de Andrade <sup>612</sup>	Entalhador (mestre)	Retábulos colaterais e frontispício da igreja de Lavra, Matosinhos
1749	António José Machado de Teive <sup>613</sup>	Entalhador e escultor (mestre)	Obra de carpintaria e entalhe (grades, púlpitos, sanefas, duas credências, retábulo, trono e banquetas) da igreja de Várzea do Douro, Marco de Canaveses
1774	Geraldo Machado <sup>614</sup>	Entalhador ou carpinteiro	Trono do retábulo-mor da igreja de N. S. <sup>a</sup> da Apresentação (Vera Cruz), Aveiro
1774	José Francisco <sup>615</sup>	Entalhador ou carpinteiro	Trono do retábulo-mor da igreja de N. S. <sup>a</sup> da Apresentação (Vera Cruz), Aveiro
1719	António de Faria <sup>616</sup>	Imaginário (mestre)	Retábulo-mor da igreja de S. Pedro de Torrados e arcaz para a sacristia de Revinhade, Felgueiras
1719	Manuel Machado <sup>617</sup>	Imaginário (mestre)	Retábulo-mor da igreja de S. Pedro de Torrados e arcaz para a sacristia de Revinhade, Felgueiras
1702-1704	José da Rocha <sup>618</sup>	Marceneiro	Obras de ensamblagem para a igreja dos Congregados do Porto
1704	António de Azevedo Fernandes <sup>619</sup>	Marceneiro	Grades da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, Coimbra
1729	António Cardoso <sup>620</sup>	Marceneiro e ensamblador (mestre)	Cadeiral do coro do convento de S. João de Tarouca, Tarouca
1729	Manuel Vieira <sup>621</sup>	Marceneiro e ensamblador (mestre)	Cadeiral do coro do convento de S. João de Tarouca, Tarouca

Fica estabelecido nos séculos XVI, XVII e XVIII (Quadros XIV, XV e XVI) que as obras assumidas por carpinteiros e marceneiros, várias vezes com outras nomeações, ultrapassam a actividade exclusiva de carpintaria e marcenaria.

Imaginários, entalhadores e ensambladores distinguiram-se sob o ponto de vista legal, o que não impedia a associação de funções, incluindo o trabalho no mobiliário litúrgico, que pertencia ao marceneiro<sup>622</sup>.

Por outro lado, entalhadores de renome da cidade do Porto como Domingos Lopes, Domingos Nunes e António Gomes, emergindo inicialmente como carpinteiros, evoluem para funções específicas na talha.

Um exemplo paradigmático da actividade de carpinteiros respeita à obra do forro da nave central e do transepto da igreja de S. Francisco do Porto<sup>623</sup>. Os mestres carpinteiros Pantalião da Afonseca, Remígio Moreira, José Ferreira Pinto e Manuel Ferreira Machado assinam um contrato com os religiosos de S. Francisco, comprometendo-se a fazer a obra do tecto, da porta principal da igreja até à capela-mor, e a obra do cruzeiro, desde a porta da sacristia até ao arco da capela do Desagravo do Sacramento.

*Bons florões e molduras, talha da grossura de tres dedos*<sup>624</sup> e molduras conforme a planta, na parte de baixo da armação, forro grosso *onde a obra a pedir e permitir*<sup>625</sup> afastam a exclusividade de uma obra de carpintaria, antes, asseveram *de forma inequívoca, o trabalho magnífico de talha*<sup>626</sup>.

Não é inócua a inclusão de 335 carpinteiros, apesar de não estarem contabilizados os do período 1851-1899 (Gráficos 1 e 2). Sendo significativo o quantitativo em todos os períodos, especifica-se no Gráfico 2 um crescendo de 12 (1600-1700) até 262 (1776-1850). Já concluímos sobre o favorecimento do desempenho do carpinteiro na arte do entalhe, cabendo agora ilustrar, com alguns exemplos (1702-1839), idêntica atitude na delimitação geográfica do nosso estudo.

Manuel Pereira, com as designações de imaginário e de carpinteiro, é encarregado de desarmar o retábulo e caixão de S. Gonçalo, recebendo 12 vinténs (240 réis); de *armar o retablo, & concertar o altar* (da Misericórdia?), por 360 réis<sup>627</sup>; das fechaduras do caixão e armação, porta do lavatório e conserto do altar-mor; de quatro castiçais e tábuas para os Evangelhos e para as sacras e de armar o caixão e consertar o altar-mor, recebendo 840 réis.

Em Amarante, a Santa Casa paga 680 réis a um carpinteiro pelo conserto do altar-mor<sup>628</sup> e o convento de Bustelo, Penafiel, dá 569 760 réis de *jornais* a douradores, entalhadores, alfaiates, carpinteiros e pintores<sup>629</sup>.

Nos anos de 1772-1773, o carpinteiro António Teixeira e seus filhos recebem da Santa Casa da Misericórdia de Amarante diversas quantias relativas ao guarda-pó e *mais obra*<sup>630</sup> da igreja da Misericórdia; de retirarem os retábulos dos altares<sup>631</sup>; da madeira para o forro da mesma capela-mor<sup>632</sup>; da porta para a capela-mor; dos supedâneos e da armação do Passo<sup>633</sup>; e de a fazerem o assentamento do retábulo e *fazer o altar-mor*<sup>634</sup>.

O tecto da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel entra em obras, despendendo-se 20 000 réis com o mestre carpinteiro João Vidal<sup>635</sup> que, em conjunto com Francisco Ribeiro, e para a mesma obra, percebem 19 200 réis pelo facto de perderem na mesma 180 000 réis<sup>636</sup> e, mais tarde, a quantia de 100 000 réis<sup>637</sup>. Somente a parte da carpintaria? Desconhecendo o envolvimento de molduras e florões, ao pintor Manuel José Pacheco e seus oficiais afecta-se a verba de 18 600 réis para a pintura do tecto<sup>638</sup>.

Ao carpinteiro em apreço, em 1810, António Ferreira, é atribuída uma verba de 7 200 réis por conta do altar de S. Lázaro<sup>639</sup>, em Amarante. A receita e a despesa de 1811 indica o dispêndio de 15 860 réis para compor a capela de S. Lázaro; caixões de S. João; cruz; peanha do Espírito Santo (capela?); e um escabelo para o sacrário da igreja<sup>640</sup>. No ano de 1813, a Santa Casa da Misericórdia de Amarante paga-lhe 24 000 réis por um púlpito (não se especifica o local)<sup>641</sup>.

José da Cunha, entalhador e carpinteiro<sup>642</sup>, recebe 16 700 réis pelo que faltava das Mesas anteriores e ainda pela tribuna da igreja da Santa Casa da Misericórdia.

João Ferreira trabalha para a Santa Casa da Misericórdia de Amarante entre 1813 e 1837, ora com a designação de mestre carpinteiro ou simplesmente carpinteiro. Admitindo que seja o artista designado simplesmente por Ferreira, igualmente como mestre ou carpinteiro, relevamos algumas das suas obras.

O mestre Ferreira recebe 9 600 réis pelo altar pertencente à Santa Casa da Misericórdia de Amarante, decorria o ano de 1810<sup>643</sup>. Três anos depois, ao carpinteiro João Ferreira percebe é estipendiada a quantia de 10 600 réis pelo conserto da tribuna (da igreja da Santa Casa da Misericórdia?)<sup>644</sup>.

No ano de 1816, o mestre carpinteiro Ferreira recebe 4 640 réis pela banquetta e pintura dos castiçais (não significando que fosse pintor) para a capela de Santo Estêvão<sup>645</sup>.

A Santa Casa da Misericórdia de Amarante despende 84 000 réis, em 1817, com o carpinteiro Ferreira, pelo resto da obra da sacristia, por caixões e pelo oratório<sup>646</sup>. Pela obra da capela de S. Lázaro, em 1819, o carpinteiro João Ferreira recebe 12 380 réis<sup>647</sup>.

Por conta dos altares da Misericórdia, João Ferreira, mestre carpinteiro, recebe em 1834 duas fracções – de 50 000 e 35 000 réis, respectivamente<sup>648</sup>. Em 1837, pela compostura dos altares (da Misericórdia?), a Santa Casa da Misericórdia de Amarante despende 800 réis com o carpinteiro João Ferreira<sup>649</sup>.

Entre 1838 e 1839, João Ferreira de Carvalho, mestre carpinteiro, arremata a tribuna da capela e altar-mor da igreja de S. Francisco (desaparecida) pelo preço de 174 785 réis<sup>650</sup>.

João Mendes, carpinteiro, de Amarante, é referido na primeira metade do século XVIII, no contrato onde intervém o mestre pedreiro António Gomes, para a instalação de uma nova tribuna na capela-mor da igreja de S. Gonçalo<sup>651</sup>.

Retábulos, tribunas, tronos, altares e banquetas formam um conjunto de intervenções meritórias pelos carpinteiros do Baixo Tâmega e Vale do Sousa, no domínio da arte da talha. Um campo exigente a merecer atenção particular para percebermos o seu real desempenho artístico.

## **5. A mobilidade**

A mobilidade interna (Mapa 2) na área geográfica em estudo coincide com a saída de artistas de Penafiel para os restantes concelhos. Uma panóplia de artífices da arte da talha (entalhador, ensamblador, imaginário e pintor) desloca-se para Marco de Canaveses, destacando-se um dos seus melhores intérpretes, Manuel Ferreira de Figueiredo que, na qualidade de imaginário e de ensamblador, é o autor de magníficos exemplares do período nacional: retábulos-mores de Caramos (Felgueiras) e de V. Boa do Bispo (Marco de Canaveses), onde se incluem os colaterais<sup>652</sup>.

Aferido o centro histórico de Penafiel como pólo de pintores (Mapas 1 e 2), a deslocação para os concelhos vizinhos é natural: 4 para Marco de Canaveses e 1 para cada um dos restantes concelhos.

Explica-se esta situação pelo facto de Amarante ser igualmente uma terra de pintores e Felgueiras<sup>653</sup> recorrer com maior facilidade a Guimarães (Mapa 3).

No domínio da mobilidade externa, no Mapa 3<sup>654</sup>, as encomendas recaem prioritariamente sobre a cidade do Porto, que vê os seus artistas mobilizados para os quatro concelhos. Amarante e Marco de Canaveses são os concelhos que mais a solicitam (9 cada), seguindo-se Penafiel (5) e Felgueiras (1).

Guimarães manifesta-se como segundo centro produtor artístico. Requerido pelos quatro concelhos, o pintor é denominador comum no grupo de artistas que se deslocam a Felgueiras (8), Amarante (4), Penafiel (2) e Marco (1). Fica demonstrado, mais uma vez, que a proximidade de Felgueiras e de Amarante a Guimarães dita resultados semelhantes ao Mapa 3.

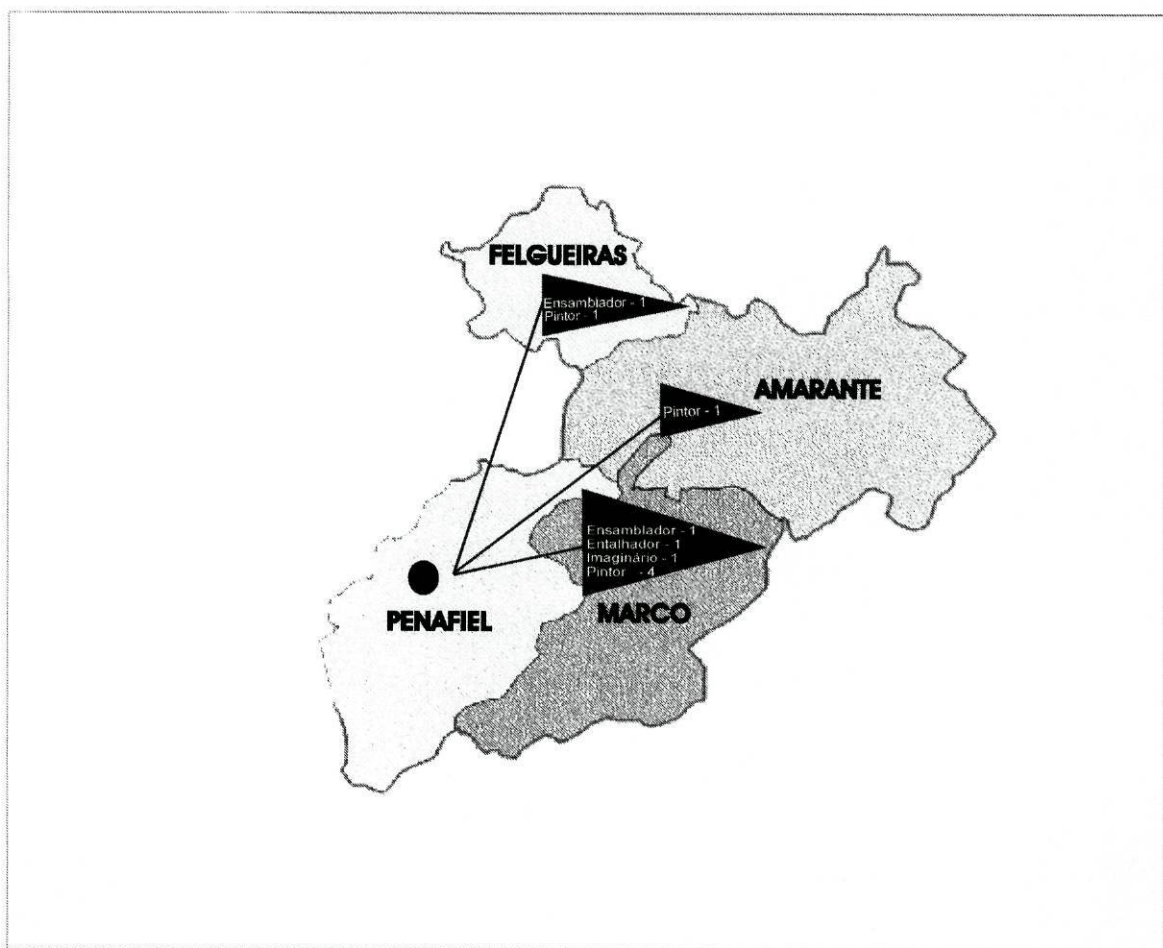
Braga, como sede do terceiro pólo artístico, no caso, só não responde a Penafiel. Felgueiras, Marco (4 artistas cada) e Amarante (3) funcionam como unidades comitentes; o entalhador distingue-se na deslocação a estes concelhos (8 na totalidade).

A *periferia* dá sinal com a produção local: entalhadores de Famalicão (para Felgueiras) e Mesão Frio (para Penafiel) e pintores de Lamego (para Amarante), Basto (para Penafiel)<sup>655</sup> e de Beire, Paredes (para Penafiel e Marco), freguesia já prevista como escola de pintores<sup>656</sup>.

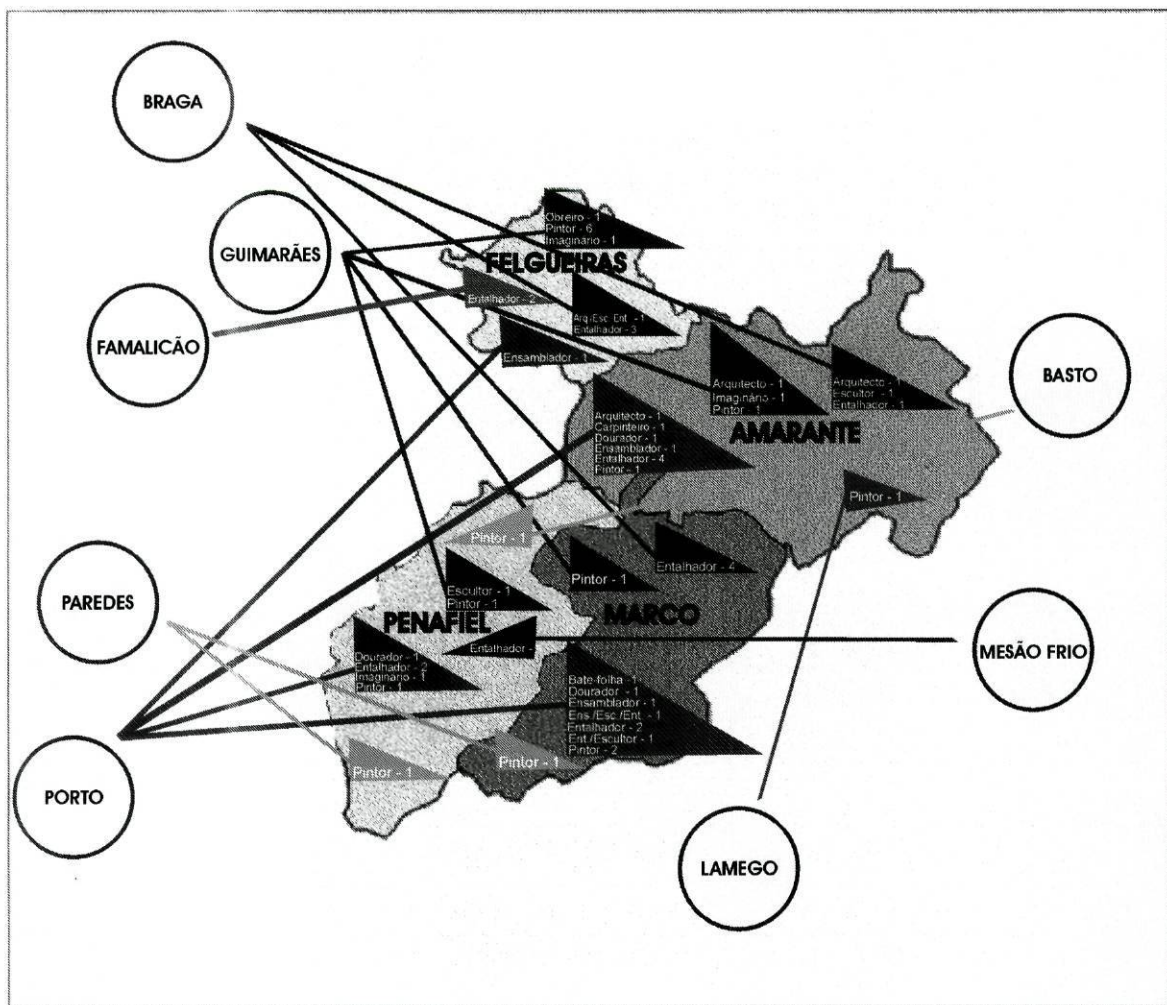
Este fragmento da investigação confirma a tendência já assinalada na nossa dissertação de mestrado<sup>657</sup>, ou seja, a cidade do Porto afirmava-se (1650-1750) com 14 artistas e Guimarães com 13.

Não figurando a cidade de Braga, o terceiro lugar recaía em Paredes.

■ **Mapa 2. Mobilidade interna (1600-1899)**



■ Mapa 3. Mobilidade externa (1600-1899)



## 5.1 Na arquitectura e no entalhe

Por ofício, e concordante com os quadros elaborados a partir do Quadro I. Artistas e Artífices no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa. 1600-1899<sup>658</sup>, descrevemos os diferentes passos registados, ao nível da mobilidade, sustentada igualmente nos Mapas 2 e 3.

A nomeação dos arquitectos prende-se, naturalmente, com a relação directa das plantas, das construções de raiz e das reformas arquitectónicas solicitadas pela Igreja, bem como o seu desempenho na retablistica.

Num grupo de quatro arquitectos, Braga, Porto e Guimarães marcam presença. Evidencia-se um vulto bracarense na arquitectura e na arte da talha, Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, inscrevendo a sua presença em Felgueiras e em Amarante.

### ■ Quadro XVII. Arquitectos no Baixo Tâmega e Vale do Sousa<sup>659</sup>

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Figueiredo, Damião da Costa	Arquitecto	1692	Amarante	Braga
Vilaça, José de Santo António Ferreira	Arquitecto Escultor Entalhador	1767-1773	Felgueiras	Braga
Freitas, Domingos de	Arquitecto	1641-1641	Amarante	Guimarães
Couto, Manuel do	Arquitecto	1683	Amarante	Porto

São 28 os entalhadores recolhidos (entalhador/carpinteiro – 2; entalhador/escultor – 1), 7 dos quais sem residência detectada e 20 mobilizados de uma forma abrangente.

De Braga saem 8 (4 para o Marco, 3 para Felgueiras e 1 para Amarante).

Do Porto também saem 8 (2 para Penafiel, 4 para Amarante e 2 para o Marco).

De Vila Nova de Famalicão partem 2 para Felgueiras. É conferida uma unidade de Mesão Frio para Penafiel e outra de Penafiel para o Marco.

■ **Quadro XVIII.** Entalhadores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa<sup>660</sup>

<b>Nome</b>	<b>Ofício</b>	<b>Data</b>	<b>Obras. Referências</b>	<b>Residência</b>
Bessa, António José	Entalhador	1798	Penafiel	-----
Ferreira, António José	Entalhador	1798	Penafiel	-----
Gonçalves, Manuel	Entalhador	1789	Penafiel	-----
Francisco	Entalhador ?	1685- 1686	Penafiel	-----
Cunha, José António da	Entalhador?	1783	Amarante	-----
Gonçalves, António	Entalhador	1790	Penafiel	-----
Costa, Manuel da	Entalhador ?	1687	Penafiel	-----
Cunha, José da	Entalhador Carpinteiro	1807	Amarante	Amarante
Carvalho, António Ferreira de	Entalhador Carpinteiro	1847- 1863	Amarante	Amarante
Correia, Manuel José	Entalhador	1780	M. de Canaveses	Braga
Ferreira, Domingos José	Entalhador	1782	M. de Canaveses	Braga
Marques, António	Entalhador	1743	Felgueiras	Braga
Rego, Francisco de Freitas	Entalhador	1780	M. de Canaveses	Braga
Silva, Luís Manuel da	Entalhador	1764- 1767	Felgueiras	Braga
Silva, João Bernardo da	Entalhador	1780- 1782	M. de Canaveses	Braga
Silva, Jacinto da	Entalhador	1746- 1749	Amarante	Braga
Veloso, José Pereira	Entalhador	1765	Felgueiras	Braga
Pereira, Manuel	Entalhador?	1757	Felgueiras	Felgueiras
Pereira, António José	Entalhador	1798	Penafiel	Mesão Frio
Lopes, Francisco da Silva	Entalhador	1899	-----	Penafiel
Pinto, Manuel Ferreira	Entalhador?	1749	M. de Canaveses	Penafiel
Castro, Francisco Coelho de	Entalhador	1882	Penafiel	Porto
Correia, João	Entalhador	1746- 1749	Amarante	Porto
Correia, José	Entalhador	1746- 1749	Amarante	Porto

□ **Quadro XVIII.** Entalhadores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

<b>Nome</b>	<b>Ofício</b>	<b>Data</b>	<b>Obras. Referências</b>	<b>Residência</b>
Lima, José da Fonseca	Entalhador	1746 1746- 1749	Amarante	Porto
Nogueira, Manuel de Castro	Entalhador	1709	M. de Canaveses	Porto
Silva, Miguel Francisco da	Entalhador	1746- 1749	Amarante	Porto
Silva, Pêro	Entalhador	1641	Penafiel	Porto
Teive, António José Machado de	Entalhador Escultor	1749	M. de Canaveses	Porto
Sampaio, Francisco de	Entalhador	1733	Felgueiras	V. N. de Famalicão
Sampaio, José de	Entalhador	1733	Felgueiras	V. N. de Famalicão

O escultor, frequentemente sinónimo de imaginário, como se atesta com Manuel da Silva Lopes, é de Penafiel (recebe encomenda de Cinfães), Guimarães (1 para Penafiel) e Braga (1 para Amarante).

Guimarães e Braga, embora ténues nesta listagem, surgem mais uma vez a fornecer artistas ao Baixo Tâmega e ao Vale do Sousa.

■ **Quadro XIX.** Escultores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa<sup>661</sup>

<b>Nome</b>	<b>Ofício</b>	<b>Data</b>	<b>Obras. Referências</b>	<b>Residência</b>
Vilaça, José de Santo António Ferreira	Escultor	1754	Amarante	Braga
Andrade, Torquato de	Escultor	1656	Penafiel	Guimarães
Ferreira, João de Azevedo	Escultor	1712	Penafiel	Penafiel
Lopes, Manuel da Silva	Escultor Entalhador	1734	Cinfães	Penafiel

O imaginário, ora fazendo imagens, ora entalhando, é basilar no entalhe. Num grupo de 26, um deles figura também como carpinteiro e outro como ensamblador.

Se 3 não confirmam a residência, 19 listam-se nas obras ou simples referência; internamente, há um trabalho de Penafiel para o Marco, enquanto de Amarante vai 1 para Lousada e 1 de Guimarães para Felgueiras.

■ **Quadro XX. Imaginários no Baixo Tâmega e Vale do Sousa**<sup>662</sup>

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Álvares, Francisco	Imaginário	1662	Penafiel	-----
Leal, António de Sousa	Imaginário?	1780	Amarante	-----
Silva, Domingos da	Imaginário	1696-1722	Penafiel	-----
Pereira, Manuel	Imaginário Carpinteiro	1702-1706	Amarante	Amarante
Pinto, José	Imaginário	1699-1701	-----	Amarante
Ribeiro, João	Imaginário	1600 (c.)	Amarante	Amarante
Ribeiro, João	Imaginário	1695-1697	Lousada	Amarante
Faria, António	Imaginário	1719	Felgueiras	Felgueiras
Machado, Manuel	Imaginário	1698 1719	Felgueiras	Felgueiras
Vieira, Manuel	Imaginário	1703 (c.)	Felgueiras	Felgueiras
Costa, António da	Imaginário	1703 (c.)	Felgueiras	Guimarães
Azevedo, João de	Imaginário	1722-1724	Penafiel	Penafiel
Ferreira, Bento	Imaginário	1747-1772	Penafiel	Penafiel
Ferreira, Manuel	Imaginário	1762-1769	Penafiel	Penafiel
Figueiredo, Manuel Ferreira de	Imaginário	1688-1700	Penafiel M. de Canaveses	Penafiel Penafiel
Figueiredo, João de	Imaginário	1718-1720	-----	Penafiel
Gregório	Imaginário	1743	Penafiel	Penafiel
Pacheco, António	Imaginário	1763	-----	Penafiel
Santos, José Martins dos	Imaginário	1798-1798	-----	Penafiel
Sousa, Gregório de	Imaginário	1739-1763,	Penafiel	Penafiel
Velho, Manuel	Imaginário	1691-1736	-----	Penafiel
Lima, José de Afonseca	Imaginário	1742	Penafiel	Porto

36 ensambladores, com duas associações (ensamblador/entalhador/escultor; e ensamblador/imaginário) repartem-se por Penafiel (15), Marco (7), Amarante (5), Felgueiras (3) e Porto (2), não havendo residência firmada para 2.

22 são inventariados sem obras, direccionando-se do Porto para o Marco (1) e Felgueiras (1); de Penafiel para Felgueiras (1) e Marco (1).

■ **Quadro XXI.** Ensambladores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa<sup>663</sup>

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Augusto, Miguel	Ensamblador	1867	Amarante	-----
Lopes, Domingos da Silva	Ensamblador	1705	Penafiel	-----
Bernardes, Manuel José	Ensamblador	1832-1833	-----	Amarante
Carvalho, João Ferreira de	Ensamblador	1837-1839	Amarante	Amarante
Joaquim, Manuel	Ensamblador	1832-1833	-----	Amarante
Leite, Cristóvão	Ensamblador	1728	-----	Amarante
Moreira, Manuel Joaquim	Ensamblador	1853	-----	Amarante
Correia, João	Ensamblador	1742	Felgueiras	Felgueiras
Monteiro, Bento Luís	Ensamblador	1777	-----	Felgueiras
Monteiro, José	Ensamblador	1777-1777	-----	Felgueiras
Pereira, José Joaquim	Ensamblador	1871	-----	M de Canaveses
Baldaia, Manuel Pinto	Ensamblador	1805	-----	M. de Canaveses
Castro, António Mendes de	Ensamblador	1884	-----	M. de Canaveses
Cerqueira, Francisco Joaquim	Ensamblador	1865	-----	M. de Canaveses
Ferreira, Manuel	Ensamblador	1855	-----	M. de Canaveses
Manso, Henrique Pereira e	Ensamblador	1857	-----	M. de Canaveses
Sousa, José Pinto de	Ensamblador	1851-1853	-----	M. de Canaveses
Cerqueira, José Joaquim	Ensamblador	1881	-----	Penafiel
Coelho, Manuel	Ensamblador	1870	-----	Penafiel
José	Ensamblador	1772	-----	Penafiel
José, Romão de Jesus Maria	Ensamblador	1822	-----	Penafiel
José, António	Ensamblador	1801	-----	Penafiel
Moreira, Vicente José	Ensamblador	1821-1825	Penafiel	Penafiel
Nogueira, João António	Ensamblador	1829-1836	-----	Penafiel
Pinto, António José	Ensamblador	1836-1846	Penafiel	Penafiel
Pinto, Joaquim José	Ensamblador	1847	Penafiel	Penafiel

□ **Quadro XXI.** Ensambladores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Pinto, Joaquim José	Ensamblador	1847-1862	Penafiel	Penafiel
Pinto, António José	Ensamblador	1862	-----	Penafiel
Santos, António dos	Ensamblador	1862-1881	-----	Penafiel
Sousa, José Bernardo de	Ensamblador	1822	-----	Penafiel
Sousa, Gregório de	Ensamblador	1738-1772	Penafiel	Penafiel
Figueiredo, Manuel Ferreira de	Ensamblador Imaginário	1692-1700	Felgueiras M. de Canaveses	Penafiel
Couros, João Carneiro de	Ensamblador	1680	Felgueiras	Porto
Costa, João da	Ensamblador Escultor Entalhador	1701	M. de Canaveses	Porto

Dos 335 carpinteiros inseridos na nossa mancha de estudo, 47 apresentam-se sem residência, distribuindo-se por Penafiel (162), Amarante (73), Felgueiras (21) e Marco (21) e Porto (1). 209 provêm unicamente de registos, facto que dificulta ainda mais o conhecimento da sua actividade.

Há 5 casos de mobilidade: Felgueiras para Fafe (1); Marco para o Porto (2) e Reino (1); e Porto para Amarante (1)

■ **Quadro XXII. Carpinteiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa**<sup>664</sup>

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
António, Manuel	Carpinteiro	1773	Amarante	-----
Baptista, Manuel	Carpinteiro	1656-1671	Penafiel	-----
Barbosa, Manuel Joaquim	Carpinteiro	1833	Penafiel	-----
Barraco, João	Carpinteiro	1806	Penafiel	-----
Benfeito, Manuel	Carpinteiro	1650	-----	-----
Campos, Ferreira de	Carpinteiro	1810	Amarante	-----
Carvalho, Manuel Ferreira de	Carpinteiro	1828-1848	Amarante	-----
Carvalho, Francisco Teixeira de	Carpinteiro	1840	Amarante	-----
Carvalho, Gonçalo	Carpinteiro	1713	Penafiel	-----
Cunha, Bernardo Ferreira da	Carpinteiro Entalhador	1738	Penafiel	-----
Dinis, José Caetano	Carpinteiro	1767	Penafiel	-----
Ferreira, Francisco Pacheco	Carpinteiro	1834	Penafiel	-----
Ferreira, João	Carpinteiro	1813-1829	Amarante	-----
Ferreira, João	Carpinteiro	1830-1837	Amarante	-----
Ferreira, Manuel	Carpinteiro	1659-1666	Penafiel	-----
Ferreira, Manuel	Carpinteiro	1807	Penafiel	-----
Francisco	Carpinteiro	1780-1782	Penafiel	-----
Francisco, Manuel	Carpinteiro	1656-1659	Penafiel	-----
Gonçalo, José	Carpinteiro	1782	Penafiel	-----
Henrique	Carpinteiro	1809	Penafiel	-----
Joaquim, Manuel	Carpinteiro	1821	Penafiel	-----
José	Carpinteiro	1772	Amarante	-----
José, Manuel	Carpinteiro	1780	Penafiel	-----
Justo, João Leite	Carpinteiro	1813-1814	Amarante	-----
Martins, Manuel	Carpinteiro	1779	Amarante	-----
Martins, Manuel	Carpinteiro	1837	Amarante	-----
Morais, João	Carpinteiro	1780-1782	Penafiel	-----
Moreira, Custódio José	Carpinteiro	1821-1823	Penafiel	-----
Mota, Custódio da	Carpinteiro	1806	Penafiel	-----
Moucho, João	Carpinteiro	1822	Penafiel	-----
Nova, José da	Carpinteiro	1782	Penafiel	-----
Oliveira, Luís Teixeira de	Carpinteiro	1774-1808	Amarante	-----
Oliveira, Manuel José	Carpinteiro	1804	Penafiel	-----
Oliveira, Luís de	Carpinteiro	1776	Amarante	-----
Oliveira, Manuel de	Carpinteiro	1692-1700	Penafiel	-----

□ **Quadro XXII.** Carpinteiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Peixoto, Luís Manuel	Carpinteiro	1796	Amarante	-----
Peixoto, Francisco	Carpinteiro	1717	Amarante	-----
Peixoto, Luís	Carpinteiro	1795-1800	Amarante	-----
Pinto, João	Carpinteiro	1771-1779	Amarante	-----
Reis, José	Carpinteiro	1782-1785	Penafiel	-----
Rocha, António José da	Carpinteiro	1784	Penafiel	-----
Santos, Francisco de Sousa	Carpinteiro	1824	Penafiel	-----
Serafim, Antonio	Carpinteiro	1786	Amarante	-----
Serafim, Manuel	Carpinteiro	1810	Amarante	-----
Sousa, José António de	Carpinteiro	1760	Penafiel	-----
Sousa, Francisco José de	Carpinteiro	1817	Penafiel	-----
Vieira, Manuel da Rocha	Carpinteiro	1836	-----	-----
Álvares, Miguel	Carpinteiro	1702-1709	Amarante	Amarante
Alves, António	Carpinteiro	1820-1821	-----	Amarante
Alves, José António	Carpinteiro	1834-1834	-----	Amarante
Andrade, Manuel António de	Carpinteiro	1801-1812	Amarante	Amarante
Andrade, Manuel de	Carpinteiro	1784	Amarante	Amarante
Andrade, Manuel de	Carpinteiro	1801-1817	Amarante	Amarante
Baldaia, Manuel Pinto	Carpinteiro	1811	-----	Amarante
Baptista, Manuel José	Carpinteiro	1781	-----	Amarante
Carneiro, Manuel	Carpinteiro	1701-1730	Amarante	Amarante
Carvalho, Bernardo José de	Carpinteiro	1796	-----	Amarante
Coelho, Manuel	Carpinteiro	1795	-----	Amarante
Constantino, José	Carpinteiro	1793	-----	Amarante
Costa, Domingos José da	Carpinteiro	1796	-----	Amarante
Cunha, José da	Carpinteiro	1817	Amarante	Amarante
Fernandes, Caetano José	Carpinteiro	1795	-----	Amarante
Fernandes, José	Carpinteiro	1813	-----	Amarante
Ferreira	Carpinteiro	1805	Amarante	Amarante
Ferreira	Carpinteiro	1810-1831	Amarante	Amarante
Ferreira, António	Carpinteiro	1804-1830	Amarante	Amarante
Ferreira, António	Carpinteiro	1805-1836	Amarante	Amarante
Ferreira, Luís	Carpinteiro	1815	-----	Amarante
José, Luís	Carpinteiro	1780	-----	Amarante

□ **Quadro XXII.** Carpinteiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
José, Manuel	Carpinteiro	1777	-----	Amarante
José, Marcelino	Carpinteiro	1780	-----	Amarante
Leite, Joaquim	Carpinteiro	1796	-----	Amarante
Luís, António	Carpinteiro	1795	Amarante	Amarante
Maia, António Ferreira	Carpinteiro	1794	-----	Amarante
Manuel, José	Carpinteiro	1828	-----	Amarante
Mendes, João	Carpinteiro	1733-1737	Amarante	Amarante
Nogueira, Domingos	Carpinteiro	1728	-----	Amarante
Nunes, Manuel	Carpinteiro	1728	-----	Amarante
Pacheco, João	Carpinteiro	1814	-----	Amarante
Peixoto, Alexandre	Carpinteiro	1738	-----	Amarante
Pereira, Manuel José	Carpinteiro	1814	-----	Amarante
Pereira, Gonçalo	Carpinteiro	1707-1710	Amarante	Amarante
Pinto, José	Carpinteiro	1814	-----	Amarante
Rebelo, Manuel	Carpinteiro	1728	-----	Amarante
Ribeiro, António	Carpinteiro	1738	Amarante	Amarante
Ribeiro, António	Carpinteiro	1816-1816	Amarante	Amarante
Ribeiro, Inácio	Carpinteiro	1813	-----	Amarante
Ribeiro, José	Carpinteiro	1794	-----	Amarante
Ribeiro, Luís	Carpinteiro	1801	-----	Amarante
Rodrigues, António	Carpinteiro	1728	-----	Amarante
Rodrigues, Bernardo	Carpinteiro	1728	-----	Amarante
Rodrigues, João	Carpinteiro	1701	-----	Amarante
Rodrigues, Manuel	Carpinteiro	1728	-----	Amarante
Roiz, António	Carpinteiro	1836	-----	Amarante
Rosário	Carpinteiro	1735	-----	Amarante
Sá, Vicente	Carpinteiro	1818	-----	Amarante
Santos, José António	Carpinteiro	1825	-----	Amarante
Silva, Domingos da	Carpinteiro	1728	-----	Amarante
Silva, Inácio da	Carpinteiro	1820-1821	-----	Amarante
Sousa, Domingos de	Carpinteiro	1813	-----	Amarante
Sousa, António de	Carpinteiro	1778	-----	Amarante
Sousa, Francisco de	Carpinteiro	1821-1825	Amarante	Amarante
Sousa, Manuel de	Carpinteiro	1728	-----	Amarante
Sousa, Teodósio de	Carpinteiro	1751-1752	Amarante	Amarante
Sousa, Vitorino de	Carpinteiro	1836	-----	Amarante
Teixeira, José António	Carpinteiro	1797	Amarante	Amarante
Teixeira, António José	Carpinteiro	1839	-----	Amarante
Teixeira, António	Carpinteiro	1738	-----	Amarante
Teixeira, António	Carpinteiro	1772-1801	Amarante	Amarante
Teixeira, Domingos	Carpinteiro	1805	-----	Amarante

□ **Quadro XXII.** Carpinteiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Teixeira, Francisco	Carpinteiro	1712	-----	Amarante
Teixeira, José	Carpinteiro	1798	Amarante	Amarante
Teixeira, José	Carpinteiro	1818-1821	-----	Amarante
Teixeira, Luís	Carpinteiro	1779	Amarante	Amarante
Teixeira, Manuel	Carpinteiro	1714	-----	Amarante
Teixeira, Manuel	Carpinteiro	1778	-----	Amarante
Torres, José	Carpinteiro	1822	-----	Amarante
Vale, Manuel do	Carpinteiro	1729	Amarante	Amarante
Vieira, António	Carpinteiro	1762	-----	Amarante
Vilela, António	Carpinteiro	1834	-----	Amarante
Sá, Francisco de	Carpinteiro	1752	-----	Braga
Alexandre	Carpinteiro	1791	-----	Felgueiras
Camelo, Julio	Carpinteiro	1837	-----	Felgueiras
Correia, Narciso José	Carpinteiro	1836	-----	Felgueiras
Costa, Dionísio da	Carpinteiro	1764	-----	Felgueiras
Costa, Domingos da	Carpinteiro	1836	-----	Felgueiras
Costa, João	Carpinteiro	1788	-----	Felgueiras
Costa, José da	Carpinteiro	1837	-----	Felgueiras
Ferreira, Joaquim	Carpinteiro	1846	-----	Felgueiras
Gonçalves, André	Carpinteiro	1678	-----	Felgueiras
Gonçalves, Manuel	Carpinteiro	1737	-----	Felgueiras
Guimarães, Manuel Teixeira	Carpinteiro	1738	-----	Felgueiras
José, Joaquim	Carpinteiro	1837	-----	Felgueiras
Leite, Manuel Joaquim	Carpinteiro	1836	-----	Felgueiras
Lemos, José de	Carpinteiro	1773	-----	Felgueiras
Martins, Manuel	Carpinteiro	1771	-----	Felgueiras
Moreira, Manuel	Carpinteiro	1846	-----	Felgueiras
Pacheco, Bernardino	Carpinteiro	1836	-----	Felgueiras
Sampaio, António	Carpinteiro	1846	-----	Felgueiras
Silva, João José da	Carpinteiro	1775	-----	Felgueiras
Sousa, António José de	Carpinteiro	1789	Fafe	Felgueiras
Teixeira, Manuel	Carpinteiro	1832	-----	Felgueiras
Álvares, Manuel	Carpinteiro	1697-1698	Porto Reino	M. de Canaveses
Araújo, António de	Carpinteiro	1849	-----	M. de Canaveses
Gouveia, Aleixo de	Carpinteiro	1697	Porto	M. de Canaveses
Joaquim, Manuel	Carpinteiro	1848	-----	M. de Canaveses
José, Domingos	Carpinteiro	1805	-----	M. de Canaveses
Luís, António	Carpinteiro	1829	-----	M. de Canaveses
Matos, António Fernandes	Carpinteiro	1813	-----	M. de Canaveses

□ **Quadro XXII.** Carpinteiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

<b>Nome</b>	<b>Ofício</b>	<b>Data</b>	<b>Obras. Referências</b>	<b>Residência</b>
Melo, António Joaquim Vieira de	Carpinteiro	1840	-----	M. de Canaveses
Moreira, Francisco	Carpinteiro	1808	-----	M. de Canaveses
Oliveira, Joaquim de	Carpinteiro	1839	-----	M. de Canaveses
Pereira, José	Carpinteiro	1849-1849	-----	M. de Canaveses
Pereira, Manuel	Carpinteiro	1842	-----	M. de Canaveses
Pinto, Luís	Carpinteiro	1822	-----	M. de Canaveses
Pinto, Manuel	Carpinteiro	1850	-----	M. de Canaveses
Ribeiro, Manuel Pinto	Carpinteiro	1777	-----	M. de Canaveses
Ribeiro, João Pinto	Carpinteiro	1826	-----	M. de Canaveses
Ribeiro, José	Carpinteiro	1767	-----	M. de Canaveses
Silva, José da	Carpinteiro	1810	-----	M. de Canaveses
Sousa, Francisco de	Carpinteiro	1698	-----	M. de Canaveses
Sousa, Francisco de	Carpinteiro	1729	M. de Canaveses	M. de Canaveses
Teixeira, Manuel	Carpinteiro	1842	-----	M. de Canaveses
Almeida, João de	Carpinteiro	1777	-----	Penafiel
António, Francisco	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
António, José	Carpinteiro	1758-1763	Penafiel	Penafiel
Araújo, António de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Barbosa, Alexandre	Carpinteiro	1830-1836	Penafiel	Penafiel
Barbosa, José	Carpinteiro	1791	-----	Penafiel
Barraco, José Bernardo	Carpinteiro	1798-1801	-----	Penafiel
Barroso, António Nunes	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Bernardo	Carpinteiro	1818	Penafiel	Penafiel
Bernardo, José	Carpinteiro	1797-1836	Penafiel	Penafiel
Bessa, Francisco Ferreira de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Borges, Henrique Soares	Carpinteiro	1801-1809	Penafiel	Penafiel
Brandão, José da Silva	Carpinteiro	1795-1795	-----	Penafiel
Caetano, José	Carpinteiro	1769-1801	Penafiel	Penafiel
Carneiro, Jerónimo	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Carneiro, Manuel	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Coelho, José Custódio	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Coelho, António José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Coelho, Joaquim José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Coelho, José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel

□ **Quadro XXII.** Carpinteiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

<b>Nome</b>	<b>Ofício</b>	<b>Data</b>	<b>Obras. Referências</b>	<b>Residência</b>
Constante, Joaquim Ferreira	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Correia, Bento	Carpinteiro	1698	-----	Penafiel
Costa, Manuel da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Cruz, António da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Cruz, Manuel da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Cunha, António da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Delgado, José Ferreira	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Dias, António	Carpinteiro	1666	Penafiel	Penafiel
Dias, José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Facão, João Pereira	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Ferreira, Custódio José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Ferreira, António	Carpinteiro	1805-1836	Penafiel	Penafiel
Ferreira, João	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Freitas, António de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Garcia, Manuel	Carpinteiro	1801	-----	Penafiel
Gomes, José Manuel	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Gonçalves, Bártolo	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Gonçalves, João	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Gonçalves, Joaquim	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Gonçalves, José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Inocência, Manuel José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Joaquim, José	Carpinteiro	1794-1813	Penafiel	Penafiel
José	Carpinteiro	1797	-----	Penafiel
José, Alípio	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
José, Joaquim	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Leal, Jacinto	Carpinteiro	1748-1772	Penafiel	Penafiel
Lino, António Ferreira	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Lourenço, Joaquim	Carpinteiro	1812	-----	Penafiel
Lourenço, Joaquim	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Lourenço, José	Carpinteiro	1798	-----	Penafiel
Lucas, José António	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Machado, Manuel José	Carpinteiro	1797-1800	-----	Penafiel
Machado, Manuel José	Carpinteiro	1801	-----	Penafiel
Maduro, José Bernardo	Carpinteiro	1789-1801	-----	Penafiel
Magalhães, António de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Magalhães, Tomás de	Carpinteiro	1826	-----	Penafiel

□ **Quadro XXII.** Carpinteiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Marques, António Moreira	Carpinteiro	1762	Penafiel	Penafiel
Martelo, José da Silva	Carpinteiro	1772	-----	Penafiel
Mendes, Custódio José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Mendes, Manuel	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Moreira, José Joaquim	Carpinteiro	1795-1803	Penafiel	Penafiel
Moreira, Domingos José	Carpinteiro	1798-1801	-----	Penafiel
Moreira, Vicente José	Carpinteiro	1819	Penafiel	Penafiel
Moreira, António	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Moreira, Custódio	Carpinteiro	1798-1809	Penafiel	Penafiel
Moreira, Francisco	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Moreira, João	Carpinteiro	1752-1801	Penafiel	Penafiel
Moreira, Joaquim	Carpinteiro	1827-1836, 1836	Penafiel	Penafiel
Moreira, Manuel	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Mota, Constantino Joaquim da	Carpinteiro	1827	-----	Penafiel
Mota, António da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Moucho, José	Carpinteiro	1798-1801	-----	Penafiel
Nogueira, Francisco José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Nunes, Custódio José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Nunes, Manuel José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Nunes, João	Carpinteiro	1807-1813	-----	Penafiel
Nunes, Manuel	Carpinteiro	1798-1800	-----	Penafiel
Oliveira, Caetano de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Oliveira, José de	Carpinteiro	1804-1805	Penafiel	Penafiel
Oliveira, José de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Pacheco, Francisco Ferreira	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Pacheco, João Ferreira	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Peixoto, José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Pinto, António José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Pinto, Manuel Ferreira	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Pinto, Agostinho	Carpinteiro	1772	-----	Penafiel
Pinto, António	Carpinteiro	1813	-----	Penafiel
Pinto, Francisco	Carpinteiro	1817	-----	Penafiel
Rato, José	Carpinteiro	1797-1801	-----	Penafiel

□ **Quadro XXII.** Carpinteiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

<b>Nome</b>	<b>Ofício</b>	<b>Data</b>	<b>Obras. Referências</b>	<b>Residência</b>
Ribeiro, José Lopes	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Ribeiro, António	Carpinteiro	1808	Penafiel	Penafiel
Ribeiro, António	Carpinteiro	1824	Penafiel	Penafiel
Ribeiro, António	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Ribeiro, Constantino	Carpinteiro	1816	-----	Penafiel
Ribeiro, Francisco	Carpinteiro	1787-1788	Penafiel	Penafiel
Ribeiro, Francisco	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Ribeiro, Manuel	Carpinteiro	1826-1848	Penafiel	Penafiel
Rocha, Domingos José da	Carpinteiro	1772	-----	Penafiel
Rocha, António da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Rocha, Custódio da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Rocha, Joaquim da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Rocha, José da	Carpinteiro	1772	-----	Penafiel
Rocha, José da	Carpinteiro	1781-1791	Penafiel	Penafiel
Rocha, José da	Carpinteiro	1797	-----	Penafiel
Rocha, José da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Rocha, José da	Carpinteiro	1836	Penafiel	Penafiel
Rocha, Manuel da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Santos, Agostinho Pinto dos	Carpinteiro	1762-1763	-----	Penafiel
Santos, José da Costa	Carpinteiro	1836-1825	-----	Penafiel
Santos, Agostinho dos	Carpinteiro	1780-1763	Penafiel	Penafiel
Santos, José dos	Carpinteiro	1780-1789	Penafiel	Penafiel
Santos, Manuel dos	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Silva, Fernando José da	Carpinteiro	1812	-----	Penafiel
Silva, Venâncio José da	Carpinteiro	1832-1836	Penafiel	Penafiel
Silva, Francisco José da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Silva, António da	Carpinteiro	1822	-----	Penafiel
Silva, António da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Silva, António da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Silva, António da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Silva, João de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Silva, José da	Carpinteiro	1801-1816	Penafiel	Penafiel
Silva, José da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Silva, Manuel da	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Soares, António José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Soares, José Luís	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel

□ **Quadro XXII.** Carpinteiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

<b>Nome</b>	<b>Ofício</b>	<b>Data</b>	<b>Obras. Referências</b>	<b>Residência</b>
Soares, Henrique	Carpinteiro	1797-1785	Penafiel	Penafiel
Soares, Henrique		1836	-----	Penafiel
Soares, José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Soares, Roque	Carpinteiro	1664-1700	Penafiel	Penafiel
Soares, Roque	Carpinteiro	1794	Penafiel	Penafiel
Sousa, Manuel José de	Carpinteiro	1819	Penafiel	Penafiel
Sousa, António de	Carpinteiro	1762 1772	-----	Penafiel
Sousa, António de	Carpinteiro	1772	-----	Penafiel
Sousa, António de	Carpinteiro	1795	-----	Penafiel
Sousa, António de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Sousa, António de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Sousa, António de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Sousa, Bento de	Carpinteiro	1712-1753	Penafiel	Penafiel
Sousa, João de	Carpinteiro	1763	-----	Penafiel
Sousa, Joaquim de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Sousa, José de	Carpinteiro	1756 1759-1760	Penafiel	Penafiel
Sousa, José de	Carpinteiro	1772-1782	-----	Penafiel
Sousa, José de	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Sousa, Manuel de	Carpinteiro	1772	Penafiel	Penafiel
Sousa, Manuel de	Carpinteiro	1815-1819	Penafiel	Penafiel
Teixeira, Manuel José	Carpinteiro	1779	-----	Penafiel
Teixeira, José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Teixeira, Manuel	Carpinteiro	1813	-----	Penafiel
Teles, Manuel Pinto	Carpinteiro	1783 1836	-----	Penafiel
Tomás, João Moreira	Carpinteiro	1782	Penafiel	Penafiel
Tomás, João	Carpinteiro	1786	Penafiel	Penafiel
Viana, José da Silva	Carpinteiro	1822	Penafiel	Penafiel
Vidal, João	Carpinteiro	1787-1787	Penafiel	Penafiel
Vidal, José	Carpinteiro	1787	Penafiel	Penafiel
Vieira, António	Carpinteiro	1806	-----	Penafiel
Vieira, António	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Vieira, José	Carpinteiro	1757	Penafiel	Penafiel
Vieira, José	Carpinteiro	1800-1821	Penafiel	Penafiel
Vieira, Manuel	Carpinteiro	1772	-----	Penafiel
Vieira, Manuel	Carpinteiro	1797-1800	-----	Penafiel
Vitorino, José	Carpinteiro	1836	-----	Penafiel
Soares, Gabriel	Carpinteiro	1822	Amarante	Porto

Dois organeiros são integrados nesta parte do estudo por nos poderem conduzir a uma peça primordial no entendimento do sentido místico do barroco: o órgão. A música é, indubitavelmente, uma componente firme na sua consolidação. Desconhecendo-se a origem, cremos que Francisco António Solha é espanhol.

■ **Quadro XXIII.** Organeiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa<sup>665</sup>

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Solha, D. Francisco António	Organeiro	1762	Amarante	-----
José, Joaquim	Organeiro	1786	Penafiel	-----

## 5.2 No douramento e na pintura

Distinguimos o dourador do Porto (3) que se divide por Penafiel, Marco e Amarante, num período amplo, início do século XVII até finais do século XIX. Não existindo princípios seguros sobre a residência dos restantes, cremos na origem de Tomás Ferreira da Silva em Amarante.

■ **Quadro XXIV.** Douradores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa<sup>666</sup>

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Leite, Custódio	Dourador	1688	Felgueiras	-----
Silva, Tomás Ferreira	Dourador	1863- 1863	Amarante	-----
Castilho, Francisco Afonso de	Dourador	1882	Penafiel	Porto
Francisco, António	Dourador	1717	Amarante	Porto
Pinto, João Vieira	Dourador	1715	M. de Canaveses	Porto

No domínio do douramento é primordial a presença do bate-folha; proveniente do Porto, intervém no Marco, na qualidade de testemunha contratual, um único artista.

■ **Quadro XXV.** Bate-folhas no Baixo Tâmega e Vale do Sousa<sup>667</sup>

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Nogueira, António	Bate-folha	1715	M. de Canaveses	Porto

O obreiro (da arte de pintura, no caso) junta-se ao seu mestre para concretizar a obra encomendada. Surgindo apenas um com esta designação, não o omitimos, numa linha de percepção da arte da talha.

O seu trabalho para Felgueiras clarifica a relação artística de Guimarães com a proximidade.

■ **Quadro XXVI.** Obreiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa<sup>668</sup>

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Bento	Obreiro	1693-1694	Felgueiras	Guimarães

Dos 133 pintores listados, 1 só é inventariado em funções múltiplas, como pintor-estofador-escultor. Averbados 24 sem residência e 44 sem obras, 4 pintores de Penafiel respondem a obras no Marco de Canaveses e 1 cada em Amarante e Felgueiras.

Mas a matriz externa é mais folgada: Guimarães recebe encomendas de Felgueiras (6), de Amarante (1), Marco (1) e Penafiel (1); o Porto é solicitado pelo Marco (2), Amarante (1) e Penafiel (1); Paredes responde ao Marco (1) e a Penafiel (2); para Penafiel trabalha 1 pintor de Basto; e para Amarante 1 de Lamego.

Do Marco sai 1 aprendiz para o Porto.

■ **Quadro XXVII. Pintores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa**<sup>669</sup>

<b>Nome</b>	<b>Ofício</b>	<b>Data</b>	<b>Obras. Referências</b>	<b>Residência</b>
António, Manuel	Pintor	1805-1805	Amarante	-----
Bandeira, Bento Manuel Ines	Pintor	1842-1842	Amarante	-----
Francês, Tomás Surel	Pintor	1743	Penafiel	-----
Inácio	Pintor	1838-1839	Amarante	-----
Joaquim, José	Pintor	1837-1839	Amarante	-----
José, Manuel	Pintor	1755	Penafiel	-----
José, Manuel	Pintor	1797	Amarante	-----
Manuel	Pintor	1793-1794	Penafiel	-----
Manuel	Pintor	1797	Amarante	-----
Manuel, Bento	Pintor	1811-1842	Amarante	-----
Nogueira, Manuel	Pintor	1730-1733	Amarante	-----
Pacheco, Manuel José	Pintor	1782-1797	Penafiel	-----
Pacheco, Manuel Pereira	Pintor	1800	Penafiel	-----
Peixoto, Constantino	Pintor	1878-1879, 1878	-----	-----
Penedo, Custódio José	Pintor	1781-1782	Penafiel	-----
Ribeiro, António	Pintor	1771 1781	Penafiel	-----
Ribeiro, Roque	Pintor	1719-1723	Penafiel	-----
Rocha, Manuel Pereira	Pintor	1782	Penafiel	-----
Santos	Pintor	1734	Penafiel	-----
Santos, António José Ribeiro dos	Pintor	1837-1840	Amarante	-----
Tavares, António	Pintor	1813	Penafiel	-----
Teixeira, António	Pintor Escultor Estofador	-----	Penafiel	-----
Correia, Custódio José	Pintor	1781	Penafiel	-----
Coutinho, Luís	Pintor	1656	Penafiel	-----
Diogo	Pintor	1782	Penafiel	-----
Braga, João da Silva	Pintor	1735	Amarante	Amarante
Coutinho, Manuel de Queirós	Pintor	1760-1761	Amarante	Amarante
Freitas, João de	Pintor	1699-1701	-----	Amarante
Machado, André	Pintor	1708-1721	Amarante	Amarante
Manuel, João	Pintor	1751-1765	Amarante	Amarante

□ **Quadro XXVII.** Pintores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Martins, José	Pintor	1701	Amarante	Amarante
Matos, José de Lima	Pintor	1882	-----	Amarante
Matos, Rodrigo Caetano de Lima	Pintor	1882	-----	Amarante
Pereira, Manuel	Pintor	-----	-----	Amarante
Queirós, Manuel de	Pintor	1760	Amarante	Amarante
Serafim, João	Pintor	1864	-----	Amarante
Sousa, João Manuel de	Pintor	1760	Amarante	Amarante
Sousa, João Manuel de	Pintor	1760-1761	Amarante	Amarante
Teixeira, João	Pintor	1767	Amarante	Amarante
Álvares, João	Pintor	1705	Penafiel	Basto
Carvalho, Inácio Pinto de	Pintor	1878-1885	-----	Felgueiras
Coelho, Constantino de Almeida	Pintor	1883-1885	-----	Felgueiras
Costa, António Fernandes da	Pintor	1881-1895	-----	Felgueiras
Costa, Serafim Ribeiro da	Pintor	1882-1885	-----	Felgueiras
Ferreira, Albino Pinto	Pintor	1884	-----	Felgueiras
Ferreira, José	Pintor	1859	-----	Felgueiras
Ferreira, José	Pintor	1860	-----	Felgueiras
Ferreira, José	Pintor	1886	-----	Felgueiras
Lamas, Joaquim Barbosa	Pintor	1885	-----	Felgueiras
Leão, José Teixeira	Pintor	1898	-----	Felgueiras
Leão, José	Pintor	1888	-----	Felgueiras
Leite, Albino Ferreira	Pintor	1878-1885	-----	Felgueiras
Lemos, António Joaquim Pinto de	Pintor	1880-1885	-----	Felgueiras
Lobo, José Pinto	Pintor	1880-1885	-----	Felgueiras
Mendes, João Vieira	Pintor	1898	-----	Felgueiras
Novais, Manuel Camilo de	Pintor	1898	-----	Felgueiras
Silveira, Manuel Leão da	Pintor	1726	Felgueiras	Felgueiras
Viana, José Afonso	Pintor	1898-1898	-----	Felgueiras

□ **Quadro XXVII.** Pintores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Álvares, Simão	Pintor	1656	Penafiel	Guimarães
Francisco	Pintor	1693-1694	Felgueiras	Guimarães
Freitas, Manuel de	Pintor	1687-1694	Amarante Felgueiras	Guimarães Guimarães
Gomes, Pedro Machado	Pintor	1693-1694	Felgueiras	Guimarães
Pereira, Paulo	Pintor	1693-1694	Felgueiras	Guimarães
Sousa, Bento Lopes	Pintor	1718	M. de Canaveses	Guimarães
Tapia, Justo	Pintor	1693-1694	Felgueiras	Guimarães
Vieira, Domingos Luís	Pintor	1703 (c.)	Felgueiras	Guimarães
Afonseca, Manuel Teixeira de	Pintor	1756	Amarante	Lamego
Ribeiro, Baltasar	Pintor	1600-1648	Porto	M. de Canaveses
Gouveia, Gualter Nogueira de	Pintor	1677-1715	Penafiel M. de Canaveses	Paredes
Luís, José	Pintor	1853	Paredes	Paredes
Sousa, Manuel Vieira de	Pintor	1677	Penafiel	Paredes
Alvares, Adão	Pintor	1890	-----	Penafiel
Álvares, Francisco	Pintor	1653-1656	Penafiel	Penafiel
Anjos, José Lopes dos	Pintor	1772-1801	Penafiel	Penafiel
Barbosa, Joaquim	Pintor	1879	-----	Penafiel
Barros (?), Bernardo	Pintor	1753	Penafiel	Penafiel
Couteiro, Francisco José	Pintor	1879-1881	-----	Penafiel
Cunha, Joaquim Macário da	Pintor	1849-1851	Penafiel	Penafiel
Cunha, Manuel da	Pintor	1899	-----	Penafiel
Custódio	Pintor	1772-1810	Penafiel	Penafiel
Ferreira, Custódio José	Pintor	1772- 1769	Penafiel	Penafiel
Ferreira, Bernardo Alves	Pintor	1899	-----	Penafiel
Ferreira, Manuel	Pintor	1713-1724	Penafiel	Penafiel
Fonseca, António José Moreira da	Pintor	1836	-----	Penafiel
França, José Joaquim Pinto de	Pintor	1836	Felgueiras	Penafiel
Gonçalves, José Rebelo	Pintor	1899	-----	Penafiel
Gravato, António Rodrigues	Pintor	1899	-----	Penafiel
Jerónimo	Pintor	1780-1808	Penafiel	Penafiel

□ **Quadro XXVII.** Pintores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

<b>Nome</b>	<b>Ofício</b>	<b>Data</b>	<b>Obras. Referências</b>	<b>Residência</b>
Jesus, Henrique Augusto e	Pintor	1881	-----	Penafiel
Joaquim, José	Pintor	1833	Penafiel	Penafiel
Jorge	Pintor	1889	-----	Penafiel
José, Macário	Pintor	1851-1862	Penafiel	Penafiel
Leal, António Vieira	Pintor	1715	M. de Canaveses	Penafiel
Macário, Joaquim	Pintor	1851	Penafiel	Penafiel
Macário, José	Pintor	1851	Penafiel	Penafiel
Pacheco, José	Pintor	1717-1724	M. de Canaveses Penafiel	Penafiel
Pantaleão, António	Pintor	1870	-----	Penafiel
Pereira, João	Pintor	1772	-----	Penafiel
Pimentel, José Tavares	Pintor	1806-1806	Penafiel	Penafiel
Pimentel, Bernardo Tavares	Pintor	1836	-----	Penafiel
Pinto, João Joaquim Vieira	Pintor	1899	-----	Penafiel
Rangel, Manuel Ferreira	Pintor	1717	M. de Canaveses	Penafiel
Ribeiro, António José	Pintor	1772	-----	Penafiel
Ribeiro, Bernardo	Pintor	1744-1757	Penafiel	Penafiel
Rodrigues, Alfredo José	Pintor	1899	-----	Penafiel
Silva, Francisco Tavares da	Pintor	1826-1826, 1826	Penafiel	Penafiel
Silva, João José Tavares da	Pintor	1870	Penafiel	Penafiel
Silva, Antero António da	Pintor	1870-1870	-----	Penafiel
Soares, Diogo José	Pintor	1879-1881	-----	Penafiel
Sousa, António Alves de	Pintor	1862-1879	-----	Penafiel
Sousa, António Vitorino de	Pintor	1879-1881	-----	Penafiel
Sousa, António	Pintor	1866	-----	Penafiel
Tavares	Pintor	1780-1828	Penafiel	Penafiel
Tavares, Francisco	Pintor	1793-1826	Penafiel	Penafiel
Tavares, Joaquim	Pintor	1829	Penafiel	Penafiel

□ **Quadro XXVII.** Pintores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa (cont.)

Nome	Ofício	Data	Obras. Referências	Residência
Tavares, José	Pintor	1772-1813	Penafiel	Penafiel
Teixeira, Bernardo	Pintor	1762	-----	Penafiel
Vale, Jerónimo Ribeiro do	Pintor	1759-1800	Penafiel	Penafiel
Vieira, Alfredo José Rodrigues	Pintor	1899	-----	Penafiel
Vieira, António	Pintor	1700-1716	Penafiel M. de Canaveses	Penafiel
Vieira, Manuel	Pintor	1674-1700	Penafiel	Penafiel
Custódio	Pintor	1797	Amarante	Porto
Ferreira, Domingos	Pintor	1782	Penafiel	Porto
Oliveira, Francisco Nunes de	Pintor	1714	M. de Canaveses	Porto
Pinto, João Vieira	Pintor	1715	M. de Canaveses	Porto

Em síntese, internamente, o peso artístico na influência da mobilidade é reduzido: Penafiel lidera com quatro vertentes (entalhador, ensamblador, imaginário e pintor) direccionadas para o Marco, 1 pintor para Amarante e 1 para Felgueiras e 1 ensamblador para Felgueiras.

No cômputo geral, definimos a relação do Baixo Tâmega e do Vale do Sousa com os grandes centros artísticos: a cidade do Porto com 24 artistas; Guimarães com 15; e Braga com 11. Paredes e Famalicão distinguem-se na *periferia* com 2 artistas cada.

O Porto explica-se como o centro produtor mais eclético, Guimarães como principal fornecedor de pintores (9) e Braga, em primeiro lugar, na área de entalhadores (8).

# Os Pólos Artísticos

---

## Cap. III



## **1. No centro histórico de Penafiel**

A mobilidade de artistas e o mecenato das Misericórdias permitiu-nos assinalar artistas, porém, com a omissão da residência em quantitativo elevado.

A reconstituição dos centros históricos não passam de esboços que valorizam a leitura e relevam as duas terras como pólos artísticos regionais, facilitando a promoção mecenática da igreja, principalmente as encomendas das Misericórdias para as respectivas igrejas e outros edifícios incluídos no seu património.

Tal como em Amarante, a mobilidade de artistas e o mecenato da Misericórdia permitiu-nos detectar artistas penafidelenses, mas sem residência identificada em muitos casos.

Entre outros, são da antiga vila de Arrifana de Sousa os pintores António Vieira Leal, que não cumpriu um contrato de douramento (1715) com Santa Maria de Sobretâmega e S. Nicolau de Canaveses, Marco de Canaveses; e Manuel Ferreira Rangel e José Pacheco, com idêntico procedimento para os mesmos locais (1717)<sup>670</sup>.

Com funções diferenciadas, Manuel Ferreira de Figueiredo concretiza duas obras de vulto: como ensamblador, em 1692, o retábulo-mor de S. Martinho de Caramos (Felgueiras); na qualidade de imaginário, em 1700, os retábulos mor e colaterais de Santa Maria de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses)<sup>671</sup>.

Dispomo-nos agora a referir os artistas identificados no centro da de Arrifana de Sousa (freguesia/vila/cidade)<sup>672</sup>.

Aproveitemos, entretanto, um trabalho sobre demografia<sup>673</sup>, em Penafiel, fornecendo-nos artistas que, na qualidade de padrinhos e testemunhas de baptismo, pais e testemunhas dos nubentes, nos facultaram o esboço do Quadro XXVIII.

Com o ascendente dos carpinteiros (46), numa perspectiva optimista, encontrámos no centro de Penafiel, no período considerado (1700-1729): i) 13 pintores; ii) 9 imaginários; iii) 6 escultores e 2 ensambladores; iv) 1 marceneiro; v) 1 escultor-imaginário. Não tem peso significativo o desconto dos defuntos em caso de coincidência com os valores apontados.

Adicionemos o contributo de Teresa Soeiro, que expõe valores de um período de pouco mais de três décadas: i) 14 carpinteiros e 3 pintores (1800)<sup>674</sup>; ii) 11 carpinteiros, 2 pintores e 1 ensamblador (1820)<sup>675</sup>; iii) 5 carpinteiros, 4 ensambladores e 3 pintores (ordenanças de 1831)<sup>676</sup>; iv) 2 ensambladores e 1 pintor (1834)<sup>677</sup>.

Traduzido o somatório, destacam-se os carpinteiros (20) num cenário onde os pintores (9) e os ensambladores (7) ajudam a valorizar o centro de Penafiel na área artística.

Os dois estudos contemplam um espaço amplo (1700-1834), mas descontínuo, que confirma a cidade de Penafiel como segmento artístico de pintores nos séculos XVIII e XIX, cuja acção prediz igualmente a intervenção na área do douramento, atendendo à especificidade funcional.

#### ■ **Quadro XXVIII.** Artistas em Arrifana de Sousa (Penafiel) 1700-1729

ARTISTAS	BAPTISMOS				NUBENTES				DEFUNTOS	
	Pais	Padrinhos	Testemunhas baptismo	Total parcial	Contraentes	Pais	Testemunhas	Total parcial	Total	Total
Carpinteiro	24	4	10	<b>38</b>	6	2	0	<b>8</b>	<b>46</b>	<b>12</b>
Ensamblador	1	0	1	<b>2</b>	0	0	0	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>1</b>
Escultor	4	0	1	<b>5</b>	1	0	0	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>1</b>
Imaginário	2	2	3	<b>7</b>	0	2	0	<b>2</b>	<b>9</b>	<b>0</b>
Pintor	3	0	7	<b>10</b>	0	2	1	<b>3</b>	<b>13</b>	<b>1</b>
Marceneiro	0	0	0	<b>0</b>	1	0	0	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>
Escultor/ Imaginário	0	0	0	<b>0</b>	1	0	0	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>

Na reconstituição possível do centro histórico de Penafiel (Mapas 4, 5, 6 e 7), destaca-se um eixo viário (na ligação Porto-Vila Real) formado pela ruas da Calçada, de Santo António Velho, Direita, Nossa Senhora da Ajuda e Cimo de Vila.

Templos que as ladeiam: igrejas da Senhora do Carmo, matriz, capela do Senhor do Hospital (em frente, actualmente só com fachada), da Misericórdia e da Senhora da Ajuda. Outros edifícios religiosos distribuídos na restante malha urbana: Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição, Ordem Terceira de S. Francisco (vulgo Calvário) e Santo António dos Capuchos (anexa ao hospital).

Nos mesmos mapas, estabelece-se mais de uma dezena de arruamentos que configuram a concentração de artistas ao longo dos séculos XVII a XIX: aí tem lugar o entalhador, o

ensamblador, o carpinteiro, o imaginário e o pintor, feixe indicador de um centro artístico que, inclusivamente, permitia a conclusão de obras na área em estudo (Mapas 5, 6 e 7).

No eixo viário considerado, da Rua da Calçada à Rua Cimo de Vila, identificámos, nos séculos XVIII<sup>678</sup> e XIX<sup>679</sup>, uma listagem de artistas:

**Mapa 5**

- Rua da Calçada: 3 carpinteiros, 2 ensambladores e 1 pintor
- Rua de Santo António Velho: 3 carpinteiros, 1 imaginário e 1 pintor

**Mapa 6**

- Rua Direita: 19 carpinteiros, 3 pintores, 2 ensambladores, 2 imaginários e 1 torneiro

**Mapa 7**

- Rua de Nossa Senhora da Ajuda: 3 ensambladores, 2 pintores e 1 carpinteiro
- Rua de Cimo de Vila: 6 ensambladores, 3 entalhadores, 2 pintores e 1 imaginário

A distribuição na restante malha urbana descreve-se da seguinte forma:

**Mapa 5**

- Rua do Carmo: 1 pintor
- Rua Eng. Matos: 1 pintor
- Travessa de Fornos: 2 carpinteiros e 1 pintor
- Bairro do Carvalhal: 2 carpinteiros

**Mapa 6**

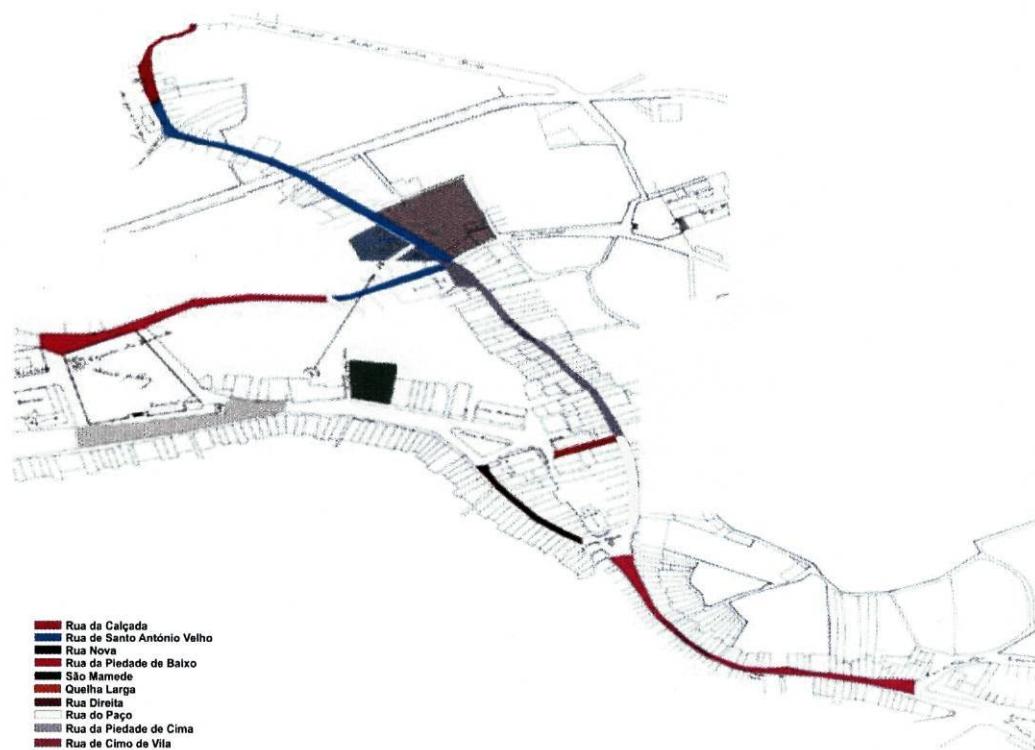
- Bairro de S. Mamede: 2 pintores e 1 torneiro
- Praça Municipal: 1 ensamblador
- Travessa do Bom Retiro: 1 pintor
- Rua da Piedade de Baixo: 3 carpinteiros
- Rua Nova: 1 carpinteiro e 1 pintor
- Rua do Paço: 1 carpinteiro e 1 imaginário
- Chãs da Quelha da Misericórdia: 2 carpinteiros e 1 pintor

**Mapa 7**

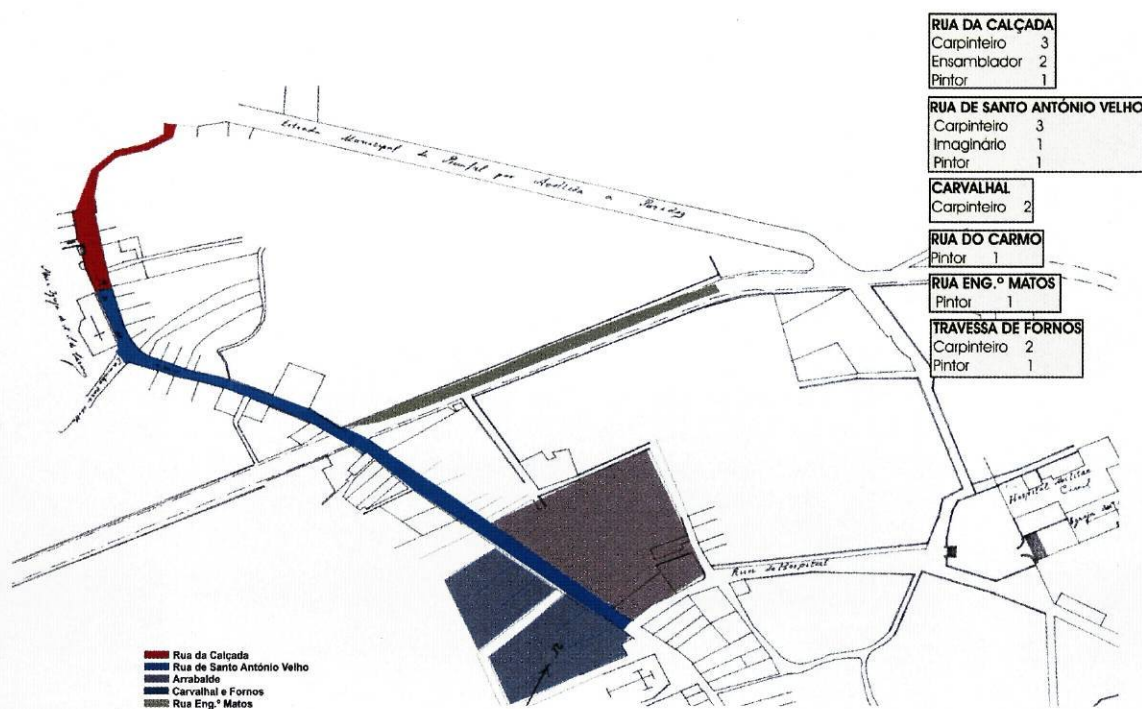
- Rua de S. Bartolomeu: 1 pintor

O resultado desta enumeração verte-se no Quadro XXIX, cuja síntese coloca em primeiro lugar os carpinteiros (37), manifestando-se a seguir os pintores (16), os ensambladores (14), os imaginários (5), os entalhadores (3) e os torneiros (2).

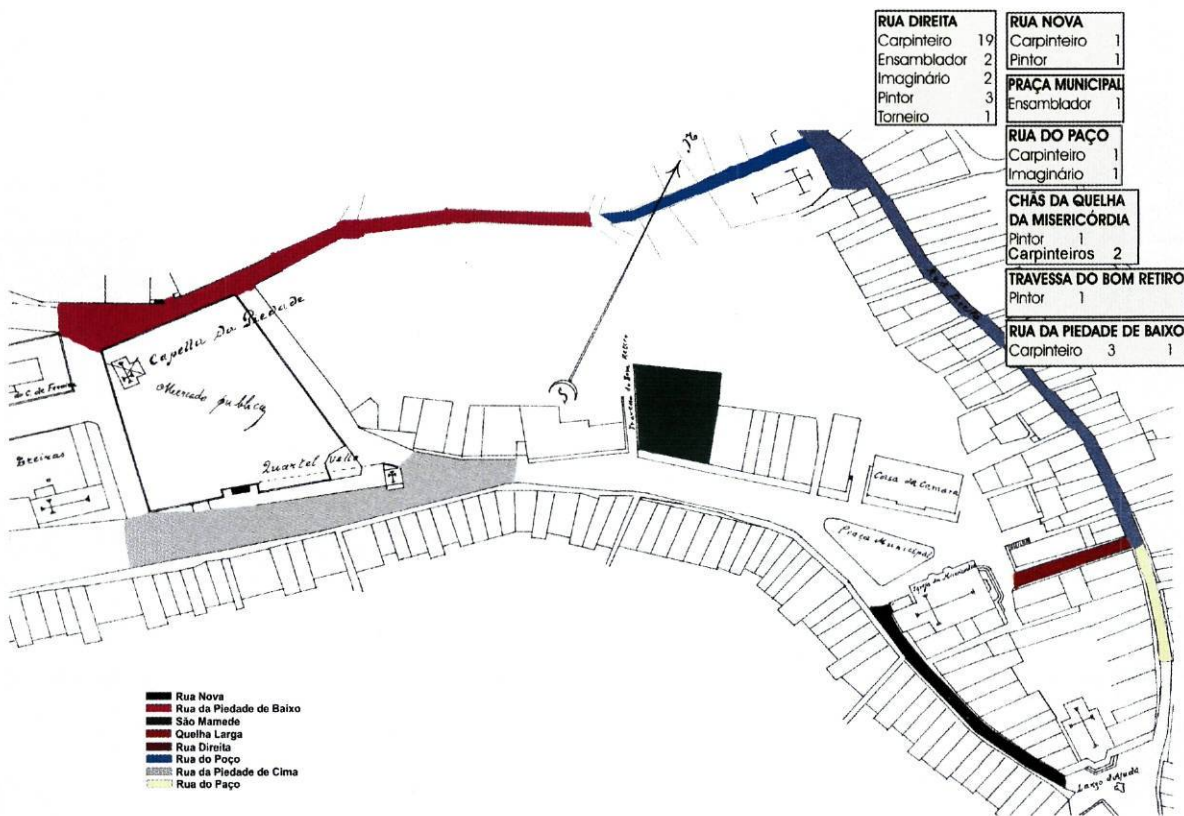
**Mapa 4. Penafiel. Planta da Cidade (Séculos XVII-XIX)**



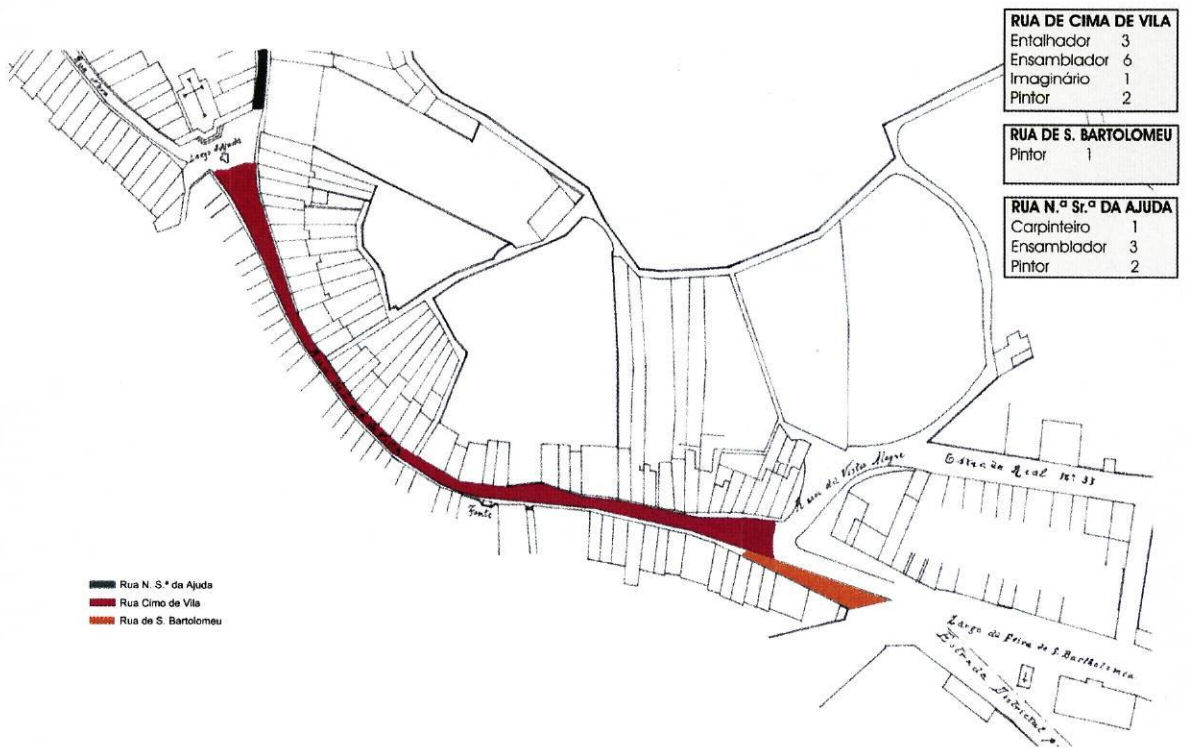
Mapa 5. Penafiel. Planta da Cidade (Séculos XVII-XIX)



Mapa 6. Penafiel. Planta da Cidade (Séculos XVII-XIX)



Mapa 7. Penafiel. Planta da Cidade (Séculos XVII-XIX)



■ **Quadro XXIX.** Artistas no centro histórico de Penafiel

Ofícios	Eixo viário principal	Restante malha urbana	Centro histórico
Entalhadores	3	0	3
Ensambladores	13	1	14
Carpinteiros	26	11	37
Imaginário	4	1	5
Pintor	9	7	16
Torneiro	1	1	2
<b>Total</b>	<b>56</b>	<b>21</b>	<b>77</b>

É mais uma prova de que em Penafiel emergem os pintores, reflexo de uma actividade alargada na área da pintura e do douramento, funcionando como pólo artístico regional. Cabe uma referência aos artistas identificados no concelho (Mapa 5), constituindo mais um contributo que reforça a predominância dos pintores (7).

Crescendo desde o século XVII, de que são testemunhos as construções religiosas e a reforma das confrarias, a população (cerca de mil e quinhentas pessoas) vivia dos ofícios mecânicos e *particularmente malho, lima e agulha*<sup>680</sup>, além de nobres, clérigos, licenciados e comerciantes.

No eixo principal (da Rua da Calçada até Cimo de Vila) identificam-se 56 artistas, ficando 21 para a restante malha urbana, confirmando-se a terra de artistas que os diversos elementos colhidos na documentação nos indicam.

Duas notas dominantes para os centros históricos de Amarante e de Penafiel: i) não há arruamentos cuja morfologia residencial rememore o espírito corporativo medieval; ii) os pintores prevalecem na matriz artística.

## 2. No centro histórico de Amarante

Os dados retirados sobre Amarante não especificam a residência tão claramente como em Penafiel.

Genericamente, os artistas e os artífices (exceptuando os das freguesias) são relatados como sendo de Amarante, indubitavelmente o centro já que o actual concelho se formou com as reformas administrativas do Liberalismo. A identificação, nos séculos XVIII e XIX<sup>681</sup> resulta numa listagem:

- i) De Amarante: 8 pintores, 1 entalhador e 1 ensamblador
- ii) Rua de S. Gonçalo: 1 ensamblador e 2 pintores
- iii) Rua da Cadeia: 1 ensamblador
- iv) Rua de Seixedo: 2 entalhadores
- v) Rua da Retorta: 1 pintor
- vi) Campo de S. Sebastião: 1 pintor

Dominam os pintores (14) num panorama onde os entalhadores e os ensambladores apresentam uma colocação semelhante (5).

Apesar de a matriz não ser substancial, confirma-se o centro histórico de Amarante como um pólo artístico predominante na área da pintura e do douramento.

# **O Mecenato das Misericórdias**

---

Cap. IV

## **1. De Penafiel**

Recorremos a um plano de explicitação sumário baseado num dos nossos elementos de trabalho<sup>682</sup>, com o objectivo de ilustrar o vínculo privilegiado de um encomendador por excelência como é uma Santa Casa, casos de Amarante e de Penafiel.

Interessa-nos uma abordagem envolvendo os artistas que se confrontaram com as necessidades das Misericórdias, restando as referências de obras não identificadas para outro capítulo.

O centro histórico de Penafiel assume-se como um pólo regional de artistas com obras realizadas em Penafiel e no exterior.

São os séculos XVIII (finais) e XIX que orientam para o predomínio dos pintores, cuja acção se prova nos programas artísticos daquelas épocas: rococó e neoclássico.

Recorrendo aos artistas *desta vila/cidade* e a outros provenientes do exterior, a Santa Casa da Misericórdia de Penafiel desenvolve uma acção mecénica comprovada na sua documentação, principalmente nas *receitas e despesas*, referente às igrejas da Misericórdia e de Santo António dos Capuchos (anexa ao hospital) e à capela do Senhor (hoje, somente com fachada).

O desempenho da Santa Casa inicia-se pelas raízes da sua igreja. Entre 1623-1659, despendeu 1 475 réis para abrir os alicerces do corpo da igreja<sup>683</sup> e 14 000 com os pedreiros<sup>684</sup>.

O oficial que acabou o azulejo da capela-mor recebeu 270 réis<sup>685</sup> e o pedreiro Gonçalo Francisco absorveu, pela obra do friso da igreja, para proteger os altares colaterais da chuva, a quantia de 5 250 réis<sup>686</sup>.

A Santa Casa despende 1 500 réis com o mestre Francisco (?), *da arte*, pelo rascunho dos retábulos colaterais que fez para a sua igreja (1659)<sup>687</sup>.

Manuel da Costa, mestre dos retábulos (entalhador?), vê parcialmente pagos os seus honorários quando recebe 12 350 réis de 40 000 réis (1687)<sup>688</sup> que a Santa Casa lhe devia.

O trabalho para os andores do Senhor do Hospital e Ecce Homo realizado pelo entalhador Manuel Gonçalves rende-lhe 5 280 réis, em 1789<sup>689</sup> enquanto outro artista da mesma área, António Gonçalves, colhe 14 160 réis por seis castiçais, coroas e dois corações de Jesus<sup>690</sup>.

António José Pereira, mestre entalhador de Mesão Frio, é contratado (1798) para fazer quatro altares colaterais na igreja da Misericórdia, recebendo 200 000 réis em três prestações, a que se acrescentaram 4 800 réis pelo respectivo risco<sup>691</sup>.

Naquele ano, surgem duas despesas com o risco dos altares: 4 000 réis com o entalhador António José Ferreira pelo risco que trouxe dos quatro altares<sup>692</sup> e a mesma quantia com o entalhador António José Ferreira pela mesma razão<sup>693</sup>.

Ornamenta-se o corpo da igreja da Santa Casa da Misericórdia com quatro sanefas feitas por Vicente José Moreira Barroco, entalhador da vila de Amarante (1825)<sup>694</sup>.

Na ensablagem, sublinhamos trabalhos que revelam polivalência, e de importância mais redutora na área da talha, como Gregório de Sousa, a quem a Santa Casa dá 1 920 réis por quatro dúzias de jarras para os ramalhetes prateados, altar-mor e demais altares (1738)<sup>695</sup> e mais 1 200 réis pelos pés da mesa da casa do despacho (1739)<sup>696</sup>.

Joaquim José Pinto, ensamblador *desta cidade*, recebe 1 600 réis pelo conserto da grade do coro (1847)<sup>697</sup> e 360 réis de uma perna de pau que fez para uma menina pobre da freguesia de Rande (1848)<sup>698</sup>!

O imaginário Francisco Álvares (1662) faz os braços novos para a imagem do Senhor do Hospital, ficando o pagamento da encarnação da imagem sob a responsabilidade do padre frei José de Meireles<sup>699</sup>.

Manuel Ferreira de Figueiredo, imaginário e ensamblador de Penafiel, é ressarcido em 20 000 réis pela sua intervenção (1688) nos assentos da Irmandade e guarda-pós dos altares colaterais da Santa Casa da Misericórdia (1688)<sup>700</sup>; no ano seguinte, cabe-lhe 15 000 réis por conta da obra dos mesmos assentos<sup>701</sup> mais 30 000 pelas mesmas obras<sup>702</sup>. No ano de 1696 colabora em obras requeridas para a igreja da Santa Casa: por 70 000 réis faz as cadeiras no coro para assento dos padres capelães e as estantes da frente<sup>703</sup>; e por 3 000 réis conserta a Senhora do Amparo e faz a grade de madeira para as vidraças<sup>704</sup>.

Outros artistas do mesmo ofício mantêm a igreja de acordo com as motivações da Santa Casa: Domingos da Silva recebe 20 000 réis pela obra da tribuna (1711)<sup>705</sup>. João de Azevedo, mestre imaginário, natural do Marco de Canaveses, é contratado por 130 000 réis para fazer o retábulo-mor e a tribuna da igreja da Santa Casa da Misericórdia (1722)<sup>706</sup>.

Aos caixilhos dos quadros da igreja da Misericórdia, pelos quais a Santa Casa dispensou 4 800 réis (1723)<sup>707</sup> ao imaginário João de Azevedo de Oliveira, adita-se 51 600 réis pela obra do retábulo da capela-mor, por conta dos 100 000 réis em depósito (1724)<sup>708</sup> enquanto a Gregório de Sousa, por 8 castiçais para os altares, coube 1 600 réis (1739)<sup>709</sup>, mais 960 réis por duas dúzias de jarras e 3 200 réis por 16 castiçais (1741)<sup>710</sup>.

Tornear quatro tocheiras para a igreja da Santa Casa (1747) foi o trabalho do imaginário Bento Ferreira, pelo que a Santa Casa contrapôs 400 réis<sup>711</sup>. Outras despesas com o mesmo artista: 220 réis por três cruces e tornos para o coro (1752)<sup>712</sup>; 2 390 réis por duas dúzias de jarras novas e conserto de trinta e nove velhas (1759)<sup>713</sup>; 430 réis pelo conserto das tocheiras<sup>714</sup>; e uma quantia avultada pelos concertos de um mocho e feitura de três novos, de 14 castiçais e 15 jarras (1772)<sup>715</sup>.

Sobra a pintura e o douramento, descrevemos alguns laços laborais criados entre os pintores e douradores e a Santa Casa da Misericórdia de Penafiel, que tem um desempenho primordial na consolidação da cidade de Penafiel como pólo artístico de interesse regional, nos séculos XVII a XIX.

As pinturas do guarda-roupa e das tocheiras, realizadas pelo pintor Manuel Vieira, proporcionaram-lhe um adiantamento de 3 000 réis mais 1 020 réis pelo banco do retábulo do Hospital (1692-1693)<sup>716</sup>.

O douramento de um caixilho em madeira, destinado ao altar do Hospital, obra feita por Domingos da Silva, *maginário*, e por um pintor não designado, custou 6 000 réis (1696)<sup>717</sup>. 3 500 réis é o valor recebido por pelo pintor Manuel Vieira pelas pinturas que fez na Casa (1700)<sup>718</sup>.

João Álvares, pintor-mor em Basto, recebe 2 450 réis por pintar as imagens de Nossa Senhora do Amparo e da Senhora da Conceição, que estavam na Santa Casa, e mais 480 réis de ouro comprado a António Vieira, pintor de Penafiel (1705)<sup>719</sup> que, por sua vez, lhos tinha vendido (1705) e, no ano seguinte, pintou as letras douradas no capitel do altar do Ecce Homo, auferindo 1 000 réis como contrapartida (1706)<sup>720</sup>.

No ano de 1722, a Santa Casa da Misericórdia despendeu 3 600 réis com o pintor José Pacheco pelo douramento da peanha do Hospital<sup>721</sup>.

O sacrário do hospital e enfermaria teve a intervenção de Roque Ribeiro por 4 800 réis (1723)<sup>722</sup> enquanto a limpeza de todas as insígnias e painéis que estavam no templo da Santa Casa e as imagens dos Senhores Santo Cristo e Preso à Coluna redundaram numa despesa de 2 880 réis com o pintor Tomás Surel Francês (1743)<sup>723</sup>.

Balizámos 11 anos de actuação (1744-1757) do mestre pintor Bernardo Ribeiro, *desta Vila*, para a Santa Casa da Misericórdia, que, entre outros, confere o pagamento de vinte mil réis que restava das obras feitas no Hospital<sup>724</sup>; 3 500 réis do douramento e acrescento feito na tribuna da capela do Senhor do Hospital<sup>725</sup>; 9 000 réis de pratear o lampadário, dourar 86 jarras e outras obras<sup>726</sup>; 5 200 réis de várias obras dos altares<sup>727</sup>.

Um caso de longevidade assenta em Jerónimo Ribeiro do Vale (1759-1800): pela pintura de uns papéis para a comédia que se fez em acção de graças às melhoras de Sua Majestade recebeu 360 réis<sup>728</sup>; 2 000 réis por um cento de jarras que pintou para a igreja<sup>729</sup>; o pintor penafidelse encarna a imagem do Santo Cristo do altar do Senhor Ecce Homo por 300 réis<sup>730</sup>; 1 600 réis do douramento do sino<sup>731</sup>; 28 800 réis pelo douramento de seis tocheiras da Santa Casa da Misericórdia<sup>732</sup>; 20 000 réis pela reforma dos serafins da tribuna e outras obras que fez na Santa Casa da Misericórdia<sup>733</sup>; 640 réis atrasados da pintura de umas jarras<sup>734</sup>; 700 réis do prateamento de dois ramos de sola e da pintura de umas velas de pau<sup>735</sup>; 9 600 réis pelo douramento de 8 jarras para o andor do Senhor do Hospital e Ecce Homo<sup>736</sup>.

Custódio José Ferreira pinta a capela do Senhor do Hospital por 2 400 réis (1769)<sup>737</sup>, despendendo a Santa Casa 9 480 réis pelo douramento dos castiçais que se transferiram para o Senhor Ecce Homo (1782)<sup>738</sup>.

O pintor Custódio recebeu 9 600 réis por fazer a bandeira da Irmandade (1772)<sup>739</sup>; 2 400 réis pelo prateamento da cruz (1781)<sup>740</sup>; e 7 740 réis, em parceria com Manuel José Pacheco e seu oficial, por tarefas não especificadas (1782)<sup>741</sup>. Retocar um quadro da sacristia do Hospital rendeu-lhe ao pintor Custódio 2 600 réis (1782)<sup>742</sup> e por obras não identificadas 9 600 réis (1785)<sup>743</sup>. Reparar as insígnias e pratear uns ramos deu para reverter 2 800 réis a seu favor (1788)<sup>744</sup> e 480 réis por encarnar a imagem do altar Santo Cristo (1789)<sup>745</sup>.

José Lopes dos Anjos, da cidade de Penafiel, em 1777<sup>746</sup> ajustou com a Santa Casa da Misericórdia a encarnação da imagem do Senhor do Hospital por 16.000 réis e 10 500 réis pela limpeza dos quadros da sacristia (1783)<sup>747</sup>; por obras feitas no tempo do provedor Teixeira, o artista obtém 17 600 réis (1786)<sup>748</sup> e 5 000 réis pela pintura do nicho da Senhora da Lapa e banqueta (1793-1794)<sup>749</sup>.

A parceria de Custódio José Correia e António Ribeiro concretizada na obra dos assentos e púlpito da Santa Casa rende-lhes 15 600 réis, decorria o ano de 1781<sup>750</sup>.

Outra associação – Jerónimo e Tavares – proporciona-lhes uma receita de 13 630 réis pela obra da sacristia da igreja da Santa Casa da Misericórdia (1780-1782)<sup>751</sup>, depois de um primeiro pagamento de 3 930 réis pela mesma obra (1781)<sup>752</sup>.

Individualmente, o pintor Jerónimo arrecada 1 600 réis pelo douramento do sino (da igreja da Santa Casa?), em 1783<sup>753</sup>, e 5 500 réis pelo frontal destinado ao Hospital (1784)<sup>754</sup> mais 480 réis pela pintura de umas tocheiras destinadas à mesma instituição, no mesmo ano<sup>755</sup>. O douramento de uma cruz e dos castiçais do altar-mor permite-lhe o vencimento de 7 120 réis (1790)<sup>756</sup> mais um segundo pagamento de 8 680 réis pelos mesmos objectos e dois corações de Jesus (1790)<sup>757</sup>. Lavar as tocheiras douradas e purificá-las, já em 1808, rende-lhe 360 réis<sup>758</sup>.

Assinalámos 13 anos de actividade (1784-1797) de Manuel José Pacheco para a Santa Casa, com a qual retira 4 695 réis pelas tintas e trabalho *para os anjos*<sup>759</sup>; 4 010 réis pela capela do Passo<sup>760</sup>; 18 600 réis, incluindo os oficiais, da pintura no tecto da igreja<sup>761</sup> mais 25 560 réis da pintura da capela-mor da igreja e outras<sup>762</sup>; e 4 900 réis da pintura da mesa do Despacho e outras obras<sup>763</sup>. Identificado com uma actividade longa na cidade de Penafiel (1797-1813), onde residia, José Tavares corresponde com algumas obras que enumeramos: 6 000 réis para ele e seus oficiais pela pintura da botica da Santa Casa da Misericórdia<sup>764</sup>; 50 000 réis da pintura dos altares colaterais<sup>765</sup>; 3 700 réis pelas grades e quadros dos dois altares<sup>766</sup>; 10 000 réis do acrescento na pintura e douramento dos altares da Santa Casa<sup>767</sup>; 37 500 réis, por conta de 80 000, do resto do ajuste do douramento dos altares da Santa Casa<sup>768</sup>; e 42 500 réis pela fracção que se lhe devia do boleto de maior quantia pela cautela que apresentou do tesoureiro relativa ao juro da pintura e douramento dos altares<sup>769</sup>.

Em 1806, José Tavares Pimentel, mestre pintor de Penafiel, recebeu 150 000 réis no primeiro pagamento da adjudicação da pintura dos altares<sup>770</sup> enquanto 4 800 réis se referem ao acrescentamento da pintura dos altares da igreja da Santa Casa<sup>771</sup>.

4 800 réis foi o preço pago a Francisco Tavares, *desta cidade*, por conta da encarnação do Senhor do Hospital (1807)<sup>772</sup> mais 4 945 réis das tintas e pinturas das armas da Santa Casa da Misericórdia pela sua *restauração* (1808)<sup>773</sup>; por retocar o altar da Senhora (da Lapa), em 1821-1823<sup>774</sup>, obteve 7 200 réis e 8 000 réis pela encarnação de duas imagens da Visitação de Santa Isabel (1826)<sup>775</sup>.

Entre 1822 e 1833, Macário José, artista penafidense, desenvolve um conjunto de tarefas para a Santa Casa da Misericórdia, de que destacamos o averbamento de 2 230 réis com as tintas e o trabalho na capela do Senhor dos Passos averba<sup>776</sup>; 1 630 réis por pintar os bicheiros dos altares, escadaria e castiçais<sup>777</sup>.

A pintura do tecto da capela-mor e do arco cruzeiro da igreja da Misericórdia foi suportada por 26 100 réis, verba recebida pelo seu autor, Francisco Tavares da Silva, de Penafiel<sup>778</sup>, que aparelhou a tribuna e o altar-mor, oito sanefas e castiçais, em contrapartida de 30 000 réis<sup>779</sup>, e encarnou as duas imagens da Visitação de Santa Isabel<sup>780</sup>. Tudo isto se passou em 1826.

A pintura e o douramento dos dois caixilhos dos altares do Senhor Ecce Homo e do Senhor Preso à Coluna obriga a Santa Casa a despender 7 630 réis com José Joaquim, de Penafiel (1833)<sup>781</sup>.

Joaquim Macário da Cunha, de Penafiel, e António da Rocha, caleador, recebem 6 910 réis pelos consertos feitos na Santa Casa da Misericórdia (1848)<sup>782</sup>. O pintor obtém 11 965 réis pelas pinturas que fez no Hospital (1852)<sup>783</sup>, mais 2 130 réis de vários consertos ali levados a efeito, bem como a compostura do painel do camarim da igreja da mesma instituição (1852)<sup>784</sup> e ainda 2 455 réis de encarnar uma imagem do Senhor para os altares<sup>785</sup>. Os arciprestes do andor do Senhor do Hospital e o douramento e pintura de uma cruz resultaram num estipêndio de 8 000 réis (1855)<sup>786</sup>.

De Beire (Paredes), José Luís é chamado para encarnar a imagem de Nossa Senhora do Carmo por 5 000 réis (1853)<sup>787</sup>.

## **2. De Amarante**

Não dispondo de um volume de informação da Santa Casa da Misericórdia de Amarante tão valioso quanto o da congénere de Penafiel, importa transmitir a sua acção ao nível artístico, mesmo que as obras sejam de pequena monta.

No espaço temporal de 1600 a 1882, emergem artistas de Amarante e do exterior, nas diferentes áreas de formação, numa relação em que a Santa Casa comprova o empenho pela sua igreja e outros edifícios dependentes como as capelas de S. Lázaro e de S. João.

Fazemos uma exposição por actividade, seguindo o percurso da talha, por nos parecer, nesta fase do trabalho, a forma mais coerente de dar a conhecer o envolvimento das Misericórdias com o serviço prestado a Deus.

O beneditino Frei José de Santo António Vilaça, na qualidade de arquitecto, morador no mosteiro de Pombeiro, em 1771, arrecada 12 800 réis por fazer a planta *para a obra* (não identificada)<sup>788</sup>.

José da Cunha, entalhador, recebe 16 700 réis pelo que faltava das Mesas anteriores e pela tribuna da igreja da Santa Casa (1807)<sup>789</sup>.

Na qualidade de ensamblador, João Ferreira de Carvalho arremata a tribuna e o altar-mor da igreja da Ordem Terceira de S. Francisco, Amarante, pelo preço de 174 785 réis (1838-1839)<sup>790</sup>.

No início do século XVII (1702), um imaginário/carpinteiro recebe encomendas da Santa Casa da Misericórdia de Amarante. Manuel Pereira, aufere sete tostões (700 réis) por um caixão para os papéis e respectiva fechadura<sup>791</sup>; como imaginário, é encarregado de desarmar o retábulo e o caixão de S. Gonçalo, auferindo 12 vinténs (240 réis) pelo trabalho<sup>792</sup>; com a designação de carpinteiro, é encarregado de armar o retábulo e consertar o altar (desconhece-se qual), recebendo 360 réis<sup>793</sup>; por idêntica quantia, inclui as fechaduras no caixão, faz a armação, a porta do lavatório e conserta o altar-mor<sup>794</sup>; é o autor de quatro castiçais e tábuas para os Evangelhos e para as sacras, armando o caixão e consertando o altar-mor, recebendo desta vez 840 réis<sup>795</sup>.

Como carpinteiro e entalhador, Francisco Ferreira de Carvalho, entre 1847 e 1864 exerce a sua actividade ao serviço da Santa Casa da forma como as passamos a discriminar.

Recebendo 6 100 réis pelo trabalho, arcos de ferro, ferragem, pregos e outros objectos para a segurança das portas da sacristia da igreja (1847-1848)<sup>796</sup>, é entre 1862 e 1864 que se concentram os registos das suas tarefas.

Pelo saldo do preço ajustado para a obra de talha da igreja, conforme o termo de 26 de Julho de 1860, aufere 100 000 réis<sup>797</sup>; 60 600 réis pelo resto do preço da obra de talha da igreja<sup>798</sup>; e ainda mais 40 000 réis pela mesma obra<sup>799</sup>; idêntica quantia por parte da obra do anteparo da igreja<sup>800</sup>; 80 000 réis por conta do preço da feitura e construção das obras da igreja e 17 450 réis pelo conserto das sepulturas da mesma<sup>801</sup>; e 18 820 réis por nove dúzias de soalho que vendeu para as estadas dos pintores, jornais e carretos<sup>802</sup>.

Para completar a campanha de obras na igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante, o trabalho de douramento, em 1863, é da competência do mestre Tomás Ferreira da Silva: 600 000 réis por conta e satisfação do primeiro pagamento do preço por que tomou de empreitada a pintura e o douramento<sup>803</sup>; 243 200 réis pelo saldo do ajuste que fez em 30 de Maio de 1863, respeitante à pintura e ao douramento das sanefas do arco cruzeiro, frestas, púlpitos, altares e coro<sup>804</sup>; 400 00 réis como segundo pagamenro por conta das obras de pintura e douramento<sup>805</sup>; 350 00 réis por conta do terceiro pagamento do preço da empreitada das obras de pintura e douramento da igreja<sup>806</sup>; 149 650 réis por encarnar e pintar as imagens da igreja, douramento do nublado e resplendor do trono e altar-mor, damasco para a porta e dois espanadores e brochas para a limpeza da igreja<sup>807</sup>.

No ano de 1863, esta grandiosa empreitada inclui ainda 14 960 réis de vários objectos que comprou para a igreja<sup>808</sup>; 4 200 réis por seis serpentinas de metal amarelo para os altares da igreja; e 720 réis para as roldanas das sanefas<sup>809</sup>.

Retomando a área da pintura e do douramento, tal como em Penafiel, é a mancha artística que melhor sobressai em Amarante.

Imergindo no tempo, o pintor amarantino André Machado tem a oportunidade de consertar e pintar uma tábua da Irmandade por 18 vintéis, 360 réis (1721)<sup>810</sup>; Manuel Nogueira, da mesma terra, aufere 2 300 réis por pintar as portas da capela de S. João (1730)<sup>811</sup> e 2 400 réis pela pintura da tábua dos irmãos (1733)<sup>812</sup>.

Em catorze anos (1751-1765), outro pintor de Amarante, João Manuel, é reclamado pela Santa Casa: 240 réis pela pintura da cruz da bandeira (da irmandade de S. Pedro?)<sup>813</sup>; e 19 200 réis pelo frontal e tecto da capela de S. João, em parceria com Teodósio de Sousa<sup>814</sup>.

Por *ingomar o Senhor Esse Homo*, o pintor Manuel (António? Bento?) recebe 6 400 réis (1797)<sup>815</sup>; a Santa Casa da Misericórdia inclui 1 920 réis nas suas despesas, por conta da *incarnasam da Varonica do Senhor maos e pes*, execução da autoria de Manuel António (1805)<sup>816</sup>; Manuel Bento auferiu 5 920 réis pela pintura de andores, varas, círios, coroas e resplendor de imagens (1812)<sup>817</sup>.

O pintor penafidelense designado simplesmente por Tavares tem uma actividade longa em Amarante, entre 1810 e 1828.

A primeira referência diz-nos que a Santa Casa da Misericórdia despendeu 11 250 réis para a pintura da bandeira da Irmandade<sup>818</sup>.

A obra do cabido e *outras pinturas* garantem-lhe 55 000 réis<sup>819</sup>; 61 800 réis é uma parte pelas pinturas da igreja da Santa Casa<sup>820</sup>; 100 000 réis é outro pagamento pela pintura da igreja<sup>821</sup>; a pintura do caixilho e dos caixões da capela de Santo Estêvão rende-lhe 6 400 réis<sup>822</sup>; cobra 24 000 réis pela pintura da frontaria da igreja da Santa Casa<sup>823</sup> e 28 800 pelo púlpito (da capela de Santo Estêvão?) pintado e dourado<sup>824</sup>; 6 000 réis é o estipulado pela pintura da banquetta do Santo Cristo da capela de S. João<sup>825</sup>; pintar S. Lázaro e o nicho da capela rende-lhe 2 800 réis<sup>826</sup> mais 3 200 réis num segundo pagamento<sup>827</sup>; a *incarnação* do Senhor da sacristia e respectiva cruz dá-lhe 12 800 réis<sup>828</sup> enquanto um trabalho na capela de S. Lázaro fica por 1 080 réis<sup>829</sup>.

A Santa Casa, entre 1837 e 1842, obtém a colaboração do artista Joaquim, que arrematou a pintura da tribuna da igreja de S. Francisco, Amarante, de branco, por 40 000 réis (1838-1839)<sup>830</sup>; António José Ribeiro dos Santos pintou as frestas da capela-mor e o forro da mesma por 39 705 réis (1837-1840)<sup>831</sup>; Inácio pintou a capela-mor da igreja de S. Francisco (verba não indicada) (1838-1839)<sup>832</sup>; uma despesa de 1 200 réis com *a estada na capella mor, para o pintor puder trabalhar na pintura da tribuna* conduz-nos ao pintor Bento Manuel Ines Bandeira (1842)<sup>833</sup>, o mesmo que aparelhou o *baixo da tribuna* da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante por 17 000 réis (1842)<sup>834</sup>.

## Notas

- 418 *DICIONÁRIO da Arte Barroca em Portugal*, Dir. de José Fernandes Pereira e coord. de Paulo Pereira. Lisboa: Presença, 1989.
- 419 Idem, *ibidem*, p. 11.
- 420 *HISTÓRIA da Arte Portuguesa*, Dir. de Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, 1995, vol. I, p. 9.
- 421 Idem, *ibidem*, p. 10.
- 422 Idem, *ibidem*, p. 10-11.
- 423 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Talha Dourada: uma Área Patrimonial em Crise*. In *Revista Polígrafia*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1998/1999, n. os 7/8, p. 8-9.
- 424 Idem, *ibidem*, p. 9.
- 425 Idem, *ibidem*.
- 426 *HISTÓRIA da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1993, 14 vols.  
Não há referências periféricas à arte da talha, ou seja, às escolas regionais, que constituem um espaço de afirmação privilegiada na área da investigação.
- 427 *HISTÓRIA da Arte em Portugal*, vol. 10, p. 169.
- 428 *HISTÓRIA da Arte Portuguesa*, Dir. de Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, 1995, 3 vols.
- 429 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Talha*. In *Dicionário de História Religiosa de Portugal*: Rio de Mouro: C. de Leitores SA e Centro de Estudos de História Religiosa da Univ. Católica Portuguesa, 2001, p. 270.
- 430 Idem, *ibidem*.
- 431 *TESES de Doutoramento*. In *Revista de Ciências e Técnicas do Património*. Porto: FLUP, 2002, vol. I, pp. 259-262.
- 432 *DISSERTAÇÕES de Mestrado*. In *Revista de Ciências e Técnicas do Património*. Porto: FLUP, 2002, vol. I, pp.263-276.
- 433 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Idem, ibidem*, pp. 7-11.
- 434 Idem, *ibidem*, p. 11.
- 435 *Assim o compreenderam [...] os portugueses de hoje. A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, depois de concluídos os trabalhos de restauração que ultimamente empreendeu para tal fim, pode repeti-lo com segurança – pois foi, de facto, em nome de todos os portugueses que, perante a História, desobrigou a Nação de tão grato e imperioso dever.*  
*BOLETIM da DGEMN. A Igreja de S. Gens de Boelhe*. Porto: Ministério das Obras Públicas, 1950, n. ° 62, p.15.
- 436 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *O Tempo de Deus e o Tempo dos Homens. A Talha da Sé do Porto e o seu Destino*. In *Actas do I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória*. Porto: 2002, vol. I, pp. 107-124.
- 437 Idem, *ibidem*, p. 107.
- 438 SANTOS, Rui Afonso – *Artes Decorativas (Séculos XIX-XX)*. In *Dicionário de História Religiosa de Portugal*: Rio de Mouro: C. de Leitores SA e Centro de Estudos de História Religiosa da Univ. Católica Portuguesa, 2000, p. 133.
- 439 Idem, *ibidem*.
- 440 SERRÃO, Vítor – *A Pintura Maneirista e o Desenho*. In *História da Arte em Portugal*, Dir. de Vítor Serrão. Lisboa: Alfa, 1993, vol. 7, p. 32.
- 441 Idem, *ibidem*.
- 442 Idem.
- 443 SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2001, p. 243.
- 444 Transcrição e prefácio de Virgílio Correia, Regimento do Oficiais Mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa, p. 109 e segs.

- Cit. por LAMEIRA, Francisco Ildefonso – *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*. Faro: Câmara Municipal, 2000, p. 98-101.
- 445 Idem, *ibidem*, p. 109 e segs.
- Idem, *ibidem*, p. 98.
- 446 Idem, *ibidem*.
- 447 Idem.
- 448 Idem.
- 449 Idem.
- 450 Idem.
- 451 Idem..
- 452 Idem.
- 453 Idem.
- 454 Idem.
- 455 LAMEIRA, Francisco Ildefonso – *A Talha no Algarve...* p. 100.
- 456 Idem, *ibidem*.
- 457 Idem.
- 458 Idem..
- 459 MOURA, Carlos – *Uma Poética da Refulgência: a Escultura e a Talha Dourada*. In *História da Arte em Portugal. O Limiar do Barroco*. Lisboa: Alfa, 1993, vol. 8, p. 88.
- 460 O destacado nas actividades é nosso.
- 461 ADP, Mitra. n.º 201, doc. n.º 4, s. fls.
- Cit. por FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989, I vol., p. 66-67.
- 462 SERRÃO, Vítor – *A Pintura Maneirista e o Desenho...* vol. 7, p. 35-39.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *ob. cit.*, p. 67-68.
- 463 SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo...ob. it.*, p. 254.
- 464 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *ob. cit.*, p. 68-69.
- 465 SERRÃO, Vítor – *ob. cit.*, vol. 7, p. 88.
- 466 VILLARI, Rosário – *O Homem do Barroco*. Lisboa: Presença, p. 253.
- 467 Idem, *ibidem*, p. 269.
- 468 PEREIRA, José Fernandes – *O Barroco do Século XVII: Transição e Mudança*. In *História da Arte Portuguesa*, Dir. de Paulo Pereira. Barcelona, 1995, 3.º vol., p. 26.
- 469 Idem, *ibidem*, p. 11.
- 470 Idem, *ibidem*, p. 166.
- 471 PEREIRA, José Fernandes - *Artista*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, p. 51.
- 472 Idem, *ibidem*.
- 473 Idem, *ibidem*.
- 474 Idem, *ibidem*. p. 51-52.
- 475 PEREIRA, José Fernandes – *O Barroco do Século XVIII...*p. 169.
- 476 PEREIRA, José Fernandes – *Artista...* p. 52.
- 477 Idem, *ibidem*.
- 478 PEREIRA, José Fernandes – *O Barroco do Século XVIII...* p. 170.
- 479 Idem, *ibidem*.
- 480 Idem.
- 481 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Inapa, 2001, p. 28.
- 482 Idem, *ibidem*, p. 29.
- 483 *TEORIA da Arquitectura. Do Renascimento aos Nossos Dias*. Lisboa: Taschen, 2003.
- 484 ANDRADE. José Calheiros de Magalhães e – *Regras das Cinco Ordens de Arquitectura Segundo os Princípios de Vignola*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1787.
- 485 Na documentação é frequente a expressão *Cima*; actualizámos para *Cimo*.

- 486 SOEIRO, Teresa – *Penafiel*. Lisboa: Presença, 1994, p. 36.  
487 Arredondamento.  
488 Quadro I. Artistas e Artífices no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (1600-1899).  
Ap. Doc., vol. III, p. 33-34.  
489 PENTEADO, Pedro – *Confrarias*. In *História Religiosa de Portugal*, Dir. de Carlos Moreira  
Azevedo. Rio de Mouro: Círculo de Leitores SA e Autores, 2000, p. 342-343.  
490 SOEIRO, Teresa – *ob. cit.*, p. 8.  
491 Ordenação alfabética por ofício; contribuição em réis.  
492 Não se referem as lojas das habitações como agências.  
493 Oficial.  
494 Outrem.  
495 Outrem.  
496 Outrem.  
497 Não paga pela agência por viver no termo.  
498 Mestre.  
499 Não se referem as lojas das habitações como agências.  
500 Carvalhal  
501 Idem.  
502 Mestre.  
503 Oficial  
504 Mestre.  
505 Mestre.  
506 Outrem.  
507 Idem.  
508 Mestre.  
509 Mestre.  
510 Outrem.  
511 Estabelecemos, no início do estudo, cinco períodos correspondentes aos diferentes formulários  
artísticos: 1600-1700; 1701-1740; 1741-1775; 1776-1850; 1851-1899.  
512 Ressalvamos as dúvidas acerca dos pintores registados na fase final do século XIX: constando em  
recenseamentos eleitorais e militares, maioritariamente, poderão ser *artistas* ligados à construção  
civil. No entanto, nesses mesmos documentos, trolha e caiador são expressões frequentes...  
513 Concelho extinto, com mais de duas dezenas de freguesias, a favor de Amarante, Marco de  
Canaveses e Penafiel.  
AMAMT- Livro do registo das cartas e ofícios do concelho de Santa Cruz, n.º 883, 1793-1839, fls.  
8-50.  
Cit. por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *O Concelho de Santa Cruz de Ribatâmega nos*  
*Séculos XVIII e XIX*. In *Amarante Congresso Histórico 98. Actas*. Amarante: Câmara Municipal de  
Amarante, 2 000, IV vol., p. 105-106.  
514 Idem, *ibidem*.  
515 São mencionados alfaiates, candieiros, carpinteiros, ferradores, ferreiros, moleiros, sapateiros,  
serralheiros, tamanqueiros e tecedeiras.  
SOEIRO, Teresa – *O Progresso também chegou a Penafiel. Resistência e Mudança na Cultura*  
*Material 1741-1910*. Porto: FLUP, 1993, 1.º vol., p. 88-101. Tese de doutoramento apresentada à  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Policopiado.  
516 Não nomeando os artistas, é provável que os de 1800 coincidam com a recolha visível no Quadro  
XII.  
SOEIRO, Teresa – *ob. cit.*, 1.º vol., p. 216-217.  
517 Idem, *ibidem*, p. 218-219.  
518 Idem, *ibidem*, p. 220-221.  
519 Idem, *ibidem*, p. 222-223.  
520 Valioso contributo para a área da talha, embora reduzido para o nosso período de investigação: 13  
referências ao concelho de Felgueiras; 9 ao Marco; 5 a Amarante e 5 a Penafiel.

- 521 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Escola de Talha Portuense...* p. 21.
- 522 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *De Arquitecto a Entalhador. Itinerário de um Artista nos Séculos XVII e XVIII*. In *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Reitoria da Univ. do Porto-Governo Civil do Porto, 1991, p. 355.
- 523 Idem, *ibidem*, p. 356-360.
- 524 Referimo-nos aos pintores que, substancialmente, tomavam conta de empreitadas de douramento.
- 525 RODRIGUES, José Carlos Rodrigues – *A Talha Nacional e Joanina em Marco de Canaveses*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal do Marco de Canaveses, vol. I, p. 36.
- 526 Ordenação alfabética por ofício.  
Quadro I. *Artistas e Artífices no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (1600-1899)*.  
Ap. Doc., vol. III, p. 7-46.
- 527 PEREIRA, José Fernandes – *O Barroco do Século XVIII...3.º vol.*, p. 166.
- 528 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *De Arquitecto a Entalhador...*p. 366.
- 529 Ordenação alfabética pela actividade.
- 530 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Porto: 1984, I, p. 31-35.
- 531 Idem, *ibidem*, p. 63.
- 532 Idem, *ibidem*, p. 76-77.
- 533 Idem, *ibidem*, p. 91-93.
- 534 Com Gonçalo Jorge e outro.  
Idem, *ibidem*, p. 111-112.
- 535 Idem, *ibidem*, p. 43-47.
- 536 Carpinteiro, marceneiro, ensamblador, entalhador, trabalhou noutras obras do mosteiro e em outras igrejas.  
Idem, *ibidem*, p. 73-74.
- 537 Idem, *ibidem*, p. 101-103.
- 538 Idem, *ibidem*, p. 171-174.
- 539 Idem, *ibidem*, p. 83-87.
- 540 Idem, *ibidem*, p. 305-306.
- 541 Idem, *ibidem*, p. 513-516.
- 542 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Porto: Câmara Municipal, 1989, II vol, p. 390-393.
- 543 Idem, *ibidem*, p. 392.
- 544 Idem, *ibidem*, I vol., p. 63.
- 545 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1984, I, p. 387-389.
- 546 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *ob. cit.*, I vol., p. 67.
- 547 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1984, I, p. 524-529.
- 548 Também designado mestre ensamblador, da cidade do Porto.  
BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1985, II, p. 24-29.
- 549 Idem, *ibidem*, 1984, I, p. 668-670.
- 550 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *ob. cit.*, II vol., p. 498-499.
- 551 Idem, *ibidem*, II vol., p. 499-502.
- 552 Idem, *ibidem*, p. 348-349.
- 553 Em 1688.  
Idem, *ibidem*, p. 349.
- 554 Ordenação alfabética pela actividade.
- 555 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1984, I, p. 305-306.
- 556 Idem, *ibidem*, p. 510-513.
- 557 Idem, *ibidem*, p. 513-516.
- 558 Atribui-se a Domingos Lopes a autoria pelas afinidades com o cadeiral do mosteiro de Corpus Christi, feito em 1680, por este artista. Em 1680, Manuel Rocha contratou a obra de carpintaria do coro de Corpus Christi, subcontratando Domingos Lopes, em 1685, o forro deste coro, que se devia

- fazer á imitação do forro de Santa Clara, o que induz ter sido Domingos Lopes o mestre de Santa  
Idem, *ibidem*, p. 488.
- 559 Idem, *ibidem*, p. 387-389.
- 560 Idem, *ibidem*, p. 564.
- 561 Idem, *ibidem*, p. 668-670.
- 562 Idem, *ibidem*, p. 524-529.
- 563 Idem, *ibidem*, p. 504.
- 564 Também designado mestre ensamblador, da cidade do Porto.  
Idem, *ibidem*, 1985, II, p. 24-29.
- 565 Manuel da Costa de Andrade e Inácio Francisco contratam a obra. No di seguinte, o segundo  
trespassa a sua parte ao primeiro. Os mestres deveriam orientar-se pela talha da igreja de Ramalde e  
até copiá-la.  
Idem, *ibidem*, 1986, III, p. 370-373.
- 566 José de Sousa Barros, do Porto, trespassa a obra a Manuel Moreira, de Alfena, e a Manuel  
Fernandes, de Lordelo, Paredes.  
Idem, *ibidem*, p. 493-495.
- 567 José de Sousa Barros, do Porto, trespassa a obra a Manuel Moreira, de Alfena, e a Manuel  
Fernandes, de Lordelo, Paredes.  
Idem, *ibidem*, p. 493-495.
- 568 José de Sousa Barros, do Porto, trespassa a obra a Manuel Moreira, de Alfena, e a Manuel  
Fernandes, de Lordelo, Paredes.  
Idem, *ibidem*, p. 493-495.
- 569 Ensamblador portuense.  
Idem, *ibidem*, p. 298-301.
- 570 Ajustado para fazer as obras de madeiras: o coro, as teias, os estrados, as portas e grades, desbastar  
os púlpitos.  
Idem, *ibidem*, 1985, II, p. p. 155.
- 571 Idem, *ibidem*, 1986, III, p. 156-159.
- 572 Idem, *ibidem*, p. 156-159.
- 573 Dirigiu os trabalhos da mudança das grades.  
Idem, *ibidem*, p. 95-96.
- 574 Idem, *ibidem*, p. 534.
- 575 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho; e FERREIRA-ALVES, Joaquim J. B. – *Subsídios para um  
Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam em Trás-os-Montes nos Séculos XVII-XVIII* (I).  
In *Revista de História*. Porto: I.N.I.C., Centro de História da Univ. do Porto, 1983-1984, vol. V, p.  
160.
- 576 Idem, *ibidem*.
- 577 Geraldo Machado e José Francisco, da cidade do Porto e residentes em Aveiro.  
BRANDÃO. Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1987, IV, p. 364-367.
- 578 Geraldo Machado e José Francisco, da cidade do Porto e residentes em Aveiro.  
Idem, *ibidem*, p. 364-367.
- 579 Manuel Machado e António de Faria, mestres imaginários, o primeiro de Varziela, Felgueiras, e o  
segundo de Torrados, Felgueiras, fazem sociedade para estas obras, além de outras obras de  
carpintaria.  
Idem, *ibidem*, 1985, II, p. 542-547.
- 580 Manuel Machado e António de Faria, mestres imaginários, o primeiro de Varziela, Felgueiras, e o  
segundo de Torrados, Felgueiras, fazem sociedade para estas obras, além de outras obras de  
carpintaria.  
Idem, *ibidem*, p. 542-547.
- 581 Do Porto. É arrematada pela segunda vez, depois de Manuel Ferreira Pinto ter desistido da obra.  
Idem, *ibidem*, 1986, III, p. 541-545.
- 582 Ordenação alfabética pela actividade.

- 583 Tomás Pereira da Costa, João Ferreira e João de Paiva trabalharam na obra referida. O autor do risco é o arquitecto Manuel dos Santos Porto. Mais tarde, em 1784, Damião Pereira de Azevedo, compromete-se a fazer o arcaz e uma estante para o coro.  
Idem, *ibidem*, 1987, IV, p. 334-335.
- 584 Tomás Pereira da Costa, João Ferreira e João de Paiva trabalharam na obra referida. O autor do risco é o arquitecto Manuel dos Santos Porto. Mais tarde, em 1784, Damião Pereira de Azevedo, compromete-se a fazer o arcaz e uma estante para o coro.  
Idem, *ibidem*, p. 334-335.
- 585 Tomás Pereira da Costa, João Ferreira e João de Paiva trabalharam na obra referida. O autor do risco é o arquitecto Manuel dos Santos Porto. Mais tarde, em 1784, Damião Pereira de Azevedo, compromete-se a fazer o arcaz e uma estante para o coro.  
Idem, *ibidem*, p. 334-335.
- 586 Ensamblador português.  
Idem, *ibidem*, 1986, III, p. 298-301.
- 587 Era de Lordelo do Ouro. Há algumas alusões a obra de talha: florões nas cruzetas, molduras picadas, quartelas entalhadas.  
Idem, *ibidem*, 1985, II, p. 126-131.
- 588 Filipe da Silva trespassa as obras aos mestres carpinteiros Domingos Francisco e André da Silva, de Lordelo do Ouro.  
Idem, *ibidem*, p. 322-325.
- 589 Pantaleão de Afonseca (ou da Fonseca), Manuel da Costa e Manuel André, mestres carpinteiros, portugueses, ajustam a obra onde se inclui o tecto ou forro, em masseira, da sala capitular, no terceiro pavimento.  
Idem, *ibidem*, p. 470-474.
- 590 Pantaleão de Afonseca (ou da Fonseca), Manuel da Costa e Manuel André, mestres carpinteiros, portugueses, ajustam a obra onde se inclui o tecto ou forro, em masseira, da sala capitular, no terceiro pavimento.  
Idem, *ibidem*.
- 591 Pantaleão de Afonseca (ou da Fonseca), Manuel da Costa e Manuel André, mestres carpinteiros, portugueses, ajustam a obra onde se inclui o tecto ou forro, em masseira, da sala capitular, no terceiro pavimento.  
Idem, *ibidem*.
- 592 É uma obra de carpintaria com elementos de talha que os mestres carpinteiros Manuel Francisco, Pedro Francisco, Inácio Francisco e Nicolau António, moradores na freguesia de Ramalde, se comprometem a fazer.  
Idem, *ibidem*, p. 702-707.
- 593 É uma obra de carpintaria com elementos de talha que os mestres carpinteiros Manuel Francisco, Pedro Francisco, Inácio Francisco e Nicolau António, moradores na freguesia de Ramalde, se comprometem a fazer.  
Idem, *ibidem*, p. 702-707.
- 594 É uma obra de carpintaria com elementos de talha que os mestres carpinteiros Manuel Francisco, Pedro Francisco, Inácio Francisco e Nicolau António, moradores na freguesia de Ramalde, se comprometem a fazer.  
Idem, *ibidem*, p. 702-707.
- 595 É uma obra de carpintaria com elementos de talha que os mestres carpinteiros Manuel Francisco, Pedro Francisco, Inácio Francisco e Nicolau António, moradores na freguesia de Ramalde, se comprometem a fazer.  
Idem, *ibidem*, p. 702-707.
- 596 Idem, *ibidem*, 1986, III, p. 96-97.
- 597 Pintado pelo dourador e pintor Manue Camelo de Azevedo.  
Idem, *ibidem*, p. 111-112.
- 598 De Moreira da Maia.  
Idem, *ibidem*, p. 305-306.

- 599 Manuel da Costa de Andrade e Inácio Francisco contratam a obra. No di seguinte, o segundo trespassa a sua parte ao primeiro. Os mestres deveriam orientar-se pela talha da igreja de Ramalde e até copiá-la.  
Idem, *ibidem*, p. 370-373.
- 600 José de Sousa Barros, do Porto, trespassa a obra a Manuel Moreira, de Alfena, e a Manuel Fernandes, de Lordelo, Paredes.  
Idem, *ibidem*, III, p. 493-495.
- 601 José de Sousa Barros, do Porto, trespassa a obra a Manuel Moreira, de Alfena, e a Manuel Fernandes, de Lordelo, Paredes.  
Idem, *ibidem*, p. 493-495.
- 602 José de Sousa Barros, do Porto, trespassa a obra a Manuel Moreira, de Alfena, e a Manuel Fernandes, de Lordelo, Paredes.  
Idem, *ibidem*, p. 493-495.
- 603 De Oliveira do Douro, Gaia.  
Idem, *ibidem*, IV, p. 278-280.
- 604 Aparece às vezes como mestre ensamblador, do Porto. Em 1709 trespassa estas obras a Filipe da Silva para que ele as faça ou possa mandar fazer por quem lhe bem parecer.  
Idem, *ibidem*, II, p. 319-322.
- 605 Ordenação alfabética pela actividade.  
606 Portuense.  
Idem, *ibidem*, III, p. 48-58
- 607 Dirigiu os trabalhos da mudança das grades.  
Idem, *ibidem*, p. 95-96.
- 608 Idem, *ibidem*, p. 534.
- 609 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho; e FERREIRA-ALVES, Joaquim J. B. – *ob.cit.*, p. 160.
- 610 Idem, *ibidem*.
- 611 Portuense.  
BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1986, III, p. 58-65.
- 612 Manuel da Costa de Andrade e Inácio Francisco contratam a obra. No di seguinte, o segundo trespassa a sua parte ao primeiro. Os mestres deveriam orientar-se pela talha da igreja de Ramalde e até copiá-la.  
Idem, *ibidem*, p. 370-373.
- 613 Do Porto. É arrematada pela segunda vez, depois de Manuel Ferreira Pinto ter desistido da obra.  
Idem, *ibidem*, p. 541-545.
- 614 Geraldo Machado e José Francisco, da cidade do Porto e residentes em Aveiro.  
Idem, *ibidem*, 1987, IV, p. 364-367.
- 615 Geraldo Machado e José Francisco, da cidade do Porto e residentes em Aveiro.  
Idem, *ibidem*, p. 364-367.
- 616 Manuel Machado e António de Faria, mestres imaginários, o primeiro de Varziela, Felgueiras, e o segundo de Torrados, Felgueiras, fazem sociedade para estas obras, além de outras obras de carpintaria.  
Idem, *ibidem*, II, p. 542-547.
- 617 Manuel Machado e António de Faria, mestres imaginários, o primeiro de Varziela, Felgueiras, e o segundo de Torrados, Felgueiras, fazem sociedade para estas obras, além de outras obras de carpintaria.  
Idem, *ibidem*, 1985, II, p. 542-547.
- 618 Ajustado para fazer as obras de madeiras: o coro, as teias, os estrados, as portas e grades, desbastar os púlpitos.  
Idem, *ibidem*, p. p. 155.
- 619 Com Domingos Nunes, entalhador, ambos do Porto. O entalhador António Gomes é apresentado como fiador.  
Idem, *ibidem*, II, p. 209-213.
- 620 Idem, *ibidem*, 1986, III, p. 156-159.

- 621 Idem, *ibidem*, p. 156-159.  
622 MOURA, Carlos – *Uma Poética da Refulgência...* p. 170.  
623 *Esckriptura de obrigação de obra que fazem os mestres carpinteiros Pantaliã de Afonseca. Remigio Moreira. Joseph Ferreira Pinto e Manuel Ferreira Machado ao Sindico e Relligiosos de Patriarca Sam Francisco desta cidade em 5 de Mayo de 1732.*  
ADP, PO-4.º, n.º 171, fls. 114v.-116.  
Cit. por FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Talha da Igreja do Convento de São Francisco do Porto. O Forro da Nave Central e do Transepto (1732)*. In *Revista da Faculdade de Letras-História*, II série. Porto: Universidade do Porto, 1993, vol. X, p. 365-377.
- 624 Idem, *ibidem*, p. 371.  
625 Idem, *ibidem*.  
626 Idem, *ibidem*, p. 372.  
627 Documento CLXXVI, Ap. Doc., vol III, 369-370.  
628 Documento CLV, Ap. Doc., vol III, p. 357.  
629 Documento CXVIII, Ap. Doc., vol III, p. 314-315.  
630 Nota 670.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
631 Nota 669.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
632 Nota 671.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
633 Nota 670.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
634 Nota 673.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
635 Documento XLIV, Ap. Doc., vol III, p. 196; 202.  
636 Idem, p. 196; 203.  
637 Idem.  
638 Idem.  
639 Documento CLXXXII, Ap. Doc., vol III, p. 375; 378.  
640 Idem.  
641 Idem, p. 375; 380.  
642 Admitimos ser o carpinteiro que faz uma tumba, recebendo 9 600 réis.  
Documento CLXXXII, Ap. Doc., vol III, p. 375-376.  
643 Idem, p. 375; 378.  
644 Idem, p. 375; 381.  
645 Documento CLXXXV, Ap. Doc., vol III, p. 388.  
646 Idem, p. 388-389.  
647 Idem, p. 388; 391.  
648 Nota 271.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
649 Nota 269.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
650 Nota 739.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
651 SARDOEIRA, Albano – *Notícias de Alguns Artistas que Trabalharam em Amarante*. Porto: s. ed., 1957, p. 45.  
652 Nota 859.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
653 Mapa 1.  
654 Os 18 pintores residentes em Felgueiras reportam-se ao século XIX.  
Fazemos nota das duas situações de funções para o exterior da área de investigação:  
Aleixo de Gouveia e Manuel Álvares (1697-1698), carpinteiros, do Marco para o Porto e Reino.

- Manuel da Silva Lopes, escultor e entalhador, de Arrifana de Sousa (Penafiel), e seu cunhado Manuel Ferreira, da mesma localidade, em 1734 arremataram a obra de carpintaria, escultura e entalhamento da igreja se S. Cristóvão de Espadanedo, Cinfães.  
Notas 292 e 835.
- 655 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
656 Celorico, presumivelmente.  
657 RODRIGUES, José Carlos Meneses Rodrigues – *ob. cit.*, vol. I, p. 33-36.  
658 Idem, *ibidem*, p. 36.  
659 Ap. Doc., vol. III, p. 7-46.  
660 Ordenação alfabética pela residência.  
661 Idem.  
662 Idem.  
663 Idem.  
664 Idem.  
665 Idem.  
666 Idem.  
667 Idem.  
668 Idem.  
669 Idem.  
670 Notas 1056, 1133 e 1113.  
671 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
672 Notas 752 e 859.  
673 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
674 Elevação de Arrifana de Sousa a vila: 1741.  
Elevação a cidade, passando a denominar-se Penafiel: 1770.  
SOEIRO, Teresa – *Penafiel*. Lisboa: Presença, 1994, pp. 16-17.  
675 GERALDA, Maria Marques Ferreira dos Santos – *A Freguesia de S. Martinho de Arrifana de Sousa. Ensaio de Demografia Histórica*. Lisboa: Centro de Estudos Demográficos, 1979, pp. 62-139.  
676 Não nomeando os artistas, é provável que os de 1800 coincidam com a nossa recolha (Quadro - Décimas 1797-1801).  
SOEIRO, Teresa – *O Progresso Também Chegou a Penafiel. Resistência e Mudança na Cultura Material 1741-1910*. Porto: FLUP, 1993, 1.º vol., pp. 216-217. Tese de dissertação de doutoramento. Policopiado.  
677 Idem, *ibidem*, p. 218-219.  
678 Idem, *ibidem*, p. 220-221.  
679 Idem, *ibidem*, p. 222-223.  
680 Décimas de 1762, 1763, 1772 e 1797-1801.  
681 Recenseamentos eleitorais e militares.  
682 Carvalho da Costa.  
683 Cit. por SOEIRO, Teresa – *Penafiel...*p. 30.  
684 Quadro I. Ap. Doc., vol III, p. 7-46.  
685 Idem.  
686 Documento I, Ap. Doc., vol III, p. 133.  
687 Idem, p. 133-134.  
Documento II, Ap. Doc., vol III, p. 134-135.  
Documento III, Ap. Doc., vol III, p. 136-137.  
AMPNF.SCM - *Livro da Receita e Despesa*, 1685-1687.  
Cit. por GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias de Bessa – GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias – *A Arquitectura de Raiz Clássica no Vale do Sousa*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000, vol. II, p. 78.  
Tese de mestrado. Policopiado.

- 688 Documento VIII, Ap. Doc., vol III, p. 141-142.  
689 Documento XLIV, Ap. Doc., vol III, p. 196; 205.  
690 Documento XLV, Ap. Doc., vol III, p. 205-206.  
691 ADP, CNPNF 05, n.º 1116, fls. 180-184.  
Cit. por SOEIRO, Teresa – *O Progresso também chegou a Penafiel...*p. 264-265.  
692 Documento XLVI, Ap. Doc., vol III, p. 209.  
693 Nota 809.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
694 Documento XLVIII, Ap. Doc., vol III, p. 219; 225.  
695 Nota 785.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
696 Nota 786.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
697 AMPNF.SCM - *Livro das Despesas*, n.º 438 , 1847 (Junho), f. 21.  
698 Nota 777.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
699 Nota 837.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
Cit. por GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias – *A Arquitectura de Raiz Clássica...* vol. 2, p. 227.  
700 Documento IX, Ap. Doc., vol III, p. 143.  
701 Idem.  
702 Idem.  
703 Nota 855.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
704 Nota 856.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
705 Nota 880.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III  
706 ROCHA, Moreira da - *Mestres Iimaginários em Arrifana de Sousa*. In *Penafiel. Boletim Municipal da Cultura*. Penafiel: Museu Municipal, 1.<sup>a</sup> série, 1963, p. 25-27.  
707 Documento XXVIII, Ap. Doc., vol III, p. 159.  
708 Documento XXIX, Ap. Doc., vol III, p. 160-161.  
709 Documento XXXV, Ap. Doc., vol III, p. 166-167.  
710 Idem, p. 166; 169.  
711 DocumentoXXXVI, Ap. Doc., vol III, p. 169; 172.  
712 Documento XXXVII, Ap. Doc., vol III, p. 172-173.  
713 Documento XXXIX, Ap. Doc., vol III, p. 176; 178.  
Cit. (sem n.º e f., 1758-1759) por BESSA, Isabel Teixeira Dias de – *As Pinturas Maneiristas e Protobarrocas da Igreja da Misericórdia de Penafiel*. In *Penafiel. Boletim Municipal de Cultur*. Penafiel: Museu Municipal, 3.<sup>a</sup> série, n.º 6/7, 1991/1992, p. 45.  
714 Documento XL, Ap. Doc., vol III, 179.  
715 Idem, 179; 182.  
716 Nota 1272.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
717 Documento XIII, . Ap. Doc., p. 146-147.  
Cit. (sem n.º e fls.) por BESSA, Isabel Teixeira Dias de – *ob. cit.*, p. 44.  
718 Documento XV, Ap. Doc., vol III, p. 149.  
719 Documento XVI, Ap. Doc., vol III, p. 150.  
720 Idem, p. 150-151.  
721 Documento XXVII, Ap. Doc., vol III, p. 158.  
722 Documento XXVIII, Ap. Doc., vol III, p. 159.  
723 Documento XXXVI, Ap. Doc., vol III,p. 169-170.

- 724 Idem, p. 169; 171.  
725 Idem.  
726 Idem.  
727 Documento XXXVIII, Ap. Doc., vol III, p. 174-175.  
728 Documento XXXIX, Ap. Doc., vol III, p. 176; 178.  
729 Idem.  
Leitura (sem n.º e f.) 1758-1759 por BESSA, Isabel Teixeira Dias de – *ob. cit.*, p. 45.  
730 Documento XL, Ap. Doc., vol III, p. 179  
731 Documento XLIV, Ap. Doc., vol III, p. 196; 197.  
732 Documento XLV, Ap. Doc., vol III, p. 205; 207.  
733 Idem, p. 205; 208.  
734 Documento XLIV, Ap. Doc., vol III, p. 196; 200.  
735 Idem, p. 196; 204.  
736 Documento XLV, Ap. Doc., vol III, p. 205-206.  
737 Documento XL, Ap. Doc., vol III, p. 179-180.  
738 Documento XLIII, Ap. Doc., vol III, p. 190-195.  
739 Documento XL, Ap. Doc., vol III, 179; 182.  
740 Documento XLII, Ap. Doc., vol III, p. 188-189.  
Leitura (sem n.º e f.) de 1780-1782 por BESSA, Isabel Teixeira Dias de – *ob. cit.*, p. 46.  
741 Documento XLIII, Ap. Doc., vol III, p. 190; 194.  
Cit. (sem n.º e f.) por BESSA, Isabel Teixeira Dias de – *ob. cit.*, p. 46.  
742 Documento XLIII, Ap. Doc., vol III, p. 190-191.  
743 Documento XLIV, Ap. Doc., vol III, p. 196; 199.  
744 Idem, p. 196; 204.  
745 Idem, p. 196; 205.  
746 Documento CCLVIII, Ap. Doc., vol III, p. 490-491.  
747 Documento XLIV, Ap. Doc., vol III, p. 196.  
748 Idem, p. 196; 201.  
749 Documento XLI, Ap. Doc., vol III, p. 182; 187.  
750 Documento XLIII, Ap. Doc., vol III, p. 190-191.  
751 Nota 1176.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
Cit. (sem n.º e f.) por BESSA, Isabel Teixeira Dias de – *ob. cit.*, p. 46.  
752 Documento XLII, Ap. Doc., vol III, p. 188; 190.  
753 Documento XLIV, Ap. Doc., vol III, p. 196-197.  
Cit. por BESSA, Isabel – *ob. cit.*, p. 46.  
754 Documento XLIV, Ap. Doc., vol III, p. 196; 199.  
755 Idem.  
756 Documento XLV, Ap. Doc., vol III, p. 205; 207.  
757 Idem.  
758 Documento XLVII, Ap. Doc., vol III, p. 213; 216.  
759 Documento XLIV, Ap. Doc., vol III, p. 196; 199.  
760 Idem, p. 196; 198  
761 Idem, p. 196; 203.  
762 Idem, p. 196; 204.  
763 Documento XLV, Ap. Doc., vol III, p. 205; 209.  
764 Documento XLVII, Ap. Doc., vol III, p. 213-214.  
765 Idem.  
766 Documento XLVI, Ap. Doc., vol III, p. 209; 213.  
767 Documento XLVII, Ap. Doc., vol III, p. 213; 216.  
768 Idem, p. 213; 217.  
769 Idem, p. 213; 218.  
770 Documento XLVI, Ap. Doc., vol III, p. 209; 213.

- 771 Documento XLVII, Ap. Doc., vol III, p. 213-214.  
772 Idem, p. 213; 215.  
773 Idem, p. 213; 216.  
774 Documento XLI, Ap. Doc., vol III, p. 182; 188.  
775 Documento XLIX, Ap. Doc., vol III, p. 225; 228.  
776 Documento XLVIII, Ap. Doc., vol III, p. 219; 224.  
777 Documento XLIX, Ap. Doc., vol III, p. 225; 227.  
778 Idem.  
779 Idem.  
780 Documento XLIX, Ap. Doc., vol III, p. 225; 227  
781 Idem, p. 225; 232  
782 Documento L. Ap. Doc., vol III, p. 232; 234.  
783 Idem, p. 232; 236.  
784 Idem, p. 232; 236.  
785 Idem, p. 232; 237.  
786 Idem, p. 232; 239.  
787 Idem, p. 232; 238.  
788 Nota 85.  
789 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
790 Documento CLXXXII, Ap. Doc., vol III, p. 375-376.  
791 Documento CLXXXIII, Ap. Doc., vol III, p. 383; 387.  
792 Documento CXLIII, Ap. Doc., vol III, p. 352.  
793 Idem.  
794 Documento CLXXVI, Ap. Doc., vol III, p. 369-370.  
795 Documento CXLIII, Ap. Doc., vol III, p. 351-352.  
796 Idem.  
797 Documento CLXXXVII, Ap. Doc., vol III, p. 392-393.  
798 Nota 795.  
799 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
800 Nota 797.  
801 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
802 Idem.  
803 Nota 796.  
804 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
805 Nota 798  
806 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
807 Nota 799.  
808 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
809 Nota 800.  
810 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
811 Nota 729.  
812 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
813 Nota 732.  
814 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
815 Nota 734.  
816 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
817 Nota 735.  
818 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
819 Nota 730.  
820 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
821 Nota 732.  
822 Quadro I. Ap. Doc., vol. III.  
823 Documento CLVII, Ap. Doc., vol III, p. 358-359.

- 811 Nota 1099.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.
- 812 Nota 1100.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.
- 813 Documento CLXVIII, Ap. Doc., vol III, p. 363-364.
- 814 Idem.
- 815 Nota 1085.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.
- 816 Nota 932.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III.
- 817 Documento CLXXXII, Ap. Doc., vol III, p. 375; 380.
- 818 Idem, p. 375; 377.
- 819 Idem, p. 375; 380.
- 820 Idem.
- 821 Documento CLXXXII, Ap. Doc., vol III, p. 375; 381.
- 822 Idem, p. 375; 382.
- 823 Documento CLXXXV, Ap. Doc., vol III, p. 388.
- 824 Idem.
- 825 Idem.
- 826 Documento CLXXXV, Ap. Doc., vol III, p. 388; 389.
- 827 Idem.
- 828 Idem, p. 388; 390.
- 829 Idem, p. 388; 391.
- 830 Documento CLXXXIII, Ap. Doc., vol III, p. 383; 387.
- 831 Idem.
- 832 Idem.
- 833 Nota 934.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III
- 834 Nota 935.  
Quadro I. Ap. Doc., vol. III

## **II PARTE**

---

Retábulos Existentes.  
Mores, Colaterais e Capelas Laterais

# **Do Século XVII ao Século XIX**

---

Cap. I

## **1. No Baixo Tâmega e no Vale do Sousa**

Parte da nossa tarefa visiona-se no Mapa 8 e Gráfico 5 mediante a distribuição dos retábulos mores, colaterais e de capelas laterais que separámos do levantamento dos edifícios religiosos.

Num universo de 91 retábulos, uma primeira linha de força passa pela proximidade dos valores, cuja inferência traslada para o patamar mais elevado, o barroco (nacional e joanino – 32%), seguido pelo rococó (20%), neoclássico (18%), maneirismo (11%) e transição nacional-joanino (3%).

Se adicionarmos o barroco e o rococó (52%) inscrevemos praticamente  $\frac{3}{4}$  do século XVIII nestes formulários artísticos, cenário coincidente, cronologicamente, com os respectivos programas a nível nacional.

A transição rococó-neoclássico e o neoclássico (34%) ultrapassa o rococó (20%), com significado igualmente sublinhável em termos de exemplares, reduzido, no conjunto em estudo.

Focalizados somente nos mores (Gráfico 6),  $\frac{1}{3}$  da totalidade dos retábulos existentes, o período de transição nacional-joanino não regista qualquer exemplar; o nacional e o neoclássico colocam-se em primeiro lugar (7 cada), o joanino em segundo (6), seguido do rococó (5), da transição rococó-neoclássico (4) e do maneirismo (1).

Confirma-se o domínio do barroco (13), como já se referira na primeira conjugação.

Sem representatividade na transição nacional-joanino, na distribuição por concelhos, Marco de Canaveses está representado em todos os períodos, Amarante ausenta-se no maneirismo, Felgueiras não se evidencia no maneirismo e no joanino, e Penafiel tem sequência a partir do joanino.

Estas cotas podem significar que a capacidade financeira de Penafiel e a existência de artistas no seu centro histórico tenham conduzido à substituição de retábulos a partir de meados do século XVIII.

Marco e Felgueiras cotejam-se numa mancha *resistente*, ou seja, a nível do nacional, já que o maneirismo está definido somente no Marco.

No tocante aos colaterais e capelas laterais (Gráfico 7), trabalhámos 56 retábulos, 28 para cada um dos lados.

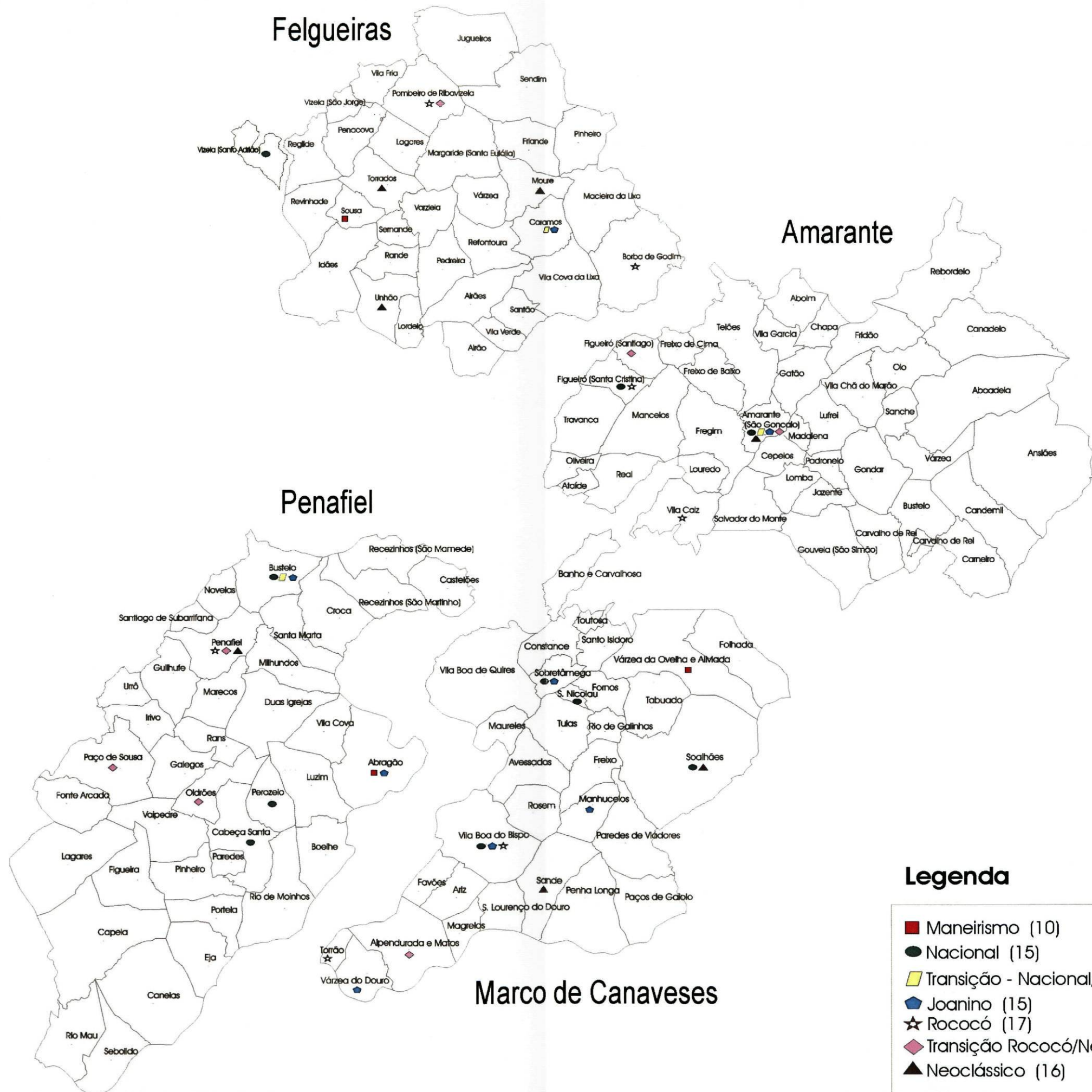
O nacional e a transição rococó-neoclássico dominam no Evangelho (6 cada), registando-se o mesmo quantitativo na Epístola para os espécimes do maneirismo e do rococó.

De acordo com os valores do maneirismo e nacional (17), corrobora-se a mancha de resistência retabilística.

Nos extremos, a relação maneirismo-nacional (17) e a transição rococó-neoclássico (18), nos colaterais e capelas laterais, reflectem uma dinâmica semelhante no início e final da balizagem cronológica estabelecida (XVII-XIX), manifestando a permanência, por um lado, e a adesão ao neoclássico, por outro.

Nenhum concelho faz o pleno, quer no Evangelho, quer na Epístola; Felgueiras ausenta-se num estilo (Evangelho), os restantes não se representam da mesma forma (duas ausências em cada lado); o rococó é o único estilo escalonado em todos os concelhos, no Evangelho e na Epístola; a transição rococó-neoclássico, no Evangelho, e o maneirismo, no lado oposto, pontuam-se pela presença de todos os concelhos.

Globalmente (Mapa 8), figuram todos os estilos nos quatro concelhos, excepto a transição nacional-joanino, em Marco de Canaveses.



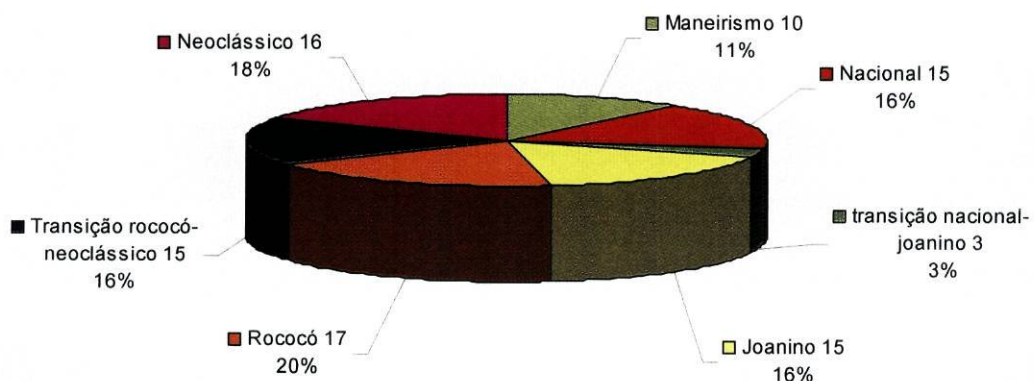
### Legenda

- Maneirismo (10)
- Nacional (15)
- Transição - Nacional/Joanino (3)
- ⬠ Joanino (15)
- ☆ Rococó (17)
- ◆ Transição Rococó/Neoclássico (15)
- ▲ Neoclássico (16)

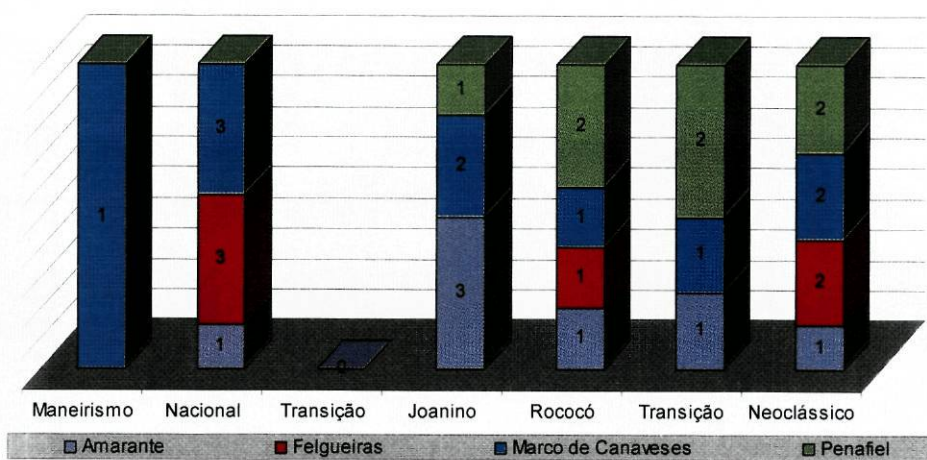
## Mapa 8

Retábulos existentes: mores, colaterais e capelas laterais

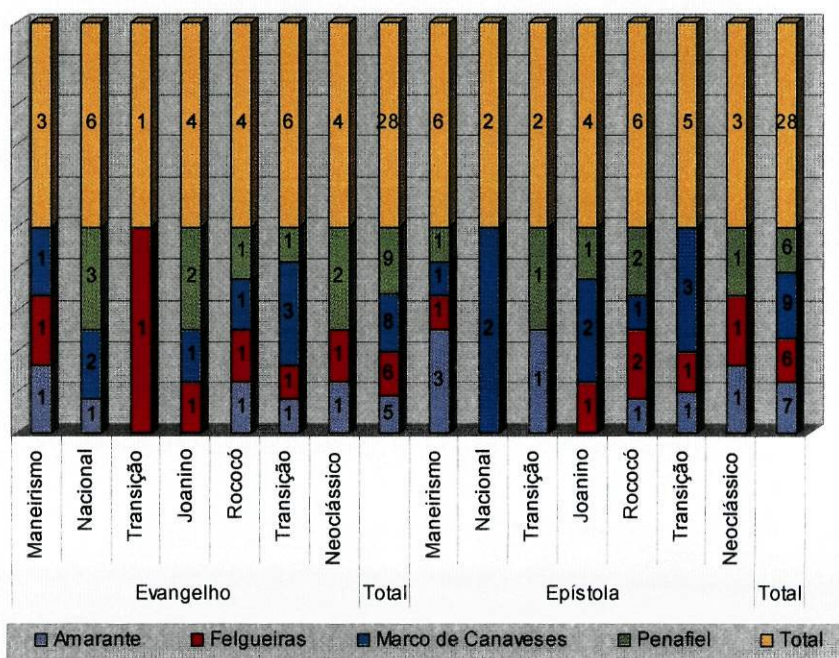
■ **Gráfico 5.** Retábulos existentes: mores, colaterais e capelas laterais



■ **Gráfico 6.** Retábulos mores existentes



■ Gráfico 7. Retábulos existentes colaterais e de capelas laterais



## 2. A tratadística

Nos finais do século XVIII, Calheiros e Andrade<sup>835</sup>, em premonição do estertor dos estilos artísticos, propõe as regras cinco ordens de arquitectura de acordo com Vignola, em virtude do desordenamento que prevalecia no tocante às proporções e à figura dos corpos.

Palladio e Scamozzi são autores que ele igualmente aconselha<sup>836</sup>.

O arquitecto pode usar o que mais lhe agrada dos diferentes autores, ou pode ele mesmo compor de acordo com o seu gosto desde que não ofenda as regras principais baseadas na ordem<sup>837</sup>, traçando o cenário da diminuição e da torção das colunas quando necessário<sup>838</sup>.

A remissão para a tratadística é fundamental para o nosso trabalho. Não foi de modo exaustivo tal apelo, mas tivemos-lo no essencial, pois o objectivo direccionava-se mais para a descoberta de manchas retabilísticas com apontamentos eruditos e a denominada periferia.

Abordar a arquitectura é relacioná-la com a retabilística. A partir de Alberti (autor do primeiro tratado de arquitectura dos Tempos Modernos), a boa arquitectura é validada pela tríade vitruviana: o edifício deve ser duradouro, útil e belo<sup>839</sup>.

A solidez, a comodidade e a beleza da arquitectura conservam a validade até cerca de 1800; depois, o declínio do cânone vitruviano e da unidade do estilo clássico.

Com origem na cultura de corte do Renascimento, o tratado tem um círculo de leitores e utilizadores restrito aos arquitectos, aos amadores esclarecidos, à nobreza e à burguesia<sup>840</sup>.

O público alarga-se com a imprensa; os textos impressos são mais baratos que as cópias, forçosamente pouco acessíveis.

Nos seus livros, Serlio estava habilitado a determinar o que estava de acordo com as regras; a arte de construir passa a fazer parte da cultura geral, da educação, da convenção, da sociedade da informação, como hoje se diz<sup>841</sup>.

Desde Serlio, os textos arquitectónicos abordam a teoria da perspectiva, fundamental para os autores barrocos, como Caramuel e Guarini, e para Pozzo, mais importante ainda que a arquitectura<sup>842</sup>.

Andrea Pozzo, jesuíta, especializa-se na perspectiva arquitectural, tendo sido instrumental da disseminação do barroco pelo Norte da Europa. Debita o seu método pragmático no campo da cenografia frente à linguagem clássica da arquitectura; o seu vocabulário difunde-se e concretiza-se internacionalmente, constituindo um guia estilístico, modelo formal nos palcos, coretos e altares orientados longitudinalmente<sup>843</sup>. Em Portugal, na retabilística, é citado até ao neoclássico.

A motivação da sua obra radica na grande confusão, desordem e perplexidade nas linhas, havendo necessidade que padrões, arquitectura e pintores o entendessem<sup>844</sup>.

Prefere Borromini, o grande autor, mas segue mais Bernini na *via da contrafacção e da ambiguidade da expressão*<sup>845</sup>.

As cenografias efémeras da festa didáctica-educativa (êxtase e decoroso ornamento) e a simbiligia mitológica pagã (apoteose das virtudes, hino ao efémero) transmitem-se no discurso tipológico dos altares que risca<sup>846</sup>.

Robert Adam<sup>847</sup> incide a sua obra no tratamento das ordens, dos frontões, dos arcos, entre outros, referenciando a cabana primitiva como base do desenvolvimento da arquitectura, na esteira de outros autores.

O dogma das ordens fomenta oposições; o seu emprego por Serlio e Vignola tem apenas uma finalidade classicativa, mas na França do século XVII toma uma conotação político-social: a ordem arquitectónica é estreitamente solidária com a ordem social<sup>848</sup>.

Após um século XIX dominado pelo debate sobre o estilo, aquilo que a época moderna espera da arquitectura revela cada vez mais do domínio técnico ou social, isto é, dos domínios não estéticos<sup>849</sup>.

Finalmente, alguns escritos de arquitectura por nação e época: de Itália - Alberti<sup>850</sup>, Serlio<sup>851</sup>, Vignola<sup>852</sup>, Palladio<sup>853</sup>, Scamozzi<sup>854</sup>, Guarini<sup>855</sup>, Pozzo<sup>856</sup>, Bibiena<sup>857</sup>, Piranesi<sup>858</sup>; da França – François Blondel<sup>859</sup>, D'Aviler<sup>860</sup>, Briseux<sup>861</sup>, J. François Blondel<sup>862</sup>, Laugier<sup>863</sup>; da Alemanha – Durer<sup>864</sup>, Vredemen de Vries<sup>865</sup>, Dietterlin<sup>866</sup>, Furtenbach, o Velho<sup>867</sup>, von Klenze<sup>868</sup>.

### **3. A ornamentação**

A história do ornamento e da sua aplicação nas artes decorativas é primordial para um melhor entendimento do estudo da retabulística.

Da Antiguidade ao Renascimento (ponto fulcral na reinterpretação e inovação), deste aos nossos dias, o ornamento completa a nudez arquitectural, fusão que se transmuta na simbologia, no teatral, na fantasia, na inventividade, no luxuoso – caso do barroco<sup>869</sup>.

A França, a Itália, a Alemanha e os Países Baixos (dado o seu cosmopolitismo) tornam-se em momentos comuns e diferenciados as nossas fontes. As artes decorativas em Portugal reflectem a sua situação de dependência em relação à Europa, porque distribui a riqueza colonial por Amesterdão e Londres<sup>870</sup>.

Na Europa clássica e barroca, estendendo-se ao rococó, destacam-se grandes motivos ornamentais<sup>871</sup>: estilo auricular; o acanto; a chinoiserie; os grotescos/arabescos; o rocaille/rococó.

Como disciplina vasta, a arte da ornamentação é indispensável para o conhecimento artístico e, no presente estudo, a sacralização através da trasladação para a retabulística.

Faz parte da estética desta relação entre a matéria, a finalidade e a forma, compreendendo-se a coerência que guardam a arte da ornamentação e da estilística.

Traçamos uma síntese do panorama das bases do ornamento priorizando as formas naturais (flora e fauna e o organismo humano) e as artificiais (troféus e emblemas...) <sup>872</sup>, ainda que as formas geométricas também estejam presentes nos esquemas que rememoram a antiguidade clássica (maneirismo e neoclássico) e a civilização árabe.

Na naturalística, iniciamos o percurso pelo organismo vegetal, pois folhas, ramagens, flores e frutos, soltos ou reunidos, percorrem todos os formulários e, com frequência, estilizam-se até se tornarem irreconhecíveis.

A beleza da forma da folha e a delicadeza das ramagens remetem-nas para uma simbólica que, aliadas à estética do espaço ou do objecto onde se incrustam, mais valorizam o seu emprego.

Destacando a *folha de acanto* <sup>873</sup>, a mais corrente, desde a civilização grega repete-se em todos os estilos ocidentais, devendo-se a sua múltipla aplicação às folhas de belo perfil dentado e superiores qualidades ornamentais.

São inúmeras as suas aplicações <sup>874</sup>: decoração interior (estuques), mobiliário (cómodas, credências, berços, camas, armários), em madeira (caixas de jóias, frisos, corrimões, bancos), em metal (portões, torneiras, relógios, balaustradas), têxteis (vestuário masculino e feminino, pluviais), ourivesaria, cerâmica.

O puro ornamento de acanto triunfa no barroco, retomando algum favor com o neoclassicismo em França (anos 1770) <sup>875</sup>. Na retabulística portuguesa tem a sua pujança no nacional, já usado no maneirismo e protobarroco, seguindo um trajecto tímido até ao neoclássico.

A decoração acântica, os meninos e os diademas que envolvem os sacrários dos retábulos nacionais citam-se, e a título de exemplo, em altares, órgãos e cadeiras de coro alemãs <sup>876</sup>.

Com uma série de variedades, o perfil da folha é o que verdadeiramente caracteriza os distintos períodos artísticos. Enquanto o artista grego usa formas aguçadas e rígidas, o romano arredonda-as, dando-lhe vida, de certa forma; o românico e o bizantino recorrem a formas mais rígidas, com menos finura; o gótico importa o acanto, estilizando-o até ao irreconhecível.

Há frisos romanos de enrolamentos de acanto à volta de uma rosa, partindo de uma figura alada, cuja parte inferior se prolonga por um caule de folhagem<sup>877</sup>.

O renascimento retoma a ornamentação clássica, desenvolve o ornamento de acanto e, sobretudo, a ramagem até à *perfeição suprema*<sup>878</sup>.

Do período italiano evidenciamos os enrolamentos de acanto e os *putti*<sup>879</sup>. O renascimento francês (importado pelas expedições militares de Carlos VIII, Luís XII, depois Francisco 1.º em Itália, na passagem do século XV para o seguinte, correspondendo a uma primeira fase; a segunda (1540-1589) confronta-se com a naturalização do renascimento, desenvolvendo-se uma arte original), contém os enrolamentos de folhagem que acolhem *putti*, cartelas, conchas, bucrânios, pássaros afrontados ao gosto antigo, balaústres, medalhões<sup>880</sup>, mísulas em cornijas com acanto invertido<sup>881</sup>.

Nos estilos seguintes, o formalismo entronca neste sentido; a ornamentação moderna busca os seus modelos em quase todos os estilos e, comumente não logra imprimir às suas criações nenhum carácter definido, particularmente moderno<sup>882</sup>.

O enrolamento de acanto é uma invenção livre artística; as flores e cálices que se encontram a miúdo neste ornamento aproximam-se quase sempre no desenvolvimento formal do perfil da folha de acanto, por muito livremente desenhados que aqueles estejam e por pouco que se apoiem nos modelos naturais<sup>883</sup>.

Não é raro encontrar no enrolamento de acanto, como complemento, e organicamente ligados ao mesmo, outros motivos vegetais tais como o loureiro, a hera, as espiga, entre outros.

A riqueza e a elegância suprema é alcançada no renascimento italiano; na época de Luís XVI alarga-se e, de certo modo, afastam-se elipticamente as espirais que servem de base ao ornamento de ramagem<sup>884</sup>.

Diversificado na forma e no espaço que lhe é destinado, só ou acompanhado, invertido, estilizado, enrolado, serpentiforme, ganha estatuto artístico por excelência no renascimento italiano e francês. prosseguindo o seu caminho na arte da talha até ao neoclássico, aqui de forma muito contida, depois de ter densificado o retábulo barroco nacional.

São as relações simbólicas que trazem o *loureiro e a oliveira* para a ornamentação<sup>885</sup>; ambas interessam os gregos, o loureiro consagrado a Apolo, símbolo de conciliação, adornando os cantores e os heróis vitoriosos; hoje, como símbolo de fama.

Sacralizada pelos atenienses, a oliveira (símbolo da paz) constituía o prémio da vitória olímpica; os servos romanos que não iam à guerra transportavam coroas de ramos de oliveira aos heróis que regressavam vitoriosos, coroados de loureiro.

Os ramos de loureiro e oliveira, cruzados, estilizados, afastados, fazem parte do ornato renascentista italiano e francês. Na retabulística portuguesa, têm o seu desempenho no período neoclássico.

A Antiguidade e a Idade Média demonstram a preferência pela videira; símbolo báquico, as folhas de vide e hera, também combinadas com loureiro, aportam a frente das bacantes e adornam os seus vasos e utensílios.

A arte religiosa medieval emprega a vide juntamente com as espigas como simbologia cristã (pão e vinho por corpo e sangue de Cristo), transladada para o barroco nacional, cujas colunas se revestem, basicamente, de parras e uvas em efeito persuasivo de apelo ao crente de molde a que a comunhão constitua uma prática frequente; a visibilidade das espigas é notável na retabulística neoclássica, constituindo um dos seus elementos decorativos.

O género das *palmeiras*<sup>886</sup>, tão escassamente representado no Oriente e no Sul da Europa, desempenha um papel na arte ornamental enquanto os ramos de palmeira puderam dar a norma para formar as palmetas. As folhas ou os ramos de palmeira usavam-se para festejar a entrada dos reis em Jerusalém, nas festas de Osíris no Egipto, nos jogos olímpicos da Grécia e nos cortejos triunfais na Roma Antiga, como sinais de vitória e de paz.

É a simbologia da paz das palmas que passam ao culto cristão; as folhas de palmeira aplicam-se no renascimento e nos estilos seguintes, até aos nossos dias.

A sua simbologia, em sentido mais elevado, como sinal da paz eterna, assina-lhe um lugar na arte moderna – panteões e monumentos análogos; o seu efeito decorativo permite ainda a sua aplicação artística em edifícios modernos.

A espiga não podia passar despercebida na ornamentação, se bem que as suas qualidades limitem a sua utilização. Combinada com outros motivos, vê-se em diferentes estilos (neoclássico em Portugal); a sua simbologia religiosa está consonante com a eucaristia.

As flores<sup>887</sup> têm, em todos os tempos, aplicação preferente nas artes decorativas. Na planimetria e como elemento plástico aparecem sob formas variadas: ramalhetes, grinaldas, festões...

*Os ornatos florais* (rosa, rosa silvestre, margarida, açucena, girassol, campânula...) e as rosetas têm um uso vasto, percorrendo todos os retábulos dos períodos que nos propusemos estudar.

Uma variedade no nosso barroco nacional e no período de transição para o joanino, respeita aos florões utilizados profusamente em caixotões de tectos de capelas e das tribunas.

As grinaldas, os *festões* de flores e de frutas<sup>888</sup> são composições de grande efeito estético empregues na arquitectura e na arte da talha. São frequentes no barroco romano português enquanto os festões prosseguem até ao neoclássico.

Às grinaldas, coroas primitivas, agregam-se flores com frequência. As divindades da fertilidade recebiam coroas de frutos e espigas; a videira consagrava a Baco, o loureiro Apolo, a oliveira Minerva, o álamo branco Hércules, o pinheiro Pan, as espigas Ceres; os ramos mais usados eram os de vide, oliveira e hera.

As grinaldas, pesadas, em geral, são conduzidas pelas figuras alegóricas aladas alternando com os candelabros; na arquitectura, encontram-se frequentemente adornando os frisos da ordem jónica<sup>889</sup>.

As frutas, com folhas e flores são correntes na decoração dos programas romano, renascentista e posteriores. Os festões verticais adornam compartimentos de pilastras e demais painéis, acompanhados com frequência por fitas ondulantes.

Os festões de frutas, podendo pender entre rosetas, candelabros e bucrânios são regulares no estilo romano, procedimento decorativo que se atribui ao costume de adornar, nos frisos dos templos, grinaldas de frutas naturais, alternadas com crânios de animais sacrificados e na união de candelabros e outros utensílios de culto que se alçam nas divisões das métopas. É um sistema de ornamentação que passa da arquitectura sagrada à profana, ao contrário de

outros ornatos que fazem um trajecto inverso; o renascimento adquire-o e modifica-o seguindo até à actualidade.

Ao centro, e no formulário romano, colocam-se rosetas, máscaras e figuras; nos edifícios religiosos e nos mausoléus do renascimento italiano acrescentam-se cabeças de anjos.

As floreiras e as fruteiras<sup>890</sup>, usadas nos painéis do nosso maneirismo e nacional, são uma consequência da delicadeza ornamental dos séculos XVII e XVIII que substitui a rigidez renascentista, e da influência da abundância de cestos a abarrotarem de flores e frutas.

São temas dos trabalhos tipográficos desta época que se distinguem no uso de vinhetas graciosas a ornamentarem o início e o final dos capítulos dos livros, provenientes da gravação em cobre e em madeira.

A *cornucópia*, bem ao gosto do rococó de Vilaça, não é mais que o corno da abundância<sup>891</sup> explicada pela mitologia. Na Antiguidade, aparece como atributo de deusas – Ceres, Cibeles e Fortuna – e de rios, como o Nilo, e principalmente da Abundância, deusa da riqueza e do bem-estar, cujo símbolo é este corno, repleto de frutos e flores.

Figura como elemento decorativo em jóias etruscas, substituindo as volutas de alguns capitéis antigos. No período renascentista emprega-se na pintura e na escultura; no estilo império, faz parte da decoração de móveis; o livro também utilizou a cornucópia.

A sua aplicação permite ao artista variar as composições, alternando-a com floreiras e fruteiras, infundindo elasticidade à obra e centrando o interesse do arabesco agrupando ao máximo as flores e os frutos que, de uma forma realista, podem promover uma composição unificada.

Comparativamente com a flora, a *fauna*<sup>892</sup> é menos produzida na decoração; o seu emprego respeita a uma dificuldade de adaptação artística; na arte oriental, a ausência da representação da fauna presta-se aos dogmas religiosos, que a proíbem ou restringem.

A fauna representada não elege a mais próxima do homem (cavalo, cão...) mas sim a que oferece melhores qualidades estéticas e segundo o seu vínculo simbólico. *As aves* pontuam, por excelência, os retábulos do barroco nacional.

Remontando aos jogos populares dos primitivos tempos da Grécia, a *máscara*<sup>893</sup>, passa ao teatro e à arte em pinturas murais de teatros e outros edifícios profanos (Pompeia), em vasilhas báquicas e demais utensílios.

O renascimento e estilos posteriores recorrem à máscara, variando a forma e ampliando a eleição dos motivos. Para ornato de chaves em arcos e portas, a mascar constitui um modelo generalizado.

Os mascarões, com rostos gesticulantes, caricaturados, desfigurados por acrescentos e rematados com folhagem.

A época medieval emprega a caricatura com mais frequência; o renascimento e o barroco, assim como a arte actual, usam a máscara nas mísulas, nas asas de vasilhas, em cartelas, em capitéis e painéis, em respaldos e, sobretudo, em móveis de talha, azulejos.

Miguel Ângelo tratou esta forma com predileção e com a sua peculiar amplitude genial.

O tema surge nas colunas e em pedestais de retábulos maneiristas que incluem o nosso estudo.

Os *grotescos*<sup>894</sup>, figuras fantasmagóricas, resultam da junção de figuras humanas, animais e vegetais em disposição caprichosa: figuras aladas de mulher, acoradas e sem braços; troncos humanos rematados com cola de pez.

Busca-se a sua origem na pintura decorativa romana; Pompeia oferece material interessante. Rafael, entre outros, adopta e aplica a pintura antiga de grotescos, considerados um exemplo do conceito jocoso e festivo que a cultura latina tinha da arte, contrastando com a comicidade artística da Idade Média. Da pintura decorativa passa-se à plástica ornamental do renascimento; a readopção da pintura decorativa italiana pela nossa arte moderna mantém o uso destas formas.

Grotesco é, por vezes, empregue para designar o termo genérico de *arabesco*<sup>895</sup>. Piranèse denomina uma série de estampas *Groteschi* datada de 1745, configurando o espírito rococó, mas com fragmentos da antiguidade.

Uma grande variedade dos arabescos são inventados em França e na Alemanha, nos séculos XVII e XVIII. Ao contrário, Itália usa arabescos que podem ter sido inventados um ou dois séculos mais cedo<sup>896</sup>. Algumas aplicações: cenários de teatro, projectos de jardins, tectos, dosséis de camas, painéis de salões, escritórios, frontispícios e gravuras de livros, tapeçaria, ourivesaria, cerâmica, espelhos, cadeiras de transporte.

Para arranques de ornamento, os *meios corpos* têm grande aceitação, nomeadamente na arte da talha. As formas naturais da parte superior do corpo humano sofrem poucas

modificações; abaixo do peito ou do ventre, limitado por um cinturão, não poucas vezes, brota uma espécie de caule de acanto invertido que origina o enrolamento.

O meio corpo ajusta-se no ornamento plano e no baixo-relevo, mas também se adapta na plástica de vulto (braços para candelabros, suportes de tocheiros...)

Proveniente da antiguidade clássica, o meio corpo usa-se no renascimento italiano e francês e, com regularidade, no barroco português, principalmente no nacional.

Como produto da actividade religiosa, no estilo bizantino apresentam-se, pela primeira vez, as *máscaras de anjos*<sup>897</sup>, reproduzindo-se no renascimento primitivo com encantadora sensibilidade.

Decoram frisos e arcos de portas, inscrevem-se em medalhões, encontram-se em talha de madeira, durante o segundo período do renascimento, e constituem um adorno repetido constantemente nos monumentos funerários e na ornamentação religiosa da época moderna.

A cabeça alada é um elemento primordial no barroco em Portugal, principalmente no nacional, mas já usada no maneirismo (colunas e pedestais).

Das formas artificiais na ornamentação, destacam-se os *troféus e os emblemas*<sup>898</sup>.

Os gregos juntavam as armas do inimigo contra os troncos das árvores; estas prendas de triunfo ou troféus passam a fazer parte da decoração. Os romanos erigiam troféus simbólicos artificiais, de pedra ou bronze, em forma de colunas, pirâmides e outras construções arquitectónicas semelhantes.

Aplicam-se, desde aquela época, nos ornatos alusivos à luta e ao triunfo (arsenais, armarias, quartelas, decoração de armas, em partículas de escudos) e também na arquitectura ornamental de castelos, casas municipais e mausoléus, telas tapetes, vinhetas e, sobretudo, na decoração de pilastras, onde obtêm um resultado densificado.

São comuns no renascimento italiano, francês e alemão.

O emblema é o corolário do agrupamento de instrumentos e ferramentas para a representação simbólica de um conceito determinado, nas diferentes áreas do conhecimento.

As ordens religiosas usam-no no exterior e no interior dos edifícios religiosos, aqui entalhado na madeira, normalmente no frontispício do arco cruzeiro.

Não tendo aplicação por si mesmas, as *fitas e as laçarias* ondulantes<sup>899</sup> constituem com enorme frequência o adorno de grinaldas e festões, emblemas, ou desenvolvem-se em forma de cartela para recepção de inscrições.

As fitas da Antiguidade terminam, geralmente, em botões esféricos; na época medieval, apresentam uma configuração emaranhada, principalmente no gótico; no renascimento, despegam-se profusamente, com traço livre e airoso, aparecendo partidas nos extremos, à feição de bandeirola; no estilo Luís XVI, as fitas têm pregas peculiares.

As laçarias enroscam-se ou entrelaçam-se umas nas outras. Empregam-se como orlas na pintura, na arte têxtil, na cerâmica, na arquitectura, nas arquivoltas, nos intradorsos e, com frequência, noutras molduras.

O tema é fundamental na definição dos nossos retábulos de transição do nacional para o joanino, permanecendo neste e no rococó de uma forma vincada.

As pilastras são utilizadas para a aplicação de uma das formas artificiais, os *jarrões*<sup>900</sup>. Há também estruturas em forma de candelabros e jarrões, das quais se tir somente o ornamento vegetal ascendente.

Os jarrões, as cornucópias, as tocheiras cruzadas chamejantes constituem ornato de uso generalizado.

O *ornamento aplicado*<sup>901</sup> é perspectivado mediante as fitas, os remates livres, os suportes, o ornamento plano limitado (painéis) e o ornamento plano ilimitado ou contínuo.

As fitas não têm posição determinada, mas sim uma posição ascendente ou descendente; no sentido longitudinal, carecem de limite preciso, sendo, segundo os casos, adornos relativamente estreitos, à maneira de cordões ou tiras.

Pretendem enquadrar e separar compartimentos de tectos, paredes, painéis; encontram-se em determinadas construções arquitectónicas e em frisos, no ábaco e no fuste das colunas; em labores têxteis, orlas tipográficas, nos bordos dos pratos e fontes ou como separação entre o fundo e a margem<sup>902</sup>.

As laçarias correm todas as épocas; no renascimento revelam uma ampla promiscuidade decorativa - junto às formas radiccionais da Antiguidade, surgem estruturas *sui generis*, como as da arte da incrustação, no estampado de livros, em pratos e orlas tipográficas. A época moderna coloca-lhes acrescentos vegetais, quase sempre.

A rosa estilizada, denominada roseta<sup>903</sup>, é um conjunto decorativo de forma circular, que irradia de um centro; pode considerar-se como remate livre ou como ornamento de painel (relevo mais ou menos baixo ou ornamento plano).

Da Antiguidade à época do renascimento, prossegue o seu trajecto no barroco, inclusive o português.

A arte têxtil enriquece o grupo dos remates livres com as borlas<sup>904</sup>; bandeiras, estandartes, tapetes, abraçadeiras de cortinas, lambrequins, são alguns exemplos de um vasto conjunto de aplicações. Os últimos vêm-se nos cortinados e nas sanefas do barroco joanino.

Os remates têxteis correndo em direcção horizontal são os lambrequins; o bordo inferior recorta-se e guarnece-se, às vezes, com cordões, borlas, bordados, entre outros.

Encontramos lambrequins rematando interiormente os intradorsos, em camas imperiais, pálios, baldaquinos, os últimos na talha sacra, de grande efeito plástico no barroco romano.

A ornamentação mais natural, sensível e interessante da coluna é a canelura<sup>905</sup>. Nos formulários bizantino, românico e nórdico encontramos, com frequência, o fuste envolto em redes geométricas.

Preferindo o gótico os fustes lisos, o renascimento não se satisfaz com a estria, particularmente em obras de arquitectura reduzida, como os altares e os monumentos funerários.

Quebra-se o prurido de adornar a coluna com a mesma riqueza que o resto da construção; o pedestal dá-lhe elevação, o fuste fracciona-se (o terço inferior e a parte superior com dois terços da altura da coluna).

O terço inferior decora-se com festões, grinaldas, escudos de armas, troféus, cartelas; aos restantes cabe a estria ou adorna-se com folhagem ascendente estilizada.

O fuste<sup>906</sup> da pilastra fracciona-se com frequência, como nas colunas: o terço inferior e os dois terços correspondentes à altura total do fuste.

Decorado, tem um painel alargado, enquadrado por uma moldura e outros perfis, com espécies diferentes: i) motivo vegetal ascendente, que emerge simetricamente, ou em forma de linha ondulada, não raro com acrescentos de figuras humanas e de animais; ii) painéis dispostos em forma de festões, alternados com laços e fitas, e como pontos de

suspensão, rosetas, argolas e figuras de animais; iii) o painel como ornamento plano, sem posição fixa, especialmente usado no renascimento alemão.

O primeiro ornato é o mais comum e o mais adequado sob o ponto de vista estilístico, chegando poucos exemplos clássicos até nós. A Idade Média apenas usa a pilastra referida; ao contrário, o renascimento abunda em exemplos desta índole.

Um suporte primordial é a *mísula*<sup>907</sup>, extremamente variada, como o seu uso e aplicações.

Há um trajecto envolvente, desde o Oriente (estilos indiano, chinês e assírio) ao Ocidente; a mísula não aparece no Egipto.

O artista grego faz mísulas de volutas de belíssima traça<sup>908</sup>, mas há que valorizar esta forma no romano, em S e em Y. A arte cristã primitiva e o românico interpretam insipientemente as formas clássicas, criando outras, encontrando-se nas estruturas à guisa de modilhões.

Transformadas no renascimento, o barroco imprime-lhes a riqueza das forma, renunciando à severa linha da voluta e interrompendo-a por linhas rectas, a miúdo. No rococó, afasta-se das formas tradicionais e sacrifica a linha construtiva ao capricho pitoresco, onde são visíveis a concha e as espirais assimétricas.

O motivo mais livre e mais rico para a construção de suportes é a figura humana, encontrando-se nas cornijas das arquitecturas persa e egípcia.

Gregos e romanos utilizam este motivo; a figura masculina, principalmente, na ordem dórica, a feminina na ordem jónica; são os atlantes e as cariátides<sup>909</sup>.

Na época renascentista, e posteriormente, os atlantes e as carátides apresentam-se isoladamente, adossados a uma parede, em alto e baixo-relevo. Pode usar-se o corpo inteiro e o meio corpo, neste caso associado a uma mísula ou a um pedestal.

Na ornamentação aplicada às vasilhas, utensílios, mobiliário, jóias, heráldica, escritura decorativa e enquadramentos, realçamos os últimos descrevendo o papel das cartelas e das orlas tipográficas. às quais vamos beber influências na ornamentação dos sacrários do período nacional<sup>910</sup>.

As *cartelas*<sup>911</sup> são enquadramentos recortados em formas caprichosas e tiras que se entrelaçam como correias.

O sucesso universal das cartelas em couro é patente na segunda fase do renascimento francês, consistindo no desenvolvimento das capacidades decorativas da cartela

associando-se a enrolamentos e aos recortes do couro<sup>912</sup>. O mobiliário é também espaço para as cartelas, concretamente nas chaminés de sala no período renascentista francês<sup>913</sup>.

Usam-se no renascimento posterior (quando são inventadas) para escudos de armas, tabuletas com inscrições; mais tarde acrescentam-se folhas de acanto, palmetas, festões de frutas, fitas ondulantes, cabeças de anjos e outros ornamentos de figuras ou emblemáticos. Cartelas em frontões interrompidos, no barroco italiano, são a expressão do gosto geral e insistência plástica, testemunhando uma grande liberdade de invenção<sup>914</sup>.

Utilizam-se com fins meramente decorativos ficando vazios os espaços onde não cabem na totalidade. Têm aplicação na arquitectura, nos monumentos funerários e tabelas com epitáfios, em medalhas e moedas, na heráldica, na joalheria, na decoração de livros e nas artes menores em geral, pelo que variam muitíssimo os materiais construtivos, sofrendo no rococó a dissimetria que tão bem o caracteriza.

As formas rectangular, circular, oval, lisas ou com inscrições ou motivos variados, fazem parte das cartelas. ornatos que os nossos retábulos exibem do maneirismo ao rococó.

Na decoração de livros e documentos encontram-se inúmeros motivos de enquadramento – as *orlas tipográficas*<sup>915</sup> - que, surgindo já nos manuscritos medievais, aumentam com a invenção da imprensa. Primeiro, os frontispícios, depois as páginas de texto, mais tarde o encerramento das epígrafes em orlas decorativas, tratamento generalizado às iniciais, e, por último, se dá com frequência a forma de cartelas às marcas dos impressores e às vinhetas.

O exagero desta ornamentação é, com frequência, da lavra de artistas de primeira linha, não sendo demais recordar que levam orlas decorativas os livros, os diplomas, os documentos da nobreza, os convites, as etiquetas, os ex-libris.

Resultando as formas arquitectónicas com um tratamento de ramagens de toda a índole, realçamos as marcas de impressores que muito se assemelham aos sacrários do barroco nacional<sup>916</sup>.

O tema das orlas é tratado por Serlio<sup>917</sup> em obra do início do século XVII, apresentado nos frontispícios dos cinco livros a que se refere. O exemplo mais flagrante dos retábulos analisados incide no retábulo-mor de Várzea de Ovelha e Aliviada (Marco de Canaveses). Refira-se também o relevo dado aos arcos de meio ponto com cartela e agrafe onde se inscrevem frontões triangulares.

A *concha* é um motivo de grande aceitação no segundo período do renascimento, adornando nichos cilíndricos nas fontes ornamentais, como fundo decorativo detrás de vasos e bustos, entre outros; usada no barroco joanino, nos nichos laterais, merece o destaque no rococó pela plasticidade e dinamismo que imprime à área retabulística para que é destinada.

O gosto francês da *rocalha*<sup>918</sup> difunde-se pela Europa, no princípio do século XVIII, nos trabalhos de decoração de residências reais e príncipes por artistas como os Cuvellier, que fazem escola na corte de Munique com o estilo iniciado por Blondel, Balul e outros.

As conchas são o motivo principal da decoração, inspirada no elemento curvo das suas formas.

Não obstante a liberdade de composição e a ausência aparente de construção geométrica, não deixam de estar bem trabalhadas as diversas partes que compõem estas pequenas obras primas. As curvas em forma de C e S permitem preencher os fundos com pinturas (na porcelana) e ornatos no caso do rococó português, onde pontificam André Soares (granito) e Frei José Vilaça (talha). As rocalhas formam verdadeiras cartelas assimétricas, como as representadas por Habermann.

O ornamento *rocaille ou rococó*<sup>919</sup> designa a especificidade que se implantou em Portugal, proveniente de autores franceses e alemães. A fonte do *rocaille* foi o desenho; como para o maneirismo, rococó explora sempre os extremos do gosto, reconhecido como um dos caracteres maiores do espírito das diferentes nações.

O império *rocaille* ganha terreno, no início do século XVIII, nos motivos das fontes e de bacias onde estão largamente presentes desde 1715, nos jardins de Queluz<sup>920</sup>.

O *rocaille* ou rococó é, certamente, no século XVIII o fenómeno ornamental mais original na escala europeia, fruto de uma evolução dos couros e do auricular<sup>921</sup>.

No fim do século XVI, surge em Praga o estilo auricular, desenvolvendo-se de seguida nos Países Baixos, com inspiração zoomórfica e mesmo antropomórfica; desaparecido desde meados do século XVII, ressurge com o *rocaille*<sup>922</sup>, onde o mundo misterioso do mar é particularmente privilegiado.

Sendo a *cartela* um elemento fundamental na sua composição, recebem os seus favores os metais não preciosos, o vidro e a cerâmica, os têxteis e as tapeçarias, o mobiliário e a decoração interior e exterior<sup>923</sup>.

## Notas

- 835 ANDRADE, José Calheiros de Magalhães e - *Regras das Cinco Ordens de Architectura Segundo os*  
836 *Princípios de Vignhola*, 5.<sup>a</sup> Edição. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1872.  
837 Idem, *ibidem*, p. 108.  
838 Idem, *ibidem*, p. 131-133.  
839 Idem, *ibidem*, p. 99.103.  
840 *TEORIA da Architectura. Do Renascimento aos Nossos Dias*. Lisboa: Taschen, 2003, p. 6.  
841 Idem, *ibidem*, p. 13.  
842 Idem, *ibidem*., p. 14.  
843 Idem, *ibidem*, p. 16.  
844 DE FEO, Vittorio; MARTINELLI, Vittrio – *Andrea Pozzo*. Milano: Electa, 1996. p. 205-227.  
*PERSPECTIVE in Architecture and Paintaing. An Unabridged Reprint of the English-and-Latin*  
*Edition of the 1693 “Perspectiva Pictorum et Architectorum” by Andrea Pozzo*. New York: Dover  
Publications. Inc., 1989, p. 7-8.  
845 Idem, *ibidem*, p. 143.  
846 Idem, *ibidem*, p. 156-157.  
847 ADAM, Robert – *Classical Architecture*. London: Penguin Group, 1992.  
848 *TEORIA da Architectura...*p. 17.  
849 Idem, *ibidem*, p. 7.  
850 1404-1472  
Idem, *ibidem*, p. 22.  
851 1475-1553/55.  
Idem, *ibidem*, p. 76.  
852 1507-1573.  
Idem, *ibidem*, p. 86.  
853 1508-1580.  
Idem, *ibidem*, p. 110.  
854 1548-1616.  
Idem, *ibidem*, p. 118.  
855 1624-1683.  
Idem, *ibidem*, p. 128.  
856 1642-1709.  
Idem, *ibidem*, p. 138.  
857 1695-1757.  
Idem, *ibidem*, p. 156.  
858 1720-1778.  
Idem, *ibidem*, p. 164.  
859 Idem, *ibidem*, 2003.  
860 1653-1701.  
Idem, *ibidem*, p. 264.  
861 1680-1754.  
Idem, *ibidem*, p. 278.  
862 1618-1686.  
Idem, *ibidem*, p. 258.  
863 1713-1769.  
Idem, *ibidem*, p. 310.

- 864 1471-1528.  
Idem, *ibidem*, p. 472.
- 865 1526-1609.  
Idem, *ibidem*, p. 500.
- 866 1550/51-1599.  
Idem, *ibidem*, p. 520.
- 867 1591-1667.  
Idem, *ibidem*, p. 530.
- 868 1784-1864.  
Idem, *ibidem*, p. 604.
- 869 *L'ART Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p. 11.
- 870 Idem, *ibidem*, p. 18.
- 871 Idem, *ibidem*, p. 20-21.
- 872 MEYER, F. S. – *Manual de Ornamentaciòn*, 5.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Ediciones G. Gilli, S.A. de C.V., 1995. *L'ART Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p 114
- 873 Idem, *ibidem* p. 43-51.
- 874 REINHARDT, Úrsula – *Acanthe*. In *L'ART Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p 93-155.
- 875 PONS, Bruno – *Acanthe*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p. 114.
- 876 REINHARDT, Úrsula – *ob. cit.*, p. 117.
- 877 DUCHER, Robert – *Caractéristique dès Styles*. Paris: Flammarion, 1988, p. 28.
- 878 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, 1995, p. 43.
- 879 DUCHER, Robert – *ob. cit.*, p. 69.
- 880 Idem, *ibidem*, p. 80-81.
- 881 Idem, *ibidem*, p. 83
- 882 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 43.
- 883 Idem, *ibidem*, p. 47-48.
- 884 Idem, *ibidem*, p. 48.
- 885 Idem, *ibidem*, p. 52-56.
- 886 Idem, *ibidem*, p. 57-61.
- 887 Idem, *ibidem*, p. 68-71.
- 888 Idem, *ibidem*, p. 71-74.
- 889 DUCHER, Robert – *ob. cit.*, p. 28.
- 890 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 75-76.
- 891 Idem, *ibidem*, p. 75-78.
- 892 Idem, *ibidem*, p. 80-83.
- 893 Idem, *ibidem*, p. 119-127.
- 894 Idem, *ibidem*, p. 130-132.
- 895 PONS, Bruno – *Arabesques*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p. 161.
- 896 Idem, *ibidem*, p. 162.
- 897 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 137-138.
- 898 Idem, *ibidem*, p. 139-150.
- 899 Idem, *ibidem*, p. 151-153.
- 900 Idem, *ibidem*, p. 154-155.
- 901 Idem, *ibidem*, p. 159-393.
- 902 Idem, *ibidem*, p. 161.
- 903 Idem, *ibidem*, p. 228-230.
- 904 Idem, *ibidem*, p. 236-238.
- 905 Idem, *ibidem*, p. 254-257.

- 906 Idem, *ibidem*, p. 266-269.  
907 Idem, *ibidem*, p. 290-297.  
908 Idem, *ibidem*, p. 293.  
909 Idem, *ibidem*, p. 302-305.  
910 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 633-635.  
911 Idem, *ibidem*, p. 623-627.  
912 DUCHER, Robert – *ob. cit.*, p. 86-87.  
913 Idem, *ibidem*, p. 92.  
914 Idem, *ibidem*, p. 102-103.  
915 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 627-631.  
916 Idem, *ibidem*, p. 628.  
917 SERLIO, Sebastiano – *The Five Books of Architecture. An Unabridged Reprint of the English Edition of 1611*. New York: Dover Publications, Inc., 1982.  
918 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 116-118.  
919 PONS, Bruno – *ob. cit.*, p. 325-431.  
920 Idem, *ibidem*, p. 335.  
921 *L'ART Décoratif en Europe Classique e Barroque...* p. 21.  
922 Idem, *ibidem*, p. 20.  
923 MOLEN, Johan R. ter – *Auriculaire*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p. 25-91.

# Maneirismo

---

## Cap. II



## **1. A busca de uma nova identidade**

Dominando na Europa do século XVI, produto da *crise do renascimento*<sup>924</sup>, o maneirismo dimana de Itália e esteticamente desenvolve-se numa multiplicidade ambígua de direcções e de soluções que têm, como objectivo comum, rebelar-se contra o legado classicista.

O ideal do equilíbrio renascentista cessa brutalmente com o saque de Roma (em 1527), com o cisma provocado por Lutero uma década antes e sob a influência da arte expressiva de Miguel Ângelo, originando um período de desequilíbrio marcado pela imitação dos grandes formulários artísticos e pela exacerbação do *eu* dos criadores<sup>925</sup>.

O novo clima busca uma nova inspiração com significados ocultos na arte combinados com as possibilidades do classicismo, ou seja, o maneirismo desenvolve-se num clima introspectivo resultante de uma auto-consciente distorção artística do pensamento renascentista<sup>926</sup>.

Corporizando a crise generalizada do século XVI, o maneirismo assume no seu discurso antinaturalista e anticlassicista as convulsões de uma Europa cindida pelas lutas religiosas e pela intolerância, ameaçada pelo avanço dos Turcos, devassada por conflitos sociais de toda a índole.

Alteram-se radicalmente os anteriores valores estabelecidos de harmonia, *beleza regular*, normatividade, ordem e equilíbrio; ruía a visão aristotélico-ptolomaica de conciliação entre o homem e a natureza, com o avanço da ciência e as investigações de Galileu e Copérnico, deixando uma visão pessimista do universo e abrindo caminho para soluções radicalizadas, como o movimento da Contra-Reforma<sup>927</sup>.

O maneirismo surge depois das convulsões das três primeiras décadas do século XVI, mas, principalmente, dobrado o meio do mesmo, resultando numa atitude estética e cultural de reivindicação pela criação na desesperada busca de uma nova identidade, de repúdio pela experiência imediatamente anterior, de frenética pesquisa de novas formas, receitas e experimentações estéticas.

*Os Ensaios* (1580) de Montaigne constitui, no campo literário, um dos mais felizes e fecundos produtos do maneirismo internacional, corolário de todo um processo de individualização lógico e elaborado<sup>928</sup>.

A circulação de experiências, o estabelecimento da legitimidade da imitação e a difusão das gravuras e das estampas alimentam um intercâmbio de informações de uma mobilidade surpreendente.

O maneirismo italiano, nas suas variantes mais requintadas, combina-se com as tradições artísticas locais, originando o maneirismo internacional<sup>929</sup>.

Consegue adeptos em França, nos Países Baixos, na Baviera, em Espanha e em Praga. Torna-se academismo e exagero, com a necessidade de surpreender a todo o custo; já não reacção a um mal-estar, mas mal-estar da visão até ao esgotamento e à sofisticação paroxística. Seja qual for a evolução das formas de arte maneirista no decorrer dos decénios, na sua base permanece a insatisfação pela herança do classicismo renascentista<sup>930</sup>.

Ao afirmar que o homem é a medida de si mesmo – contra o princípio renascentista segundo o qual o homem é a medida de todas as coisas – o maneirismo coloca já as premissas do seu próprio fim, já que nenhum modelo se pode repetir indefinidamente sem se desgastar<sup>931</sup>.

A tese de um estilo maneirista uniforme através de toda a Europa quinhentista, que toma uma determinada direcção em Espanha, mais tarde, sob a designação de estilo tridentino, avoca o maneirismo e a arte tridentina significando a inclusão de aspectos opostos<sup>932</sup>:

- i) ornamentação excessiva e simplicidade austera;
- ii) excesso emocional e disciplina rigorosa;
- iii) uniformidade e variedade;
- iv) liberdade e obediência – contando com as realidades da tradição regional e as necessidades locais obscurecidas pela rigidez classificante destas noções de estilo, procurando transcender simultaneamente o regionalismo e as exigências de cada momento histórico.

A título de exemplo, o anticlassicismo é visível na porta de Florença (com desenho de Buontalenti, em 1574): despojada de praticamente todos os detalhes: colunas reduzidas a delgado perfil; arquitrave inusual; frontão cortado a meio sofre rotação formando uma base insuficiente para um busto excessivo que encobre virtualmente uma janela de arco<sup>933</sup>.

No Palazzo del Tè de Giulio Romano, iniciado em 1526, plasmam-se alçados diferentes e carácter peculiar, três arcos flanqueados por colunas espaçadas com perversa irregularidade; na porta central há pedras desalinhas entre as colunas e os detalhes parecem ganhar vida<sup>934</sup>.

Um apontamento sobre nomes destacados da arquitectura reconhece as intervenções de Palladio e Vignola.

Em Vicence, a partir de meados do século XVI, Andrea Palladio distingue-se pelo emprego da gramática antiga que associa aos volumes e à definição harmoniosa das massas nestas cidades, em forma de templo.

A Villa Rotonda deve a sua harmonia à perfeição dos volumes geométricos e ao acordo subtil do edifício com o seu quadro natural. Palladio retoma um estilo mais expressivo e mais pitoresco, próximo do maneirismo, no Palácio Valmarana, ou no edifício do Capitão, em Vicence, adaptando com felicidade a tripla abertura serliana: corpo central saliente, flanqueado por dois corpos cobertos em lintel<sup>935</sup>.

Como paradigma do maneirismo, Vignola apresenta a igreja jesuítica de Gesù. Dentro do espírito tridentino, Roma toma o primeiro lugar na segunda metade do século XVI, fazendo com que aquele artista se aplique na interpretação correcta da gramática antiga. Vignola adapta a planta de cruz latina às exigências litúrgicas contra-reformistas, unindo os dois andares por aletas, facto que conhecerá um sucesso universal<sup>936</sup>.

## **2. O estilo *chão* em Portugal**

O maneirismo não terá que ser forçosamente um estilo da Europa no século XVI, como o barroco não terá de ser o estilo do século XVII. Libertando-se o tempo e o lugar da tirania do estilo e da inerência da influência, as realidades tidas por marginais ou periféricas podem serenamente ser estudadas despreconceituosamente. É o caso da realidade complexa da sociedade portuguesa<sup>937</sup>.

A sua percepção busca-se na consciência da importância da arquitectura militar de origem quinhentista, no reconhecimento de uma escola portuguesa de arquitectura e urbanismo nos séculos XVI, XVII e XVIII que explica, em última análise, a *explosão* pombalina<sup>938</sup>.

Na segunda metade de Quinhentos, em Portugal, ao lado de obras maneiristas persistem soluções tradicionalistas ou clássico-renascentistas. De qualquer forma, os olhos estão postos no espaço europeu, e em conformidade com as linhas orientadoras de uma sociedade que adere aos programas tridentinos da Contra-Reforma.

A arte portuguesa da época – as igrejas jesuíticas, a talha lavrada dos Coelho, a pintura sacra, a escultura, a iluminura, as propostas estéticas de Francisco de Holanda, a ourivesaria, os frontais de azulejo, a imaginária luso-oriental em marfim, a poesia épica de Camões ou a música podem ser justamente classificadas de maneiristas<sup>939</sup>.

A tratadística, a estada em Roma de bolseiros portugueses (Francisco de Holanda...) ou a vinda de artistas estrangeiros é já um claro sentido maneirista, desenvolvendo-se a desarticulação com o formulário precedente.

Desenvolvendo-se em Portugal por caminhos temperados e *sui generis*, dentro das nossas constantes tradicionais e da austeridade que quadrava a uma sociedade contra-reformista por excelência, assomam no maneirismo português nomes e obras de singularíssima visão plástica<sup>940</sup>.

Como introdutor, entre nós, de muitas das teses e soluções anti-clássicas do maneirismo, Francisco de Holanda (teórico e escritor, pintor e miniaturista, arquitecto e debuxador) é o *homem de encruzilhada*, amigo pessoal de Miguel Ângelo e dos círculos humanísticos de Vittoria Colonna<sup>941</sup>.

A uma primeira fase, até cerca de 1600, erudizante e requintada<sup>942</sup>, segue-se outra, durante três quartos do século XVII, gradualmente popularizada por artistas de formação artesanal, presos a circuitos de criatividade e de consumo cada vez mais fechados aos centros europeus e às influências eruditas, mas com carácter próprio, especialmente na conjugação livre das várias artes ornamentais, que se foram apoderando da arquitectura, de tendências planas e simplificadas.

Rememora-se a tese de uma arquitectura nacional, defendida por G. Kubler<sup>943</sup>, exterior às isotérmicas italianas, mais próxima da Europa Setentrional do que inicialmente se pensa, linguagem arquitectónica mais condicionada pelas antigas tendências locais e pelas tradições regionais do que pela imitação das últimas modas, florentina ou romana.

A clareza funcional dos volumes e a composição celular da parede, no século XVI, não se inspiram nos tratados italianos, vinculam-se a um amplo complexo de tradições portuguesas de carácter militar e comercial, baseadas noutras realizações europeias para a integração dos interesses portugueses no mundo pós-medieval<sup>944</sup>.

País constantemente exposto ao gosto italiano e ao setentrional, a sua resistência à imitação resulta de aspirações intrínsecas. As necessidades económicas e uma sensibilidade experimental permitem à arquitectura chã surgir mais cedo e permanecer mais tempo como expressão nacional que cobre vários reinados. Consiste na emancipação das normas académicas e das formas italianizantes, arquitectura vernácula mais relacionada com as tradições de um dialecto vivo do que com os autores da Antiguidade Clássica.

Mesmo durante o período do domínio filipino, a arquitectura ajusta-se às necessidades portuguesas muito mais do que quaisquer directivas espanholas, verdadeiras ou supostas<sup>945</sup>.

Vítor Serrão tem uma visão optimista sobre a arte portuguesa produzida na segunda metade do século XVI e o grosso do património artístico do século XVII, que não exprime qualquer recuo qualitativo ou quantitativo relativamente aos ciclos manuelino e renascentista. A encomenda não esmorece, a produção dos artistas e dos artífices aumenta, bem como as condições de trabalho e a consciência da sua *liberalidade*<sup>946</sup>.

Numa perspectiva cronológica ampla, R. Smith assevera que, na Península Ibérica, entre meados do século XVI e 1700, faz-se sentir a influência de Sebastiano Serlio na formação da arquitectura e da decoração, vincando o carácter maneirista de *proporções alongadas, formas magras e superfícies planas*<sup>947</sup>, resistindo ao barroco proveniente de Itália desde 1600, a que não são alheios dois factos: o domínio filipino e a Restauração, período este que absorve todo o esforço financeiro para a defesa do país, coarctando o cenário mecenático do rei e da Igreja, entre outras fontes.

Com Filipe II cessam os pequenos projectos experimentais em benefício de grandes programas onde as novas soluções especificamente portuguesas concebidas durante o meio século anterior puderam ser realizadas numa autêntica escala monumental<sup>948</sup>.

Aparecem edifícios públicos e igrejas sob a direcção de arquitectos portugueses formados por mestres italianos, como Filipe Terzi.

Mas primeiramente são os Jesuítas (que dominam a educação portuguesa pelo movimento contra-reformista) a rasgar o caminho como construtores de importantes edifícios, caso de Santo Antão (Lisboa), fornecendo um modelo para os beneditinos, agostinhos e a carmelitas.

Em 1601, os beneditinos iniciam uma campanha de obras públicas por todo o País, demolindo os mosteiros medievais, substituindo-os por edifícios modernos, dando azo a três tipologias de igrejas<sup>949</sup>.

- i) Nave larga com capelas sob tribunas (Évora, Espírito Santo).
- ii) Nave como uma sala de planta quadrada, com tecto plano, circundada por altares em alçados que lembram os de palácios, com salas, corredores, tribunas e escadas interiores (Lisboa, S. Roque).
- iii) Igrejas monásticas femininas (Évora, Santa Clara), onde um profundo coro de freiras se situa frente altar. O crente vindo da rua é induzido como se entrasse num campo magnético dês alta potência gerado entre o altar-mor e as orações das freiras no seu coro.

O anticlassicismo<sup>950</sup> do estilo chão revê-se, por exemplo, na decoração da fachada da igreja do convento de Grijó (V. N. de Gaia) que se adapta ao costume português (posterior a 1575) de compartimentar a superfície em painéis geometricamente subdivididos em figuras contendo figuras.

O impulso vertical provocado pela janela central da fachada, de altura três vezes superior à largura, impulso que se prolonga no frontão quebrado, no qual o tímpano ultrapassa os seus limites. A verticalização central terá a ver com a influência das residências e dos armazéns dos portos do Norte de Europa, de Antuérpia a Amesterdão.

A *solução nacional*<sup>951</sup> gizada pelos construtores e riscadors portugueses, que souberam adaptar os seus programas tradicionais ao conhecimento dos valores desarticuladores e irracionais do maneirismo italianizante, como sucede já no serliano claustro do Convento de Cristo em Tomar, ou no duradouro percurso do estilo chão que, mediante as soluções indicadas, cobre todo o espaço do continente, das ilhas atlânticas e do Império (Brasil, Índia, Macau...) durante todo o século XVII, atardando a adopção das primeiras

experiências barroco-borromínicas com o arquitecto João Antunes, já no reinado de D. Pedro II<sup>952</sup>.

### **3. A retabilística**

Condensando as interpretações anteriores, os retábulos portugueses de finais do século XVI e dos dois primeiros terços do século XVII integram-se no modelo maneirista, cuja estrutura retabular apresenta um perfil vincadamente arquitectónico desenvolvido em registos verticais e horizontais, enquadrando pinturas, e, ou, relevos, e, ou, imagens<sup>953</sup>.

Sendo nos cadeirais que a talha maneirista se declara, em meados do século XVI, mas sem comprometer a retabilística<sup>954</sup>, seguindo a linha de pensamento de R. Smith, em Portugal predomina a influência das gravuras serlianas, manifestando-se com as edículas, consolas, tabuletas e pequenas construções de figuras geométricas, no meio de esquemas de proporções alongadas.

Em Portalegre e em Coimbra, emerge uma nova ordem simétrica com Gaspar Coelho (1582-1605), em enquadramento regular, perfil fechado, alheio às tendências *irregulares, explosivas*<sup>955</sup>, nascidas do uso das edículas e estátuas sobressalentes nos remates dos retábulos espanhóis contemporâneos.

É uma reacção aos extremos do maneirismo, no período filipino, de sabor nacional, consonante com o temperamento artístico da nação, para evitar a diluição da identidade portuguesa.

Considerado em vida *o mestre desta arte principal nestes tempos neste Reyno*<sup>956</sup>, Gaspar Coelho é marcado pela influência hispano-flamenga, mas aberta aos modelos maneiristas neerlandeses ou claramente romanistas, a par do conhecimento da tratadística serliana (edículas sem frontões, a título de exemplo).

R. Smith corrobora a leitura da popularização do formulário, afirmando que os entalhadores portugueses da época não enjeitam a escala relativamente modesta da arte nacional, abundando, na segunda metade do século XVI, analogias entre a retabilística e as fachadas de templos e edifícios civis<sup>957</sup>.

Na mesma época, a substituição gradual dos retábulos de pedra pelos pintados sobre tábua ou tela permite o desenvolvimento das estruturas de madeira e o uso da talha dourada na sua decoração, com funções basicamente de enquadramento<sup>958</sup>.

Para as directrizes conciliares, o retábulo de pedra era demasiado frio para suportar o discurso dissuasor ao encontro das emoções que se pretendia despertar; é necessário o ouro para catalizar o mundo interior do crente e, ao mesmo tempo, o controlo iconográfico.

A estrutura do retábulo maneirista acolhe um elemento inovador, o arco de triunfo romano, que interpreta as mudanças mentais em crescendo. O arco de triunfo permite uma organização espacial clássica, contida; reinterpretado na madeira influencia a arquitectura chã.

A sua influência faz prova em Antuérpia e em Bruxelas, durante as *Joyeuses Entrées*, que os cidadãos promovem para assegurar o reconhecimento dos seus direitos e necessidades perante o novo senhor.

À semelhança do que se interpretava naquelas cidades, os portugueses organizam uma *entrada*, em 1619, após a morte de Filipe II<sup>959</sup>. Não surtindo o efeito político desejado, vale o extraordinário festival urbano de Lisboa pela encenação dos modelos das cidades flamengas onde a forma arquitectónica dos arcos e monumentos é concebida pelos erigidos na Flandres (1599) e a provável influência em Rubens no evento organizado em Antuérpia (1635)<sup>960</sup>.

Este cruzamento da arquitectura com a arte efémera não pode ser olvidado, porque nestas manifestações intervêm artistas que riscam, frequentemente, a erudição dos cânones da tratadística.

### **3.1 Decoração e *entradas***

A época de Seiscentos portuguesa<sup>961</sup> é avaliada pela *excelência* dos ornatos geométricos e das colunas parcial ou inteiramente *lavradas*, gosto originário da escultura espanhola do século XVI; pelo uso dos relevos de frutas, particularmente nos remates de retábulos e nos frisos verticais ou *rendas* das ilhargas dos altares, constituídos por objectos pendurados e volutinhas envolvidas; e pelas composições de aves e folhas de acanto que surgem nas bases dos retábulos, amplamente utilizadas no último quartel do século XVII.

É o percurso de uma época vinculada a duas escalas de ornamentação: o ornato geométrico e a naturalística<sup>962</sup>.

A primeira, nas molduras dos nichos ou vãos, com entrelaços, *guilochés*, cadeias, discos, ziguezagues, de inspiração serliana.

Os *diamantes* ou losangos sobressalentes, servindo de *almofadas*, ornato robusto que contrata com grotescos do século precedente.

Na escala naturalística incluem-se cachos de frutas gordos e pesados, acompanhando regularmente as volutas dos remates; peras, romãs e uvas, seguras por cordas, integram-se numa novidade do século XVII, as *chutes* ou composições de objectos à feição de frisos verticais, com *rendas* de pequenas volutas, que adornam substancialmente os lados dos retábulos; a cabeça de anjo alado, ornato de meados do século XVI, ornamenta os frisos policromados, com encarnados e azuis, e os ângulos dos arcos, usualmente com folhas de formato triangular.

O primeiro terço dos fustes das colunas da primeira metade do século XVII é enriquecido com ornatos geométricos (diamantes, cartelas...) e naturalistas (folhas de acanto, máscaras, panos, aves, meninos, santos e anjos) os últimos com posição de relevo no período da Restauração, altura em que o fuste passa a ser entalhado na globalidade.

O terço inferior decorado mais difundido consta de uma cartela ou tarja, normalmente oval, no meio de uma grinalda de folhas ou moldura de couro recortado.

A morfologia retabilística que perdura na segunda metade do século XVII é a dos Jesuítas: sóbria, com o predomínio de arcos, incutindo-lhe o perfil estável e fechado, onde gradualmente ganham espaço os elementos escultóricos.

As máscaras, as grinaldas e as imagens tomam posse do fuste inteiro e as predelas de pintura dão lugar às composições já citadas (acanto e aves).

Os efeitos artísticos da *entrada* em Lisboa, falhados os pressupostos políticos e comerciais, depressa se tornam evidentes nos projectos que reflectiam a arquitectura efémera dos Países Baixos Católicos.

Nos onze arcos então representados (mercadores; nação italiana; ourives e escultores; moedeiros; prateiros; nação inglesa; Inquisição; nação flamenga; nação alemã; bandeira de

S. Jorge; alfaiates)<sup>963</sup>, extraímos elementos estruturais e ornamentais comuns à retabulística das igrejas portuguesas e, mais propriamente, aos espécimes da nossa área de estudo:

- i) dois não apresentam arco do triunfo (ourives e escultores; e nação inglesa);
- ii) um contém o arco na tribuna (alfaiates);
- iii) seis incluem o primeiro terço das colunas decorado e fuste restante com caneluras verticais (mercadores, ourives e escultores; moedeiros; nação inglesa; nação flamenga; e alfaiates);
- iv) dois exibem as colunas com o fuste canelado verticalmente (nação italiana e nação alemã);
- v) seis ostentam os pedestais das colunas decorados com cabeças (nação inglesa; ourives e escultores); cenas bélicas (bandeira de S. Jorge); inscrições (nação italiana); máscaras em mísulas antefixas aos pedestais (mercadores); pedestais com inscrições antefixas aos das colunas (alfaiates);
- vi) os registos variam de um a três – um (alfaiates; bandeira de S. Jorge; ourives e escultores); dois (mercadores; moedeiros; nação alemã); três (nação italiana; nação inglesa; Inquisição; nação flamenga);
- vii) um arco privilegia o frontão triangular (nação flamenga); dois com arco abatido interrompido (bandeira de S. Jorge e alfaiates); um curvo interrompido (nação inglesa); um associando o triangular e o curvo interrompido (moedeiros); um só de edículas (Inquisição); um só com frisos verticais (prateiros).
- viii) quatro mostram escultura nos intercolúnios (mercadores; ourives e escultores; bandeira de S. Jorge - pilastras; alfaiates)
- ix) quatro integram festões em espaços diversos (mercadores; moedeiros; nação inglesa; nação flamenga);
- x) seis acomodam o acanto em diferentes formatos (moedeiros; mercadores; ourives e escultores; nação inglesa; Inquisição; nação flamenga)
- xi) dois dão relevo às cartelas e medalhões (nação italiana; Inquisição);
- xii) dois propõem as pontas de diamante (nação inglesa; alfaiates)
- xiii) um valoriza o trono (alfaiates).

A transferência para a retabilística, nesta diversidade estrutural e decorativa, permite-nos inferir as manifestações de registos ou andares variando de um a três, uma coluna de cada lado do retábulo, dois pares de colunas, edículas e frontões.

A decoração realça o terço inferior das colunas, a escultura em crescendo nos intercolúnios – subjugados à estrutura arquitectónica numa relação geométrica proporcionada pela relação corpo-tramo<sup>964</sup> -, os festões, as máscaras, os painéis geométricos e, sobretudo, o acanto em zonas diferenciadas.

Os elementos de decoração têm a sua proveniência natural na civilização greco-latina, mas a sua prolixidade tem um espaço cronológico mais próximo.

Do renascimento italiano evidenciamos os enrolamentos de acanto, os *putti*, a colunacandelabro e a pilastra arabesca, com o fuste completamente decorado, e o tondo<sup>965</sup>.

A decoração e o mobiliário renascentistas trazem também os seus contributos para a ornamentação retabilística do maneirismo: os terços superiores das colunas dos salões palacianos (Florença), cofres com entalhamentos miúdos e com painéis pintados<sup>966</sup>.

O renascimento francês (importado pelas expedições militares de Carlos VIII, Luís XII, depois Francisco 1.º em Itália, na passagem do século XV para o seguinte, correspondendo a uma primeira fase; a segunda (1540-1589) confronta-se com a naturalização do renascimento, desenvolvendo-se uma arte original), contém os enrolamentos de folhagem que acolhem *putti*, cartelas, conchas, bucrânios, pássaros afrontados ao gosto antigo, balaústres, medalhões<sup>967</sup>, mísulas em cornijas com acanto invertido<sup>968</sup>.

O sucesso universal das cartelas em couro é patente na segunda fase do renascimento francês, consistindo no desenvolvimento das capacidades decorativas da cartela associando-se a enrolamentos e aos recortes do couro<sup>969</sup>.

Mais clara é a menção às orlas tipográficas de Serlio<sup>970</sup>, prova que a ornamentação vai buscar fontes de inspiração diversificadas.

Interessando-nos a cidade do Porto como um dos centros mais prestigiosos de produção de talha do país, refira-se a presença de poucos exemplares na cidade (chegaram até nós o da Capela de Nossa Senhora de Agosto, ou dos Alfaiates, e o dos reis Magos, na capela colateral da Epístola da igreja do Convento de S. Francisco).

O facto relaciona-se com o desaparecimento de um número considerável de espécimes substituídos por joaninos, rococós ou neoclássicos; a remoção de retábulos do seu contexto inicial; o anonimato que persiste no tocante à autoria de muitos deles; a execução de grande parte de trabalhos por parcerias de artistas, inviabilizando a definição do que cada um fez; e a existência de duas tipologias (e não de uma única) para os retábulos cronologicamente inseridos neste período<sup>971</sup>.

Fazendo parte da escola portuense, os retábulos em andares consolidam-se em vários aspectos morfológicos que estabelecem uma solução de continuidade ao longo dos diferentes períodos estilísticos, a que não se alheiam as inúmeras oficinas de entalhadores espalhadas pela cidade, considerando-se ainda outros aspectos de índole estrutural garantidos pela preferência da clientela por esquemas retabulares tradicionais, ou pela adopção de *soluções aparentemente arcaizantes* para preenchimento do espaço e que, devido ao seu cruzamento com a linguagem estética vigente, geram modelos *cujas cenografia resulta de forma esplêndida*<sup>972</sup>.

A Capela dos Reis Magos é um exemplo a ter em conta para o estudo tipológico de vários retábulos da nossa mancha de estudo, nomeadamente os fustes das colunas completamente decorados alternando com colunas onde somente terço inferior é ornamentado<sup>973</sup>.

Na nossa área de intervenção, as formas alongadas e de registos ou andares são perceptíveis nos retábulos, não identificados, no transepto da igreja do convento de S. Gonçalo (Amarante): capela de Santa Luzia, actual Coração de Maria (colateral) e capela da Senhora das Graças (topo), ambos no lado da Epístola.

Encaminhamo-nos ainda para o templo românico de S. Vicente de Sousa (Felgueiras), no qual deparamos com o verticalismo expressivo dos dois colaterais – Coração de Jesus (Evangelho) e Senhora do Rosário (Epístola) – identificados no último quartel do século XVII. Outros exemplares significativos, mas sem denunciarem o mesmo verticalismo, indicam-se em Caramos (Felgueiras), na capela lateral do lado da Epístola. Nos deslocados, salientamos os exemplos Lufrei (Amarante), com notoriedade para o retábulo-mor e os dois colaterais.

Com a tendência acentuada do desaparecimento dos andares, definindo um espaço central para albergar o trono, que introduz o impacto dramático provocado pela exposição

teatralizada das imagens<sup>974</sup>, enaltecido pelo agrupamento das colunas pseudosalomónicas, dinamismo que se prolonga no remate de arquivoltas concêntricas, deparamos com o tempo do novo formulário barroco, o nacional<sup>975</sup>.

O ornato sobrepõe-se à escultura em forma crescentemente dinâmicas, em oposição ao maneirismo, a folha de ouro é o garante da glorificação a Deus, numa vivência extasiante de fé.

Da nossa área de estudo, e meramente a título exemplar, registamos alguns exemplos de ornatos eruditos, mesmo em modelos periféricos:

- i) orlas tipográficas – lateralizando as colunas [3]; no remate [13; 18; 25]; no banco [18]; nos pedestais [18];
- ii) pináculos – triângulo vasado com bola de coroamento [18], sem bola de coroamento [7; 31]; bolbosos e gomados [13; 46]; estriados em espiral [19];
- iii) triângulos – com ou sem tecido e ave [2; 13; 37];
- iv) arabescos – meninos e plantas; meninos e jarros/vasos [13; 40]; corpo lateral de remate [44]; jarras com pé de acanto [18]; pássaro a sugerir cruz em aspa [39; 36]; aves em corpos laterais com tecido [27] e sem tecido [36];
- v) cartela em orla - [3];
- vi) friso vertical - [44];
- vii) orla residual, um único enrolamento - [17; 46; 332].

### **3.2 Retábulos mores**

#### **Santo André de Várzea de Ovelha e Aliviada (Marco de Canaveses)**

Apresentando mais um retábulo que em 1758<sup>976</sup> (o segundo lateral do Evangelho, Coração de Jesus, é posterior), duas das imagens (o orago e S. João Baptista) coincidem com aquela descrição, assim como a invocação no primeiro lateral do Evangelho, Cristo Crucificado.

O formulário maneirista está presente nos três retábulos da do edifício: no mor [1-6] e nos colaterais, situação única na nossa área geográfica de investigação.

As alterações de maior vulto - o sotobanco e os intercolúnios com esculturas, em vez de pinturas para as quais estariam preparados, dois painéis laterais ao sacrário dando a

perceber alguma intervenção naquela área, com porta e frontão curvo posteriores, bem como a ausência de frontal - não impedem a leitura ampla do esquema maneirista.

O retábulo, cujo douramento original é substancial, e de que temos notícia em 1679<sup>977</sup>, filia-se na tipologia do arco de triunfo, de planta plana, tripartida, com uma tela a enterrar a visão do trono.

Há também menção ao sacrário em 1726<sup>978</sup>, confirmado pela existência da Confraria do Santíssimo Sacramento em 1758.

O banco que suporta as colunas contém dois pedestais exteriores, duas mísulas e os painéis nos respectivos vãos; interrompe-se para dar lugar ao sacrário, também ele com uma morfologia integrada no estilo do retábulo, com algumas intervenções.

Os dois pares de colunas, com capitéis coríntios, oferecem-nos dois tipos de fuste: o primeiro terço decorado nas exteriores (canelura espiralada nos restantes terços) e o fuste integralmente ornado nas interiores.

Um exemplo de fuste inteiramente decorado, embora mais rico na decoração, vem dos pares de colunas do retábulo-mor da igreja do Espírito Santo, Arcos de Valdevez, de cerca de 1666<sup>979</sup>.

O retábulo da capela dos Reis Magos, na igreja conventual de S. Francisco, Porto, alterna, no primeiro andar, as quatro colunas de fuste decorado, com as quatro de terço inferior lavrado, no segundo registo<sup>980</sup>.

Orlas tipográficas renascentistas, das quais Serlio nos dá referência<sup>981</sup> ladeiam as colunas e exteriores, preenchendo e enfatizando as respectivas áreas.

No entablamento descarregam duas estruturas caneladas (que Serlio usa em frisos da ordem compósita<sup>982</sup>) que, por sua vez, recebem o remate composto por pilastras misuladas<sup>983</sup> onde assenta um friso coroado por enrolamento que suspende a configuração de um pequeno frontão entrecortado, remate que é amparado por corpos laterais.

A decoração fundamenta-se na adopção dos elementos que melhor caracterizam o programa maneirista, de que destacamos as composições nas colunas:

- i) de ornatos miúdos no terço inferior das colunas – ave, folhagem acântica, caules e flores. nas exteriores; cabeça alada substituindo a ave, nas interiores;

- ii) de ornatos miúdos nos restantes terços das colunas interiores: aves, caules entrelaçados, folhagem acântica, flores.

No sacrário, as três colunas de cada lado (o primeiro com terço inferior ornado e os restantes, aparelhados, de fuste decorado) satisfazem, genericamente, o mesmo tipo de decoração.

Outras composições:

- i) nos pedestais - cabeça alada encimando caules entrelaçados e folhagem;
- ii) no friso do entablamento do corpo do retábulo e do sacrário - cabeça alada e motivos vegetalistas;
- iii) no remate: orla dos corpos laterais e voluta acântica relevada, circunscrevendo a composição central com ave assente em ornato floral e distendendo tecido enrolado (fita) proveniente de ornato geométrico.

Individualmente, evidenciam-se olhos de volutas acânticas nos vãos do banco e acanto invertido nas mísulas do mesmo, nas colunas do sacrário e ainda nas pilastras do remate.

### **3.3 Retábulos colaterais**

*S. Vicente de Sousa (Felgueiras). Coração de Jesus e Senhora do Rosário  
Santo André de Várzea de Ovelha e Aliviada (Marco de Canaveses). Senhora de Fátima e  
Coração de Jesus  
Santo André de Telões (Amarante). Senhora do Rosário e Santo António*

São seis retábulos colaterais, três em cada um dos lados, inscritos nesta secção.

Os denominadores comuns aos retábulos em estudo prendem-se ao verticalismo, à exibição de dois registos, servindo o segundo de remate, com pintura no mesmo.

Pela pintura e douramento – Sousa em 1673-1674<sup>984</sup> e Várzea de Ovelha e Aliviada em 1683<sup>985</sup> - possuímos a sua identificação aproximada, o primeiro ainda no terceiro quartel de Setecentos.

Exceptuando o retábulo de Sousa, que melhor obedece às linhas originais (não obstante as zonas deterioradas no segundo registo e no banco, recente no duplicado), o repinte é comum aos restantes.

A ausência de sotobanco visiona-se nos retábulos de Várzea de Ovelha e Aliviada e de Telões.

■ **Quadro XXX.** Invocações em S. Vicente de Sousa (Felgueiras)

Situação	N.º altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			EPÍSTOLA		
			Colateral	1.º lateral	2.º lateral	Colateral	1.º lateral	2.º lateral
1726 <sup>986</sup>	3	X	S.ª do Rosário			S. José		
1758 <sup>987</sup>	3	S. Vicente	S.ª do Rosário <sup>988</sup>			S. José <sup>989</sup>		
Actualmente	3	S. Vicente	Coração de Jesus			S.ª do Rosário		

Depois dos retábulos de S. Gonçalo, listam-se os colaterais de S. Vicente de Sousa [7-12; 31-35] pela legitimidade da sua estrutura e decoração.

A designação dos colaterais não mencionados em 1758 induz-nos à manutenção das invocações de 1726. Assim sendo, permanece a invocação a Nossa Senhora do Rosário, na Epístola, presentemente, num enquadramento de *resistência* a outros formulários, pois os colaterais, maneiristas, e o mor, nacional, fazem deste templo um motivo de interesse para as duas tipologias.

O terço inferior entalhado e os restantes com fuste de canelura espiralada formam o contributo artístico das colunas da época chegado até nós.

Flanqueiam o corpo do retábulo tripartido, com fiadas de pinturas (quatro em cada uma delas), neutralizando-se as do vão central (separado por duas pilastras) pela escultura do Coração de Jesus. invocação que substitui a antiga, Nossa Senhora do Rosário.

Motivos<sup>990</sup> das pinturas de cima para baixo, lado esquerdo: Apresentação, Nascimento de Jesus, Visita a Santa Isabel e Anunciação; na mesma ordem, lado oposto: Cristo de mãos atadas, Cristo atado à coluna, Cristo no Jetsemani, Menino Jesus entre os Doutores; no corpo central, outro *mistério* doloroso.

No segundo registo, Cristo Crucificado.

Dois pedestais exteriores –Santa Luzia, em relevo, e Santa Apolónia, no lado direito - e duas mísulas sobressaem no banco, duplicado para receber a banquetta e o altar posteriormente.

Junto à peanha, a data de 1673, correspondente ao douramento e à pintura.

Todo o conjunto termina num segundo registo, empregado como remate, unido ao primeiro por um friso canelado, por sua vez, suportado pelo entablamento. Os corpos laterais esteiam o registo coroado por duas volutas afrontadas.

Sobre os ornatos, listamos o que de mais importante se revela neste modelo retabular: pendem os ornatos sobre o primeiro terço das colunas: enrolamentos de acanto entrelaçado e flores, conjunto ligeiramente diferente dos terços das homónimas da Epístola; nas pilastras distribui-se uma cabeça alada em cada uma, com fitas de tecido enrolados fixos a ornato floral.

O tema da cabeça alada canaliza enrolamentos vegetalistas nos frisos, pontificando, no banco, a ave centralizada em enrolamento acântico.

O acanto invertido faz um percurso por todo o retábulo: nas mísulas do banco, nas pilastras do corpo do retábulo e nas pilastras misuladas do remate, que termina em frontão de volutas afrontadas, ladeado por corpos laterais com ornatos bem desenvolvidos, distinguindo-se a orla voluteada com componentes acantiformes.

O processo analítico utilizado no colateral do Evangelho serve para a mesma etapa da Epístola pela circunstância de pertencerem à mesma tipologia, conhecendo-se, inclusivamente, a data do douramento e pintura dos dois colaterais: 1673 e 1674<sup>991</sup>, inscrevendo-se a segunda data junto à peanha.

Tal como no colateral do Evangelho, há um duplo banco, colocado posteriormente, custando 40 000 réis o seu douramento.

Salvaguardam-se ainda os motivos<sup>992</sup> dos relevos nos pedestais das colunas, ornamentação já conhecida do período renascentista, as imagens de Santa Bárbara e Santa Catarina, respectivamente no lado Evangelho e no lado da Epístola.

■ **Quadro XXXI.** Invocações em Santo André de Várzea de Ovelha e Aliviada (Marco de Canaveses)

Situação	N.º altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			EPÍSTOLA		
			Colateral	1.º lateral	2.º lateral	Colateral	1.º lateral	2.º lateral
1726								
1758 <sup>993</sup>	4	S. to André (duas), S. João Baptista e S. Sebastião	S.ª do Rosário	Santo Cristo,		S.ª da Piedade		
Actualmente	5	S.to André e S. João Baptista	S.ª de Fátima	Cristo Crucificado	C. de Jesus	S.ª da Piedade		

Com uma invocação alterada (Senhora do Rosário em 1758, presentemente Senhora de Fátima, Evangelho) e mais um retábulo que as *Memórias Paroquiais de 1758*, os colaterais do templo de Várzea de Ovelha e Aliviada [13-16; 36-40], juntamente com o mor, formam um conjunto ímpar na nossa área de estudo.

O douramento dos colaterais é anotado em 1683<sup>994</sup>, posteriormente ao retábulo-mor e ao sacrário (1679)

Os retábulos ostentam dois registos, servindo o segundo de remate, duas colunas com o fuste inteiramente lavrado, banco com pedestais, pilastras misuladas no remate e corpos laterais a ladeá-lo.

As adulterações certificam-se na colocação de uma sanefa, no intercolúnio preparado para pintura, no sotobanco substituído e, como facto já normalizado, no repinte. Do remate estará ausente um pequeno frontão ou enrolamento.

A decoração das colunas assemelha-se à das colunas do retábulo-mor, ou seja, os caules entrelaçados e folhagem acântica enrolada nos terços superiores, onde a cabeça alada, aqui, substitui a ave, exibindo o terço interior os ornatos apresentados no mor – ave, caules e folhagem de acanto; o último, no formato de enrolamento, é acolhido no banco.

A cabeça alada encimando folhagem de acanto constitui a ornamentação dos pedestais, aplicando-se os mesmos elementos no friso do entablamento, enquanto o acanto invertido se distribui nas mísulas, ao lado dos pedestais, no friso do entablamento e nas pilastras do

remate, suportado pelos corpos laterais com uma orla voluteada cercando a ave relevada da composição central.

■ **Quadro XXXII.** Invocações em Santo André de Telões (Amarante)

Situação	N.º altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			EPÍSTOLA		
			Colateral	1.º lateral	2.º lateral	Colateral	1.º lateral	2.º lateral
1726								
1758 <sup>995</sup>	5	SS. mo Sacramento. S. to André e S. Pedro	S.ª do Rosário	Senhor Crucificado		Santo António e Menino Jesus	Almas	
Actualmente	6	S. to André, S. Pedro	S.ª do Rosário	Senhor Crucificado	Coração de Jesus	Santo António	Almas	

Seis retábulos contabilizados, mais um que em 1758 (Coração de Jesus, segundo lateral do Evangelho), conferindo as restantes invocações, numa igreja com campanhas de talha diversificadas: mor, ao estilo neoclássico, colaterais e primeiro lateral da Epístola maneiristas (este com morfologia mais visível que a dos colaterais), primeiro lateral do Evangelho, nacional deslocado, e segundo lateral do Evangelho, transição rococó-neoclássico.

As adulterações campeiam no nicho central, com a Senhora do Rosário [17] a servir de invocação, dando a entender a existência de um tríptico, que conduziu à intervenção no friso do entablamento; o coroamento do remate, o sotobanco, o altar e o sacrário são estruturas aplicadas posteriormente.

Da morfologia presente no retábulo, descreve-se o que melhor condiz com o programa maneirista: primeiro terço das colunas decorado e canelura espiralada, em espinha invertida, no fuste restante; banco com pedestais; pintura no segundo registo emoldurada por pilastras misuladas, suportando um friso canelado e corpos laterais nas ilhargas, cujo acrescento é notório.

A fidelidade deste retábulo e do lado da Epístola [45-46] ao esquema do maneirismo é inferior à do retábulo lateral das Almas (Epístola).

Uma particularidade respeita à cabeça de medusa configurada nos corpos laterais do remate da Epístola, numa engenhosa idealização de acanto.

A análise morfológica feita para o colateral do Evangelho transcorre para o da Epístola dada a filiação dos dois colaterais, circunstância que ocorre igualmente em Sousa (Felgueiras), Várzea de Ovelha e Aliviada (Marco de Canaveses) e Telões (Amarante).

Concluimos, sobre o conjunto dos seis retábulos analisados:

- i) a existência de dois retábulos identificados (pela pintura e douramento) – Sousa e Várzea de Ovelha e Aliviada, os mais elaborados, incluindo-se os restantes numa interpretação de artistas locais;
- ii) a manutenção das invocações antigas nos colaterais da Epístola superior às dos colaterais do Evangelho, que permanece somente em Telões;
- iii) a filiação em dois registos, servindo o segundo (com pintura) de remate;
- iv) o primeiro terço ornamentado, excepto o de Várzea de Ovelha e Aliviada, com o fuste completamente decorado;
- v) a imaginária a sobrepor-se à pintura, vazando-se os corpos nos retábulos de Telões;
- vi) a adulteração do sotobanco em todos os retábulos.

Distinguimos agora um grupo de três retábulos da Epístola por não se encontrarem pareados e pela manifestação de erudição nos dois de S. Gonçalo, incluindo o de Abragão com ornatos vincadamente de escala elevada:

*S. Gonçalo (Amarante). Transepto. Coração de Maria;*  
*S. Gonçalo (Amarante). Topo do transepto. Santa Luzia;*  
*S. Pedro de Abragão (Penafiel). Santo António.*

■ **Quadro XXXIII.** Invocações na igreja do Convento de S. Gonçalo (Amarante)

Situação	N.º altares	Capela-mor		EPÍSTOLA			
				Transepto. Colateral	Transepto. Topo	1.º lateral	2.º lateral
1726 <sup>996</sup>	11 <sup>997</sup>	X <sup>998</sup>	Capelinha de S. Gonçalo <sup>999</sup>	Senhor Jesus	Capela do Descendimento S. ta Rosa	Capela de S. Jacinto	S.ª do Pópulo, St.ª Bárbara e S. ta Apolónia; Senhor dos Aflitos <sup>1000</sup>
1758 <sup>1001</sup>	11	X <sup>1002</sup>	Altar de prata com S. Gonçalo <sup>1003</sup>	Senhor Jesus	Capela do Descendimento S. ta Rosa	Capela de S. Jacinto	S.ª do Pópulo e S. Pedro
Actualmente	9	X		Coração da Maria	S.ta Luzia	Capela de S. Jacinto	S.ª das Dores

São os únicos espécimes maneiristas da igreja de S. Gonçalo, na qual se integram outros formulários: nacional (Evangelho e sacristia), transição nacional-joanino (Evangelho), joanino (retábulo-mor) e neoclássico (Evangelho, transepto e capelas laterais; Epístola, capelas laterais).

Filiam-se na tipologia de andares que, na cidade do Porto, transcorrem para formulários posteriores.

O sacrário, em 1726, estava na capela do Santíssimo Sacramento, no lado do Evangelho.

A descrição de Craesbeeck revela-nos o estado dos retábulos actuais, confirmação exarada nas *Memórias Paroquiais de 1758*.

A capela actual do Coração de Maria [18-24], que está no cruzeiro, da parte da Epístola, é de 1640, e em 1726 era de talha antiga, dourada, e da invocação do Senhor Jesus, onde estava uma devota imagem do Senhor Crucificado, com nove palmos de altura

No topo do cruzeiro, presentemente com a invocação a Santa Luzia [25-30], estava a capela do Descendimento, como se vê no painel que tem no remate. Na renovação do retábulo, que se fez de novo e dourou; colocou-se no seu meio [a pedido dos religiosos] a imagem de Santa Rosa, dourada e muito bem estofada.

Ainda por identificar, apresentam três registos, fazendo o terceiro as vezes de remate. O verticalismo acentua-se no retábulo do Coração de Maria de acordo com o espaço para que foram encomendados, filiando-se no esquema de andares e o frontão do remate lembra o

esquema de Vignola (volutas afrontadas para dar lugar a motivo, no caso, uma orla tipográfica a interromper o frontão e com continuidade na área posterior).

As alterações não são significativas. Mesmo assim, anota-se, no retábulo do Coração de Maria, um nicho com trono introduzido no primeiro registo, sem sotobanco original e *douramento* recente nos corpos laterais do terceiro registo e no seu coroamento.

No retábulo de Santa Luzia, os corpos laterais do terceiro registo denotam intervenção, o frontal insere-se no sotobanco e a pintura central do primeiro registo foi substituída pela actual invocação.

É mais visível no Coração de Maria a fragilidade resultante da humidade que verte para o arco da capela e a desconjunção no entablamento do segundo registo, obrigando ao uso de ferros para sustentar as estruturas.

As colunas do retábulo da Coração de Maria aparelham-se nos dois registos, assentando num banco (alterado no primeiro registo) formado por pedestais destinados a cada par. Sendo o primeiro terço das colunas ornado, cada registo configura, por si só, um retábulo.

Exibindo quatro colunas no primeiro registo, lavradas também no terço inferior, e quatro pilastras misuladas no segundo registo, cada andar de Santa Luzia proporcionaria igualmente uma unidade independente

As semelhanças na decoração dos dois retábulos passam pelas cabeças aladas com distribuição mais ampla em Santa Luzia, nos frisos dos entablamentos e nos terços inferiores das colunas de ambos os retábulos. O acanto invertido é comum nas mísulas das colunas interiores e pilastras do segundo registo de Santa Luzia e nas pilastras do terceiro registo do Coração de Maria.

Não está em causa a execução dos dois retábulos por artistas conhecedores dos cânones maneiristas eruditos, probabilidade que aponta para a escola da cidade do Porto.

Mas é no retábulo da Coração de Maria que se manifestam as produções mais bem conseguidas de todos os retábulos estudados.

Em detalhe, evidenciamos aquelas que nos prendem a atenção.

- i) terço inferior das colunas exteriores do primeiro andar: folhagem acântica sustentando ave expectante, sobrepujada por mais duas aves debicando grãos,

- emergindo nas ilhargas quatro cabeças de anjos envolvidas em enrolamentos, proporcionando a interpretação de uma magnífica composição;
- ii) terço inferior da segunda e terceira colunas do primeiro andar: tarjas túrgidas configuram vaso estilizado, onde se inscreve cabeça alada, fluindo enrolamentos de acanto do mesmo superior, inferior e lateralmente;
  - iii) terço inferior das colunas exteriores do segundo andar: folhagem acantiforme incluindo discretamente uma ave;
  - iv) terço inferior das colunas interiores do segundo andar: enrolamentos de acanto anelados frontalmente, com cabeça alada a emergir de forma pujante
  - v) pedestais do primeiro andar: olhos de volutas, em forma de oito, brotando de vaso, cujas asas amparam duas aves;
  - vi) pedestais do segundo andar: cartelas com orlas tipográficas, ao gosto renascentista, tema que se repete no painel do mesmo banco, ligado a olhos de volutas de acanto, e no frontão de enrolamentos, no remate;
  - vii) frisos dos entablamentos dos dois andares: folhagem, enrolamentos e ornatos florais diluem-se para fazerem sobressair cabeças aladas;
  - viii) corpos laterais do terceiro andar: aletas com bico de ave estilizado, que deixam cair panos enrolados que prendem fruta relevada.

O retábulo de Santa Luzia, adornado igualmente por artista erudito, evidencia entalhamento compositivo de grande qualidade:

- i) nos pedestais exteriores do primeiro registo: cabeça alada encimando decoração acântica com ave;
- ii) nos painéis do banco do registo inferior: cabeça alada inscrita em cartela ladeada por ornatos geométricos;
- iii) no terço inferior das colunas do registo inferior: cabeça alada encimando folhagem acantiforme;
- iv) no banco do registo inferior: cabeça alada, ornatos florais e ave;
- v) nos frisos dos entablamentos: cabeças aladas na extensão de motivos vegetalistas e florais;

- vi) nos corpos laterais do registo superior, servindo de remate, ligados a estruturas caneladas (que Serlio usa em frisos da ordem compósita<sup>1004</sup>): ave suspensa em panos enrolados tensos, um dos quais emerge de ornato relevado e voluteado;
- vii) no coroamento do registo superior: ornato com componentes geométricos e enrolamento.

■ **Quadro XXXIV.** Invocações em S. Pedro de Abragão (Penafiel)

Situação	N.º altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			EPÍSTOLA		
			Colateral	Lateral	Lateral	Colateral	Lateral	Lateral
1726								
1758 <sup>1005</sup>	3	SS. mo Sacramento	Santíssimo Nome de Jesus <sup>1006</sup>			S.ª do Rosário <sup>1007</sup>		
Actualmente	3	S. Pedro	S.ª do Rosário			S.to António		

Mantém-se a invocação à Senhora do Rosário, desconhecendo-se a localização em 1758, numa igreja que contém um retábulo-mor excessivamente intervencionado (colunas do nacional), o colateral do Evangelho joanino e o da Epístola - Santo António [41-44] - que é agora objecto de análise.

O repinte, tocando inclusivamente os fingidos, a ausência de sotobanco e de pintura no vão central – que cedeu o lugar à escultura - não lhe retiram a inserção maneirista, porque os dois registos, servindo o segundo de remate, as colunas exteriores com terço inferior decorado, as *chutes* substituindo pilastras interiores, integram a morfologia que nos interessa agora interpretar.

Capitéis coríntios em colunas com os terços superiores do fuste canelado em espiral, na forma de espinha e o inferior entalhado, obrigam-nos a deter na sua decoração, com a cabeça alada a chamar a atenção num conjunto de enrolamentos de acânticos e ornatos florais.

Vasos floridos nos pedestais, elementos geométricos no seu seu intradorso, acanto invertido nas mísulas, o friso do entablamento, onde pontifica a cabeça alada e as pilastras misuladas do segundo registo avalizam o formulário maneirista do retábulo.

Mas a ornamentação erudita, prendendo-se ao período renascentista, revela-se nas cartelas dos painéis do banco, bem como nos corpos laterais do segundo registo e no remate, nos quais se percebem as orlas tipográficas daquele período.

## Notas

- 924 SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Maneirismo*. Lisboa: Alfa, 1993, vol. 7, p. 7.  
925 DUCHER, Robert – *ob. cit.*, p. 74.  
926 ADAM, Robert – *ob. cit.*, p. 26.  
927 SERRÃO, Vítor – *ob. cit.*, p. 8.  
928 Idem, *ibidem*.  
929 RIZZI, Alessandra – *O Maneirismo*. In *Guia de História da Arte*, Dir. de Sandro Sproccati. Lisboa: Presença, 1999, p. 73.  
930 Idem, *ibidem*, p. 73-74.  
931 Idem, *ibidem*, p. 72.  
932 KUBLER, George – *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes 1521-1706*. Lisboa: Assírio Bacelar, 1988, p. 59.  
933 ADAM, Robert – *ob. cit.*, p. 27.  
934 Idem, *ibidem*, p. 26-27.  
935 DUCHER, Robert – *ob. cit.*, p. 74.  
936 Idem, *ibidem*.  
937 KUBLER, George – *ob. cit.*, p. IX.  
938 Idem, *ibidem*, p. XI.  
939 SERRÃO, Vítor – *ob. cit.*, p. 7.  
940 Idem, *ibidem*, p. 8.  
941 Idem, *ibidem*.  
942 MECO, José – *As Artes Decorativas*. In *História da Arte em Portugal. O Maneirismo*, Coord. de Vítor Serrão. Lisboa: Alfa, 1993, vol. 7, p. 154.  
943 KUBLER, George – *ob. cit.*, p. 178.  
944 Idem, *ibidem*, p. 172.  
945 Idem, *ibidem*, p. 178.  
946 SERRÃO, Vítor – *ob. cit.*, p. 8.  
947 SMITH, Rober – *A Talha em Portugal*. Lisboa: Horizonte, 1963, p. 35-36.  
948 KUBLER, George – *ob. cit.*, p. 173.  
949 Idem, *ibidem*, p. 173-174.  
950 Idem, *ibidem*, p. 73.  
951 SERRÃO, Vítor – *ob. cit.*, p. 9.  
952 Idem, *ibidem*.  
953 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 2001, p. 38.  
954 MECO, José – *ob. cit.*, p. 158.  
955 SMITH, Rober – *ob. cit.*, p. 42.  
956 SERRÃO, Vítor – *O Renascimento e O Maneirismo (150-1620)*. Lisboa: Presença, 2002, p. 266.  
957 SMITH, Rober – *ob. cit.*, p. 43.  
958 MECO, José – *ob. cit.*, p. 158-159.  
959 KUBLER, George – *ob. cit.*, p. 174-175-  
960 Idem, *ibidem*, p. 175.  
961 SMITH, Rober – *ob. cit.*, p. 63.  
962 Idem, *ibidem*, p. 51.  
963 Gravuras 8 - 14; 16 - 19.


- 964 KUBLER, George – *ob. cit.*, p. 240-251.  
SERRÃO, Vítor; ALMEIRA, Francisco – *O Retábulo Protobarroco da Capela do Antigo Paço Real de Salvaterra de Magos*. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da F.L.U.P., 2003, p. 225.
- 965 DUCHER, Robert – *ob. cit.*, p. 69.  
966 Idem, *ibidem*, p. 77.  
967 Idem, *ibidem*, p. 80-81.  
968 Idem, *ibidem*, p. 83  
969 Idem, *ibidem*, p. 86-87.  
970 Frontispício do 5.º livro.  
SERLIO, Sebastiano – *ob. cit.*, 1982.
- 971 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, p. 48.  
972 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Os Retábulos em Andares na Escola Portuense e seu Estudo Tipológico*. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da F.L.U.P., 2003, p. 605-606.
- 973 Figura 1.  
Idem, *ibidem*, p. 609.
- 974 MECO, José – *ob. cit.*, p. 167-168.  
975 SMITH, Rober – *ob. cit.*, p. 175-176.  
976 Documento DXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 749  
977 Douramento do retábulo-mor e do sacrário, em 1679, por 43 612 réis.  
A.H.P.P.- Várzea de Ovelha - Livro de contas... f. 4-4v.  
Cit. por *Obra de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade e Diocese do Porto*. Porto: 1984, I, pp.I. p. 470-472.
- 978 Documento CCCLXII, Ap. Doc., vol. III, p. 583  
979 *HISTÓRIA da Arte em Portugal. O Maneirismo*, Coord. de Vítor Serrão. Lisboa: Alfa, 1993, vol. 7, p. 156.
- 980 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Os Retábulos em...* p. 609.  
981 Frontispício do 5.º livro.  
SERLIO, Sebastiano – *ob. cit.*  
982 Idem, *ibidem*, cap. 12, fol. 62.; cap. 13, fol. 71.  
983 Preferimos esta expressão à usada na documentação, quartelões, para distinguirmos outras zonas das igrejas entalhadas assim designadas.
- 984 40 000 réis para o douramento e pintura de cada um dos colaterais de S. Vicente de Sousa.  
ADP de S. Vicente de Sousa – L.º do Tombo, fls. 197-197v  
Cit. por BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1984, I, pp. 405-407.
- 985 A.H.P.P.- Várzea de Ovelha – *Livro de contas da Confraria de Nossa Senhora do Rosário (1679-1710)*, f.15.  
Idem, *ibidem*, 1984, I, p. 561  
986 Documento CCCXXXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 564.  
987 Documento CDLXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 701.  
988 Localização não mencionada  
Idem, *ibidem*.
- 989 Localização não mencionada.  
Idem, *ibidem*.
- 990 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1984, I, p. 405.  
991 40 000 réis para o douramento e pintura de cada um dos colaterais de S. Vicente de Sousa.  
ADP, S. Vicente de Sousa – L.º do Tombo, fls. 197-197v  
Idem, *ibidem*, 1984, I, p. 405-407.
- 992 Idem, *ibidem*, p. 406.

- 993 Documento DXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 749.
- 994 10 000 réis para o douramento dos colaterais de Várzea de Ovelha.  
A.H.P.P.- Várzea de Ovelha – *Livro de contas da Confraria de Nossa Senhora do Rosário* (1679-710), f. 15.  
Cit. por BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1984, I, p. 561.
- 995 Documento DCXXXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 912.
- 996 Documento CCLXII, Ap. Doc., vol. III, p. 507-511.
- 997 Numa capela fronteira à porta da sacristia há *huma singular pintura em taboa* do Senhora amarrado à Coluna.  
Idem, *ibidem*.
- 998 S. Domingos e S. Francisco.
- 999 Da parte do Evangelho, debaixo da credência do altar-mor. Em correspondência, da parte da Epístola, debaixo de outra credência, está outro altar de prata com S. Gonçalo, também de prata.  
Idem, *Ibidem*.
- 1000 Mudou-se para a nova capela , em 1725, colocando-se nesta o retábulo que estava na capela de Idem, *Ibidem*.
- 1001 Documento CCCXCVII, Ap. Doc., vol. III, p. 630; 634.
- 1002 S. Domingos e S. Francisco.
- 1003 Na capela-mor, da parte da Epístola. No lado do Evangelho encontrava-se uma capelinha com retábulo e imagem de S. Gonçalo.  
Idem, *Ibidem*.
- 1004 4.º livro., cap. 12, fol. 62.  
SERLIO, Sebastiano – *ob. cit.*, 1982.
- 1005 Documento DXXIV, Ap. Doc., vol. III, p. 765.
- 1006 Localização não mencionada.  
Idem, *ibidem*.
- 1007 Localização não mencionada.  
Idem, *ibidem*.

**Barroco**

---

Cap. III



## **1. O sentido da dominância**

O contributo do renascimento para a crítica da arte manifesta-se exemplar para os escritores do século XVII e parte do século XVIII, sobretudo as vidas dos artistas, a doutrina da interpretação da natureza e a doutrina das diferentes maneiras dos artistas<sup>1008</sup>.

O barroco explode, inovador, no século XVII, época da formação do conceito de nacionalidade, da *nova ciência* que, de Kepler a Galileu, modifica profundamente a concepção do universo<sup>1009</sup>.

Os homens de ciência descobrem a linguagem própria da natureza e com isso contribuem para que a doutrina artística da natureza seja considerada inútil e ultrapassada: é a paixão do realismo e a ideia do classicismo<sup>1010</sup>.

Com a queda do geocentrismo bíblico, a dimensão humana inclina-se para a visão do infinitamente grande. A crise das consciências provocada pela reforma protestante constitui mais uma força de dissuasão para a transformação da relação universo-homem: a cultura do barroco cria uma nova percepção do incomensurável *desígnio divino* e uma nova mitologia religiosa<sup>1011</sup>.

Roma, no início do século XVII, é o palco das mais variadas expressões artísticas; oratorianos de S. Filipe Neri e a Companhia de Jesus constituem os principais instrumentos de reafirmação e de propaganda da Contra-Reforma.

Depois de Trento, surge uma literatura moralista sobre a arte, encorajando-se a busca da beleza nas figuras vestidas; incita-se à representação dos sofrimentos físicos dos mártires da fé, suscitando uma voluptuosidade especial, o prazer, misto de dor e alegria, e que interpreta de modo pouco decoroso a *catarse* de Aristóteles. É o moralismo e o intelectualismo estéticos que provocam uma introdução à estética do sentimento<sup>1012</sup>.

No século XVII, além da Itália e da França, outros países publicaram tratados de arte e vidas de artistas: a Espanha, os Países Baixos, a Alemanha.

Os escritores aplicam as ideias italianas aos artistas dos seus países e os tratados de arquitectura não apresentam inovações importantes, além do interesse pela cenografia e da nova consciência de liberdade em relação às proporções clássicas, constituindo a pintura a principal inspiradora de motivos críticos<sup>1013</sup>.

A adjectivação ao barroco é de tal modo exuberante que, não raras vezes, sentimos dificuldade na selecção do signo escrito que melhor transmita as análises conceptuais de reputados investigadores e com as quais nos sintonizamos.

Selectivo no plano sensorial, mais que o intelecto, a excitação dos sentidos é o expediente didáctico na tradução lata da contrafacção da verdade, ambiguidade, sugestão e testemunho da fé, força da aparência e grandeza do relativo. Como o paradoxo do claro-escuro que se torna *em único magma de onde emerge a luminosidade da pedra*<sup>1014</sup>.

As especificidades do barroco em Portugal, onde a matriz do período nacional revela inovação e, paralelamente, ligações ao passado, entroncam numa questão fundamental a nível de valores dominantes e dominados.

É a estética a pronunciar-se sobre o que impera na identidade portuguesa (talha do período nacional) e nos valores importados, romanos, para o esquema joanino.

Necessitaríamos de mais espaço para correlacionar o nosso estudo com a produção dos tratados de arquitectura e da ornamentação. Que o barroco utilizou e inovou, subjacente ao percurso proveniente do renascimento que catapultou o mundo das artes para a ribalta do artista barroco – reconhecido na tratadística e nas gravuras de difusão transnacional - devendo inscrever os seus registos ao serviço de uma Igreja Triunfante.

Da estrutura dominante (falamos do retábulo, onde se afeiçoa a arquitectura), ponderada na racionalidade e na plasticidade, e de formulários antigos, transmuta-se para novas interpretações; soluções que subalternizam a estrutura à vertente ornamental, simbologia imprescindível à parenética do púlpito e do trono, na acepção do sagrado.

Mensagem artística e simbólica da serenidade? Não, antes a turbulência interior, a persuasão sobrevalorizada de uma fé a repor.

A hipérbole esgota-se na cenografia, na ritualização mística e retórica, na inércia do dinamismo da forma superabundante, numa formação social nova que busca um novo sentido, um novo gosto.

A escultura e o ornato secundarizam a arquitectura, passando a dominantes sobre a estrutura, a ordem e a proporção.

É a racionalização do culto e das formas, dos valores e da metáfora, da partilha laica e aprovação do colectivo. Sem radicalização abrupta ou visionária, antes, no caso de Portugal, um trajecto de continuidades, confluências, de renovação e inovação.

A subalternização da estrutura à linguagem plástica implica dominâncias, picos de protagonismo e de diluição, tudo em nome de valores encontrados e reiterados pela hierarquia religiosa, com a cumplicidade assumida do Estado.

Talha, arquitectura e ornamentação: um sentido lato pela metáfora, simbolismo e alegoria, mesmo quando se invertem aqueles factores, ornamentação em primeiro lugar.

Condicionalismos e contradições que não escarpelizamos, por necessidade de objectivar outros percursos impregnados de erudição e depurados dos seus princípios.

Não deixamos, no entanto, de aproximarmos a arte da talha no processo de simbolização, onde a linguagem estrutural e plástica, ou vice-versa, é um normativo de representações reiteradas.

## **1.1 A metáfora e o símbolo**

A aceitação da interpretação simbólica e a socialização consolidam e fazem a transmutação em alegoria, fundamental para a arte que supera as normas e encontra um jogo de visões amplificadas<sup>1015</sup>.

A dureza dos materiais conota-se com a fé, a união com a comunhão dos santos, na mística da pedra preciosa e do ouro. Metáfora e simbolismo na via da contrafacção do verdadeiro e da ambiguidade, uma arte da técnica da persuasão, exaltação do conceito pedagógico e do deleite, o reconhecimento da força da aparência e da grandeza do relativo<sup>1016</sup>.

O lugar para a metáfora e o símbolo (alegoria) que Hegel e Goethe religam numa relação ampla e profunda.

A metáfora estrutura os raciocínios mais subtis e definições mais pertinentes; é como o ar que nos rodeia, sem o qual morreríamos como seres pensantes. Não pode pretender o valor de uma representação artística independente, é ornamento de uma obra de arte verdadeiramente autónoma, suscitando e justapondo imagens que não dizem respeito directamente ao objecto e ao seu significado<sup>1017</sup>.

O simbolismo, em Goethe, converte o fenómeno em ideia e esta na imagem eficaz, inatingível, indizível; inversamente, o alegorismo converte o fenómeno em algo concreto e o conceito numa imagem de modo que aquele fique sempre restrito à imagem exprimível<sup>1018</sup>.

Analisada sob o prisma da metáfora e da simbolização, a arte é um intuição em contextos abundantes e profundos, servindo os desígnios do barroco.

Entendidos pelos nossos escritores do século XIX? Ao invés, o anátema sobre o barroco é lançado por Herculano, Quental, Martins...

A ortodoxia contra-reformista é a base do barroco que, por sua vez, também está eivado de uma heterodoxia. pelos desvios ontológicos do papel unificador da arquitectura como elemento de individualização histórica, reconhecimento colectivo e aceitação de aparências, encenação e cenografia do espaço.

Que Bernini fundamenta com valores psicológicos, num *continuum* para o dramatismo, e Borromini entende como um elemento vivente do espírito do homem no mundo<sup>1019</sup>.

Barroco em espaço onde se integram as massas, fundindo-se com a arquitectura interrompida, em simetria dinâmica e orgânica de pujante modelação plástica com três elementos a destacar: portal (fachada); percurso (nave e capelas laterais); e meta (eixo, altar, cúpula, centralização do longitudinal<sup>1020</sup>.

Se na arquitectura civil o palácio de escadaria cadencia o cortejo vivencial sumptuário, em fachadas dinâmicas, o espaço sacro transmite-se no teatro da vida e da morte, nos cenários da festa barroca.

## **1.2 A activação espacial**

O indivíduo torna-se um participante no *grande teatro* - a festa da Igreja e da Política - persuasivo e imaginativo, que se educa por meio da arte, que se reforça oficial e institucionalmente, com e sem academias<sup>1021</sup>.

A imaginação atinge cotas elevadas no barroco com os novos ritmos arquitectónicos das fachadas e com a talha, no interior, metáfora do ouro e da comoção, derivando de três níveis de adoração: a *latría* ao Santíssimo Sacramento; a *dulia* aos santos e anjos e a *hiperdulia* à Virgem<sup>1022</sup>.

A construção do espaço cénico anestesia e traz de volta o crente pelo fenómeno do mimetismo social, com fidelidade, sentimento e consciência privilegiada no contacto com a divindade, somente acessível na sensorialidade do espaço sacro.

É o estigma escatológico, sentido no carácter ascensional do trono, a despertar todas as formas de piedade – em vida e na preparação do além, mediante os legados pios, por exemplo.

Há uma activação espacial, uma integração, uma contituidade vertical, uma articulação murária contínua na correlação dos elementos sustentantes e sustentados<sup>1023</sup>.

O barroco, na essência, regula-se pelo ornamento que subalterniza a estrutura (ordem regulada e quebrada para incrustar o ornato, por princípios e valores (curva, (ir)racionalidade, aparência, sugestão e facto perceptivo, físico e metafísico).

Consubstancia-se numa mentalidade vincada pela monumentalidade, comoção e ensorialidade – a festa barroca.

Apresenta cotas inovadoras radicadas na metáfora – ritmos arquitectónicos, centralização, planimetria (elipse e eixos), perspectiva, fusão no esquema retabilístico através da concavidade e da convexidade, no douramento, no claro-escuro (pétreo e escatológico).

Contravencionando o vocabulário clássico, assenta em premissas como a integração, a activação espacial, a articulação murária, a gradação, a reverberação e a transverberação.

Em Portugal, os contratemplos escalonados na perda da independência, na reorganização do Reino (Restauração) nos inerentes constrangimentos dos réditos, retiram a disponibilidade mecénica na construção de edifícios religiosos e civis.

Mas há adaptação e reorganização espacial nas igrejas: o existente adapta-se às novas exigências da ornamentação barroquizante.

Primeiro, a identidade mediante soluções protagonizadas no âmbito do formulário nacional; a seguir, a pujança do barroco romano, com o beneplácito joanino.

## **2. Nacional**

### **2.1 Uma manifestação da identidade**

As várias histórias da arquitectura portuguesa, como outras, são redigidas na convicção hermética de que período, local e formulário artístico são solidários: a cada lugar, num dado período, corresponde um estilo.

Assim, o maneirismo é subjugado ao estilo do século XVI na Europa, enquanto o barroco é o estilo do século XVII, o que implica determinar para cada território, num dado período, um só estilo.

É uma noção que exclui a possível convergência simultânea de categorias anteriores. Em qualquer lugar e em qualquer momento, o artista colhe os seus materiais do passado, combinando-os e ajustando-os conforme as necessidades e preferências próprias, salvaguardando-se as dos mecenas que impõem naturalmente o gosto e, ou, gostos.

Mas o passado oferece diferentes possibilidades. Durante o maneirismo, os arquitectos em Portugal não são obrigados a seleccionar apenas entre exemplos italianos, já que se apresentavam oportunidades da Europa Setentrional, espanholas, locais e ultramarinas, não permitindo a arquitectura daí resultante uma classificação fácil por mera influência ou apenas através da biografia do edifício<sup>1024</sup>.

O interior do edifício maneirista, enriquecido somente pelo requinte de proporções, e o exterior friamente racional subsistem, sem outra ornamentação, por cerca de um século, como se preservados pela interrupção temporal sob domínio espanhol, quando o tempo histórico parece ter parado em Portugal de 1580 a 1640.

Contudo, a partir do último terço do século XVII, os portugueses começam a decorar profusamente estes interiores nus com a nova talha dourada, e os exteriores com festões e volutas em granito.

Uma obra desaparecida no terramoto de 1755 – o retábulo marmóreo da igreja de Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa - é considerada pioneira no formulário nacional. O risco de 1668 é do arquitecto régio João Nunes Tinoco e as colunas chegam de Génova em 1671<sup>1025</sup>. No desenvolvimento do barroco, os austeros perfis de arcos e de abóbadas reticuladas são festivamente ornados de curvas de sanefas de talha pendentes dos muros, como tapeçarias

ou tecidos bordados, para suavizar e disfarçar a disciplina agreste das gerações anteriores<sup>1026</sup>.

O carácter ilusionista dessas composições torna-se rapidamente o objectivo almejado, encontrando total expressão arquitectónica no gosto áulico de D. João V, que dizia: *Meu avô deveu e temeu; meu pai deveu; eu nem devo nem temo*<sup>1027</sup>.

Mas dentro do barroco português há que registar e analisar o período nacional, peculiaridade trasladada para o interior do espaço sacro e baseada na arte da talha ao sabor das colunas pseudo-salomónicas e dos remates de arquivoltas concêntricas, lembrando os portais românicos. conceito a rever no entendimento de Natália Marinho Ferreira-Alves.

De facto, situado entre o último terço do século XVII e o primeiro do seguinte<sup>1028</sup>, o estilo nacional faz um percurso de praticamente meio século de dominância estética, caracterizando um dos vectores do limiar do barroco em Portugal, porventura o de maior relevância, de acordo com a sua especificidade e o grau de difusão alcançado.

Corresponderá, por certo, à emancipação cultural depois de 1640 e aos condicionalismos económicos favoráveis de finais da mesma centúria, permitindo um mecenato alargado e a autonomia do entalhador, reconhecido publicamente como artista capaz de *encenar e iludir*<sup>1029</sup> espaços, impondo-se a talha à sintaxe organizativa do suporte inspirado, em boa medida, nos manuais de arquitectura.

A dilemática do individual-colectivo<sup>1030</sup> é a ênfase no domínio oficial da talha dourada e da retabilística que se dissemina por todo o país, proveniente da cultura maneirista da segunda metade do século XVI e ampliando-se na centúria seguinte.

O intenso plasticismo<sup>1031</sup> do tratamento converge com o adensamento da noção de volume desenvolvida pelos artistas, imprimindo-lhe uma dinâmica irresistível.

A coluna pseudo-salomónica e o remate de arquivoltas concêntricas constituem a grande alteração retabilística, a partir do último terço do século XVII. É o traço identitário, com uma estrutura mais escultural que arquitectónica, dinâmica, onde o acanto relevado se integra numa unidade orientada para a grande manifestação inteiramente barroca na história da arte portuguesa<sup>1032</sup>.

Sem o primeiro terço demarcado, como o de feição berniniana, lavrada com cinco, seis espiras iguais, é fundamental neste esquema e, curiosamente, com prossecução no joanino,

sublinhando-se a utilização da salomónica em esquemas eruditos do rococó, na cidade do Porto.

O enquadramento das colunas e o respectivo remate proporcionam aos flancos o desenvolvimento de uma profundidade próxima de uma visão arquitectónica nos exemplares de maior dimensão<sup>1033</sup>.

Expressão do dinamismo barroco, a coluna de fuste espiralado tem um simbolismo que se inicia na arte helenística. Símbolo da vida pela sua forma torsa – análoga ao crescimento helicoidal das plantas - associa-se, na arte pagã, a pinhas e parras, símbolos báquicos da imortalidade, sentimento dos primitivos cristãos nos relevos dos sarcófagos e nos mosaicos<sup>1034</sup>.

Oriundas da Grécia, são transportadas para Roma, onde Bernini, mais tarde, redescobre o extraordinário potencial do seu dinamismo plástico ao incorporá-las no baldaquino de S. Pedro, concluído em 1663<sup>1035</sup>.

A mísula, que suporta a coluna, dramatiza a base com imagens, veiculando a plasticidade interpretativa dos artistas que intervêm nos retábulos.

Outro elemento estrutural do retábulo nacional é o trono, que comunica ao centro do retábulo uma profundidade e animação teatrais, possibilitando aos dignitários da Igreja, em Portugal, a expressão rigorosa tridentina<sup>1036</sup>.

Destinado à exposição do Santíssimo Sacramento ou apenas a uma imagem devocional torna-se, depois de 1680<sup>1037</sup>, uma constante da arte ratabular portuguesa.

O trono de cinco degraus aparece em Lisboa na *entrada de 1619*, no arco dos alfaiates, sustentando Salomão na sua glória, evento que pretende apelar – à semelhança do que se fazia em Antuérpia e em Bruxelas – à benevolência do sucessor de Filipe II, no tocante aos anseios políticos e comerciais dos portugueses<sup>1038</sup>.

O trono e a tribuna veiculam todo o sentido espectacular do barroco<sup>1039</sup>, reproduzindo, na unidade do retábulo, a plasticidade e a dinâmica adequadas às prescrições tridentinas, não havendo equivalência fora do âmbito cultural português<sup>1040</sup>, agora aplicado à liturgia, indubitavelmente uma das funções sociais de maior importância da época.

Púlpito do sagrado, a tribuna com o trono, é palco de *discursos espirituais*<sup>1041</sup>, disponível para castiçais, flores e imagens, emergindo como componente primordial na criação das

dinâmicas percebidas através das relações estabelecidas entre aquele que observa e os que são observados.

O trono possui uma funcionalidade como centro do mundo, o lugar inacessível da montanha; a sua verticalidade e ascensão correspondem à ascese até Deus<sup>1042</sup>.

A unidade do retábulo transmite-se à superfície parietal da capela-mor, dando azo à igreja *fornada de ouro*.

São cadências da originalidade da nossa arte – amplitude do douramento e trono – que os portugueses levam aos continentes asiático (Índia) e americano (Brasil).

Nesta fase do barroco, que R. Smith denomina como primeira<sup>1043</sup>, assiste-se ao triunfo da escultura sobre a arquitectura e pintura, até D. João V, época em que a arte romana penetra na arte portuguesa.

Na decoração, concilia-se a inovação com a tradição<sup>1044</sup>, ou seja, a plasticidade dos novos ornatos (folhas de acanto em forma de plumagem, parras e cachos de uva, aves e meninos alegóricos) com a identidade da arquitectura românica portuguesa, as arquivoltas concêntricas, conceito que Natália Marinho Ferreira-Alves propõe seja revisto<sup>1045</sup>.

As colunas ornamentam-se com aves (fénices) – símbolos da Ressurreição -, meninos fazendo a colheita eucarística e os pâmpanos (parras e uvas).

Precisamente por ser nacional, a talha deste período passa por uma organização formal singular com codificações de feição popular e com raízes classicizantes, na ornamentação, num diálogo de conotações eucarísticas com o douramento profuso.

As folhas de acanto, já da tradição greco-latina, em alto relevo agregam meninos e aves, principalmente no banco (painéis, mísulas e pedestais) em composições movimentadas consonantes com o carácter ascensional das colunas.

Acomodam-se nas pilastras, formando, às vezes, com as mísulas, *fantásticos* fustes, os *quartelões*<sup>1046</sup>, nos frisos, onde correm com maior liberdade, nos painéis da tribuna e em agrupamentos geométricos (X ou 8, na qual, a folha de acanto, imitando volutas, alinha-se em dois pares, um sobre o outro).

O acanto densifica o percurso e a visão barroca, numa interacção subordinada a um eixo dominante, a nova relação dos espaços interior e exterior, na ênfase decorativa da talha,

corporizando os exercícios espirituais lançados por Loyola, na exarcebação dos sentidos<sup>1047</sup>.

A ornamentação busca os modelos das estampas seiscentistas italianas e alemãs, nomeadamente as folhas de acanto. Johann Stapff, com publicação em 1670, em Augsburg, é uma das fontes para o acanto, embora os modelos tenham proveniência de 1590-1620.

As estampas italianas reeditadas na segunda metade de Seiscentos por Giangia, Rossi e Stefano della Bella (1639-1650) têm prossecução em Filippo Passarini, no ano de 1698<sup>1048</sup>.

Há situações de transposição para a Galiza, como é o caso do retábulo-mor e colaterais de Santa Marina de O Rosal (Pontevedra), de entalhador não identificado. As soluções organizativas e decorativas do retábulo-mor, tão próximas de exemplos nacionais, permitem enquadrá-lo neste formulário<sup>1049</sup>.

Período nacional onde o cruzamento entre a estrutura, o simbolismo ou a metáfora proporcionam um discurso no qual a escultura, já como valor crescente e dominante, contravenciona a estrutura, a ordem e a proporção.

Cenário de profunda argúcia pela parenética inicial e metáfora agregadas que sacralizam os aspectos estruturais, cromáticos e lumínicos...

Ao nosso alcance, ainda belos exemplares retabilísticos do nacional, não identificados, na sua maior parte, incluindo-se um número elevado de deslocados, de que daremos conta nos passos ajustados aos mesmos.

## **2.2 Retábulos mores de 1692 ao período de transição**

*S. Martinho de Caramos (Felgueiras)*

*S. Vicente de Sousa (Felgueiras)*

*Santa Maria de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses)*

*Santa Maria de Sobretâmega (Marco de Canaveses)*

*S. Nicolau (Marco de Canaveses)*

*Santo Adrião de Vizela (Felgueiras)<sup>1050</sup>*

*Santa Cristina, Figueiró (Amarante)*

Debruçamo-nos sobre um conjunto de sete igrejas denunciador da permanência do barroco nacional em três dos concelhos da nossa área de estudo: Felgueiras<sup>1051</sup> e Marco lideram com três exemplares em cada um deles, Amarante apresenta somente uma unidade.

Face a tipologias diversificadas, importa salientar – através dos retábulos identificados e da tipologia de Santa Cristina - o facto de estarmos num espaço temporal correspondente ao período nacional, último terço do século XVII, primeiro quartel do século XVIII.

Como retábulos identificados temos os retábulos de S. Martinho de Caramos (Felgueiras), Santa Maria de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses) e S. Vicente de Sousa (Felgueiras); em parte, Sobretâmega e S. Nicolau (Marco de Canaveses).

É na qualidade de ensamblador que Manuel Ferreira Figueiredo<sup>1052</sup> assina o contrato do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Caramos [47-57], no ano de 1692, depois de terem sido consultados outros ensambladores mediante a colocação da obra a lanços.

Residente em Penafiel (Rua Cimo de Vila), o seu compromisso tem como retorno a quantia de 200 000 réis e a obrigação de o executar até ao domingo de Ramos de 1693, *bem cavado e revisto por mestres do mesmo ofício*<sup>1053</sup>.

O registo notarial menciona a planta e os apontamentos mas não os descreve.

Craesbeek<sup>1054</sup> faz uma descrição de S. Martinho de Caramos muito interessante sobre os altares, sacrário, estofado, pintura, douramento, tribuna e órgão. A capela-mor é *magestosa* e tem tribuna dourada, *tudo com primor e arte*, duas imagens de vulto, S. Martinho e Santo Agostinho, *muito bem estofadas*. O sacrário encontra-se no altar colateral do lado do Evangelho.

Em 1758<sup>1055</sup>, S. Martinho está colocado no altar-mor, não se localizando o sacrário; mas dá-se conta da existência da confraria do Santíssimo Sacramento.

Oito anos após a celebração do contrato de Caramos, Manuel Ferreira Figueiredo<sup>1056</sup>, agora na qualidade de mestre imaginário, responsabiliza-se pela feitura dos retábulos mor e colaterais da igreja do mosteiro de Vila Boa do Bispo [58-66], até Quinta-Feira Santa de 1702, recebendo 370 000 réis a satisfazer em quatro pagamentos. Sem discriminar as plantas e os apontamentos, concluída a obra, a mesma seria revista por dois oficiais.

Nas *Memórias Paroquiais de 1758*<sup>1057</sup>, descrevem-se as imagens de Santo Agostinho e S. Teotónio, estando ausente qualquer menção ao sacrário.

Cerca de 1703<sup>1058</sup>, o imaginário Manuel Vieira, de Torrados, Felgueiras, executa a tribuna do retábulo-mor da igreja de S. Vicente de Sousa [67-76], no mesmo concelho, e os novos painéis do forro junto ao arco; o imaginário António da Costa, de Guimarães, faz a imagem de S. Vicente para a tribuna; o pintor Domingos Luís Vieira, de Guimarães, doura e pinta os novos painéis.

A capela-mor é acrescentada, deslocando-se o retábulo-mor, visibilidade que nos embaraça, num primeiro momento de análise, por nos parecer uma mobilidade do exterior. Aquele facto não foi suficiente para colocarmos este retábulo na área dos deslocados.

A igreja de Sousa não tem sacrário em 1726<sup>1059</sup>, e não se faz qualquer referência ao retábulo-mor, mas sim aos dois colaterais. Nas *Memórias Paroquiais de 1758*<sup>1060</sup>, o patrono, S. Vicente, é designado no altar-mor, funcionando como único registo.

Manuel Ferreira Rangel e José Pacheco<sup>1061</sup>, de Penafiel, não chegam a assinar o contrato de douramento, em 1717, das tribunas de Sobretâmega [85-94] e de S. Nicolau [95-105], encomenda da Câmara da vila de Canaveses. Este contributo permite situar os retábulos na segunda década de Setecentos.

S. Nicolau tem sacrário em 1726 e altar-mor dourado. Craesbeek demonstra em Sobretâmega<sup>1062</sup> a existência de sacrário na capela-mor antiga, com uma tribuna *muito bem dourada*.

No ano de 1758, Sobretâmega<sup>1063</sup> e S. Nicolau<sup>1064</sup> enumeram-se com altar-mor e tribuna dourada, onde se colocava o Santíssimo Sacramento.

Santo Adrião de Vizela [106-113] lista-se em 1726<sup>1065</sup> como um templo grande, com sacrário e altar-mor dourado; o altar-mor designa-se em 1758<sup>1066</sup> por Sacramento, mencionando-se a respectiva confraria.

Santa Cristina [114-125] evidencia decoração do período de transição no terceiro par de colunas e correspondente arquivolta concêntrica. Em 1726<sup>1067</sup>, é *moderna e asseada*, possuindo sacrário. Nas *Memórias Paroquiais de 1758*<sup>1068</sup>, o Santíssimo Sacramento está colocado no altar-mor, referindo-se a confraria com o mesmo nome.

As adulterções explicam-se da forma seguinte: em Caramos, sotobanco alterado, sacrário, trono (volutas e anjos na parte superior) e frontal introduzidos posteriormente; probabilidade de ter sucedido o mesmo aos dosséis e vaso dos nichos.

Assalta-nos uma dúvida sobre a ausência do arco exterior do remate: se acompanhou o pé direito existente na altura ou se uma provável alteração do tecto terá obrigado ao cerceamento do arco.

Mas a arquivolta com motivo *d'ajour*<sup>1069</sup> espalmado e entrelaçado o acanto e videira, a sugerir enrolamentos sustidos pelas aduelas, e a prevalência de orlas tipográficas a substituir a arquivolta exterior poderá justificar a ausência de cerceamento.

Em Vila Boa do Bispo, sotobanco alterado, sacrário e nichos no vão da tribuna posteriores, trono incompleto (dois anjos e um degrau a desvirtuá-lo) e inúmeras manchas do retábulo sem dourado, mais visível na tribuna.

O retábulo de Sousa ostenta sotobanco alterado, nichos *dourados* com peanhas recentes, sem frontal.

Sobretâmega contém sotobanco transformado, não há frontal, o sacrário sofreu intervenção na recolocação, o primeiro degrau do trono desconjunta-se dos restantes e o respaldo dos nichos laterais e da tribuna não são os originais.

S. Nicolau detém o sotobanco adulterado, não possui frontal, o sacrário sofreu alteração na recolocação e o dourado encontra-se em estado paupérrimo.

No retábulo de Santo Adrião de Vizela, o sotobanco, o sacrário, o trono e o frontal excutaram-se posteriormente; as ilhargas e o intradorso do arco substituíram-se por pinturas.

O dourado de Santa Cristina, visivelmente degradado, mostra o sotobanco mais completo do conjunto de retábulos em análise; porém, o frontal recuou.

Perpassam tipologias diferenciadas relacionadas com a planta, o corpo e o remate de cada um dos retábulos:

De planta côncava:

1. três pares de colunas e arquivoltas concêntricas – Vila Boa do Bispo (Marco);

2. três pares de colunas, arquivoltas concêntricas e nichos laterais - Sousa (Felgueiras);
3. dois pares de colunas e arquivoltas concêntricas – Santo Adrião de Vizela (Felgueiras);
4. três pares de colunas, arquivoltas concêntricas e nichos laterais – Santa Cristina<sup>1070</sup> (Amarante).

De planta plana:

1. dois pares de colunas, arquivoltas concêntricas e nichos laterais – Caramos (Felgueiras) e Sobretâmega (Marco);
2. dois pares de colunas, arquivoltas concêntricas<sup>1071</sup> e nichos laterais – S. Nicolau (Marco).

As estampas [47-125] e o Quadro XXXV são elucidativos. Estruturalmente, há indicadores a realçar: não há pedestais no banco dos retábulos de Caramos, Vila Boa do Bispo e Santo Adrião; salvo no vão da tribuna; a ausência de painéis no banco corresponde à inexistência de nichos, caso de Vila Boa do Bispo e Santo Adrião de Vizela.

Se o banco dos retábulos em estudo permanecem quase na totalidade, a situação inverte-se no sotobanco. O mais completo visiona-se em Santa Cristina, os restantes são posteriores ou adulterados. É um cenário natural pelo facto de suportarem a máquina retabular, obrigando à substituição das estruturas mais fragilizadas; contamos também com o gosto do neoclássico e as imposições do século XX.

O sotobanco, o trono e o sacrário constituem as manchas de maior intervenção dos retábulos do período nacional.

As colunas pseudo-salomónicas, com capitéis coríntios e seis bojos diferenciam-se em Caramos e Sousa (sete bojos). Uma excepção respeita ao terceiro par de colunas do retábulo de Santa Cristina, renunciando o período de transição através das fitas e laçarias. Obedecem, na generalidade, à proposta do barroco nacional.

Os sacrários posteriores apresentam-se em Caramos, Vila Boa do Bispo e Santo Adrião; com porta desajustada, em Sousa. Respeitam a tipologia do nacional os de Santa Cristina, Sobretâmega e S. Nicolau, não obstante os dois últimos demonstrarem intervenção numa recolocação ulterior. É uma área que, por si só, merece um trabalho especial, pelo carácter

de exigência que exigia a sua colocação, não correspondendo, frequentemente, à época do risco do retábulo.

■ **Quadro XXXV. Nacional. Decoração dos retábulos mores**<sup>1072</sup>

Caramos. Felgueiras								
Colunas	Banco			Sacrário	Tribuna	Trono	Entablamentos	Remate
	Mísulas	Pedestais	Painéis					
<p>2 pares. 7 bojos. capitéis coríntios. nichos laterais</p> <p>meninos segurando uvas e apoiados em parras; inclinados sobre aves e suspensos por parras; suspensos e apoiados em parras; montados em aves e entrelaçados em parras; segurando cestinho e suportando uma ave.</p> <p>aves debicam parras</p>	<p>exteriores: sobressai a cabeça alada em acanto enrolado com 2 aves debicando flores</p> <p>interiores: cabeça alada na parte inferior e acanto, sobrepujados por 2 aves debicando flores</p>		<p>acanto entrelaçado em 2 meninos que seguram flores debicadas por 2 aves; atrás, mais 2 aves na mesma atitude</p> <p>encimando os nichos</p> <p>intercolúnios: 2 meninos envolvidos em acanto enrolado</p>	posterior	<p>enrolamentos de acanto nos painéis das ilhargas e do tecto;</p> <p>florões nos painéis do intradorso do arco.</p>	posterior (volutas e anjos na parte superior)	frisos: folhagem acantiforme com 2 aves nas extremidades dos frisos, <i>dourados</i>	<p>arquivolta interior: parras e uvas</p> <p>aduelas: cabeças aladas;</p> <p>painéis: acanto e cabeças aladas</p> <p>tarjas em vez da arquivolta exterior</p>
Sousa <sup>1073</sup> Felgueiras								
Colunas	Banco			Sacrário	Tribuna	Trono	Entablamento	Remate
	Mísulas	Pedestais	Painéis					
<p>3 pares. 7 bojos. nichos laterais (2.º e 3.º pares)</p> <p>meninos ausentes; aves provando uvas e parras.</p>		<p>exteriores: folhagem acantiforme;</p> <p>ave introduzida em folhagem acantiforme e ornato floral</p> <p>interiores: 2 aves debicando ornato floral a emergir de vaso envolto em acanto</p>	<p>acanto na envoltura de vaso com 2 aves a debicá-lo</p>	olhos de volutas acânticas bem relevadas em redor de uma porta posterior; inserido no que resta do sotobanco	enrolamentos de acanto nos painéis das ilhargas do tecto, no fecho e no intradorso do arco	invulgar: 4 pelicanos fazendo de atlantes suportam os degraus com volutas salientes	cabeças aladas centralizando extensão acântica	<p>3 aduelas: 2 cabeças aladas, rosetas e festão pendente de 2 tarjas</p> <p>4 painéis com cabeça alada e folhagem acântica;</p> <p>aves nas arquivoltas</p>

□ **Quadro XXXV.** Nacional. Decoração dos retábulos mores (cont.)

Vila Boa do Bispo. Marco de Canaveses								
Colunas	Banco			Sacrário	Tribuna	Trono	Entablamento	Remate
	Mísulas	Pedestais	Painéis					
3 pares, 2.º e 3.º par aparelhados, 6 bojos, capitéis coríntios, sem nichos laterais, pilastra  meninos brincando com uvas; entrelaçados em parras; ascendendo pelas videiras; deitados e envolvidos em videiras  aves debicando uvas; em posição de voo	Exteriores: menino sentado em folhagem acântica, segurando do uvas; ornatos florais no intradorso  interiores: folhagem acântica e adornos florais			posterior	Enrolamentos de acanto nos painéis das ilhargas e do tecto.  florões nos painéis do intradorso do arco	incompleto e intervencionado (2 anjos e degrau desajustados)	frisos: cabeças aladas	folhagem acântica nas aduelas envolvendo composições com 1/2 meninos; ao centro: 2 meninos entrelaçados com ornatos fitomórficos apresentam uma mitra em suporte de acanto voluteado e encimado por acanto
Sobretâmega. Marco de Canaveses								
Colunas	Banco			Sacrário	Tribuna	Trono	Entablamento	Remate
	Mísulas	Pedestais	Painéis					
2 pares, 6 bojos, capitéis coríntios, nichos laterais;  1 menino em cada coluna, sobraçando parras e uvas; aves <i>douradas</i> debicando parras e uvas		exteriores: acanto enrolado e entrelaçado;  interiores: folhagem acântica a evidenciar cabeça alada	cabeça alada emersa de folhagem de acanto; meio corpo realçado em folhagem de acanto	Cristo ressuscitado na porta ladeada por enrolamentos de acanto e 2 aves debicando flores, sobrepuja dos por cabeça alada; 2 meninos apresentam diadema de onde brota acanto; aves ladeiam-nos em olhos de volutas.	Enrolamentos de acanto nas ilhargas; florões centralizam do olhos de volutas nos painéis do intradorso do arco	degraus com cabeças aladas envoltas em acanto enrolado e ornatos florais	frisos: cabeças aladas salientadas em acanto enrolado	4 aduelas: ave e folhagem acântica; menino montando ave e folhagem acântica nas 2 centrais  5 painéis: olhos de volutas com menino; olhos de volutas em redor de medalhão; central: olhos de volutas com meninos de costas voltadas

□ **Quadro XXXV. Nacional. Decoração dos retábulos mores (cont.)**

<b>S. Nicolau<sup>1074</sup>. Marco de Canaveses</b>								
Colunas	Banco			Sacrário	Tribuna	Trono	Entablamento	Remate
	Mísulas	Pedestais	Painéis					
2 pares. 6 bojos. capitéis coríntios. nichos laterais:  meninos ausentes. aves debicando parras	interiores: pelicano envolvido em acanto	exteriores: cabeça alada a emergir de acanto e ornatos florais.	intercolúnios: peanha com acanto e rosetas incrustadas em enrolamentos;  vão da tribuna: cabeça alada contornada por 2 aves em enrolamentos de acanto	intervencionado, incrustado no banco e sotobanco; Cristo ressuscitado na porta contornada por tarjas com acanto, aves e ornatos florais	moldura da tribuna com acanto serpentiforme; dupla fiada de painéis no intradorso do arco com florões e acanto	degraus com cabeças aladas envoltas em acanto enrolado e ornatos florais; resplendor no cimo	frisos folha gem acântica interrompida por cabeça alada	3 aduelas: tarja com acanto e florão  4 painéis: acanto enrolado e florão; florão centralizando olhos de volutas; aves na arquivolta interna
<b>Santo Adrião de Vizela. Felgueiras<sup>1075</sup></b>								
Colunas	Banco			Sacrário	Tribuna	Trono	Entablamento	Remate
	Mísulas	Pedestais	Painéis					
2 pares. 6 bojos. intercala das por frisos verticais. capitéis coríntios  aves debicando uvas e voltadas sobre uma das asas  1 menino nas colunas interiores montando ave  folha gem de acanto serpentiforme nos frisos verticais	exteriores: 2 aves a debicar flores, pousando em folhagem acantiforme  interiores: cabeça alada incluída em folhagem acantiforme e ornatos florais		vão da tribuna: adornos florais e aves debicando flores	posterior	painéis do tecto e das ilhargas substituídos por pinturas	posterior	frisos: ornatos florais e acanto	aduelas com acanto invertido e adornos florais  ornatos florais e acanto enrolado nos arcos planos correspondentes aos frisos dos intercolúnios

□ **Quadro XXXV. Nacional. Decoração dos retábulos mores (cont.)**

Santa Cristina. Amarante								
Colunas	Banco			Sacrário	Tribuna	Trono	Entablamento	Remate
	Mísulas	Pedestais	Painéis					
3 pares. 6 bojos, nicho entre 1.º e 2.º par, capitéis coríntios  meninos entrelaçados em videiras e seguros em cachos; outros, assentes e suspensos em cachos  aves provando uvas e flores  fitas e laçarias <sup>1076</sup> nas interiores; 1.º terço com meninos e folhagem acântica	interiores: folhagem acântica; atlante <sup>1077</sup> suspenso em grinalda	2.ª coluna: menino envolvido em acanto e suspenso em tarja (2 medalhões inscritos em enrolamentos de acanto)	vão da tribuna: aves e meninos entrelaçados em acanto	inserção posterior no banco  Cristo ressuscitado na porta envolto em nuvens; em redor, tarjas com meninos entrelaçados em acanto, aves debicando flores, sobrepujados por 2 meninos apresentando outro em lençol (invulgar); incluem 4 medalhões <sup>1078</sup>	enrolamentos de acanto e adornos florais nos painéis das ilhargas, centrais e do tecto	1.º degrau em forma de pedestal, 2 em forma de urna; decoração acântica mais solta, cabeças aladas no superior e madalhão no segundo	frisos: cabeças aladas	1.ª e 3.ª aduelas: meios-corpos cingidos em folhagem acântica e ornatos florais coroados por florão e medalhão; cabeças aladas e ornatos florais evidenciam a parte inferior com acanto invertido  central: 2 medalhões extremam a composição densificada com 3 cabeças aladas, folhagem acântica, ramagem entrelaçada e adornos florais  arranque de arco de perfil plano, embocando em moldura <sup>1079</sup>  fitas e laçarias <sup>1080</sup>

A tribuna, fundamental no retábulo nacional, côncava em alguns retábulos e plana noutros, descaracteriza-se somente em Santo Adrião de Vizela.

O trono, tal como o sacrário, é outra área do retábulo que mais alterações sofre. Concordante com a origem em Sousa (invulgar a sua tipologia) e Santa Cristina, provavelmente intervencionado o primeiro degrau em Sobretâmega e S. Nicolau, indubitável a alteração em Vila Boa do Bispo, os actuais de Caramos e Santo Adrião de Vizela não correspondem ao risco original.

O nível de adulteração nos entablamentos dos retábulos considerados é praticamente nulo. Distinguimos o remate de S. Nicolau pela envoltura exterior (arquivolta quadrilobada), o de Caramos (identificado, mas sem arquivolta exterior) e o de Santa Cristina (terceiro arco com fitas e laçarias de acordo com o período de transição).

Todas as arquivoltas dos remates dos retábulos em análise são unidas por aduelas, nalguns casos primorosamente decoradas, como em Vila Boa do Bispo e em Santa Cristina.

Na formulação estrutural e morfológica dos espécimes há espaço para a decoração, que se consubstancia numa grelha global (Quadro XXV): cachos de uvas, parras (iconografia eucarística), pássaros (mítica Fénix, Eternidade), terminologia que generalizamos por aves; 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, cartelas envolvidas em tarjas de acanto, pequenos óvulos, palmas, palmetas, decoração geométrica.

Em suma, a naturalística - fauna, flora, figura humana – associa-se ao alegorismo num objectivo omnipresente tridentino, a persuasão, ornamentação procedente da antiguidade clássica e reinventada, em parte, no renascimento.

Ausentes os meninos nos retábulos de Sousa e S. Nicolau, nas colunas dos restantes distingue-se a arte sobretudo na execução dos meninos e das aves em Vila Boa do Bispo, em Sobretâmega, em Caramos, aqui mais pelo conteúdo, por serem menos elaboradas que em Vila Boa do Bispo, apesar de identificados pelo mesmo artista; e em Santa Cristina (fitas e laçarias<sup>1081</sup> nas interiores; primeiro terço com meninos e folhagem acântica).

Em Sousa, aves bebem em taça [84] com evolucionamento lateral acantiforme, lembram motivos orientais.

O frontal de Santo Adrião tem aves afrontadas sob cabeça alada, idealizando cartela para enquadrar elemento frontal de acanto, ao estilo da utilização em capitel romano<sup>1082</sup>.

As mísulas constituem um espaço privilegiado para a decoração. Enumeramos as melhores: exteriores de Vila Boa do Bispo e interiores de Caramos, de S. Nicolau e de Santo Adrião de Vizela.

No conjunto dos pedestais (três retábulos), sobressaem os de Santa Cristina na segunda e quinta colunas.

A ornamentação dos sacrários de Santa Cristina e de Sobretâmega coloca-os numa posição de relevo. Em Sousa, o sacrário faz o *continuum* do motivo de *guilhoché* da banquetta, em escala duplicada.

Exceptuando Santo Adrião de Vizela, todas as tribunas contêm uma decoração rica, mas as mais completas deparam-se em Vila Boa do Bispo, Caramos, Sousa e Santa Cristina. O trono de Sousa é invulgar; seguem-se-lhe os de Santa Cristina, Sobretâmega e S. Nicolau, os dois últimos com a probabilidade de alguma intervenção no primeiro degrau.

Em Caramos, a semi-cúpula da tribuna tem efeito de artesoadado ilusionístico; artesões em acanto de movimentação centrípeta nas folhas espalmadas e gradação decrescente em altura, na configuração ideativa circunscrita em forma de liernes. A tribuna afunda o retábulo, *per si*.

Sousa repete na ideia o de Caramos, com semi-cúpula da tribuna a simular liernes acantos e *guilhoché*<sup>1083</sup>. Reminiscências do motivo de orla (sugerindo a roda da fortuna...) no suporte do trono de peanhas fundidas entre si; nível mais baixo com aves de boa e inusitada execução com pretensos atributos de nobilitação pela arte da falcoaria; volutas intermédias e flores a animar o acanto, no alto.

A tribuna de Sobretâmega é o mote para o afundamento do retábulo plano na execução dos corpos laterais.

Em S. Nicolau, os degraus do trono com arestas dos perfis boleados por meninos, vestidos com sobriedade; o sacrário na base, resplendor no alto, pedestais das colunas, banco, sotobanco diluem, quase em mimetismo, aves no acanto pela torsão.

Uma atenção muito particular dirige-se para o remate dos retábulos, área em que a distinção no conjunto dos sete espécimes é mais difícil de fazer. Mesmo assim, priorizamos os painéis de Sobretâmega e as aduelas de Santa Cristina e de Vila Boa do Bispo.

Em S. Nicolau, há duplicidade no antagonismo das colunas e arquivoltas: duas colunas com nichos na intercorrência, não subscrevem as duas arquivoltas pelo efeito lobulado da exterior, de boa execução extensível, na nossa apreciação, ao intradorso da tribuna, com florões e enrolamentos de acanto.

As arquivoltas de Santa Cristina são território de sobriedade, seriedade e grotesco de meia figura em aduelas mais periféricas; a inflexão em profundidade é dada pelo desenvolvimento das colunas em solução de lanços com eco nas arquivoltas.

Os retábulos de Vila Boa do Bispo e de Sousa são os mais bem elaborados, apesar de Caramos estar identificado pelo mesmo artista de Vila Boa do Bispo, o penafidense Manuel Ferreira de Figueiredo.

A estrutura e a morfologia mais rica exibe-se no retábulo de Santa Cristina: aos elementos do nacional adicionam-se os do período de transição no terceiro par de colunas, entre outros, e inerente correspondência no remate.

A decoração deste período está presente em todos os retábulos, exceptuando os meninos ausentes da colunas de Sousa e S. Nicolau.

Meninos e cabeças maioritariamente não aladas imperam, em Sobretâmega, e superam qualquer sensação de vazio; alada a cabecinha sobre tarja do sacrário. Grotescos emergem ou esvaem-se em acanto, em meias figuras<sup>1084</sup> e motivo de *guilhoché* de acanto perlado na banquetta é entremeado por aves [91 e 94].

O panegírico dos meninos em Santa Cristina, tal a profusão que acomete o retábulo, tomado por eles no corpo médio desde a banquetta. A liberdade é total, a alegria efusiva e extensível ao espectador, as poses displicentes, mesmo na envolvência do sacrário, dinâmicas, simétricas em relação ao axial; laçaria e aves (espavoridas pelos meninos) sossegam na coluna mais interior; meninos sustentam cartelas [124], peanhas [123] mas o papel de atlantes das colunas cabe a homens barbudos [125].

As zonas dos retábulos mais intervencionadas correspondem ao banco e ao sotobanco; o frontal é igualmente um espaço a considerar no conjunto das alterações.

Notável o depauperamento do douramento em S. Nicolau, de uma forma global permanece em todos os retábulos, sendo nítido o repinte recente nos intercolúnios de Sousa e nos bancos (vão da tribuna) de Caramos e de Santo Adrião de Vizela.

Com todas estas considerações, inferimos a existência de retábulos mores tipologicamente diversificados em três dos quatro concelhos, executados por artistas procedentes de escolas regionais (Penafiel e Guimarães) e com a cooperação de artistas locais (Felgueiras), notando-se em alguns dos retábulos uma interpretação próxima da via erudita.

Os dois espécimes não identificados incluem-se na mesma leitura, ficando claro que o de Santa Cristina sobe na cotação de todo o conjunto pela subordinação ao nacional e prenúncio do período de transição.

Com a exceção do sotobanco, os retábulos alardeiam a riqueza estrutural e morfológica imposta pela Igreja, situação que em Portugal é adaptada de forma original, particularmente no que respeita ao remate e à interpretação do trono, este segundo as prescrições tridentinas.

## **2.3 Retábulos colaterais**

Introduzimos quatro retábulos colaterais de duas igrejas que constituem um alfofre artístico na área da talha, cuja originalidade, nestes retábulos, é unicamente visível em Vila Boa do Bispo.

### **2.3.1 Identificados**

*Santa Maria de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses). Senhora do Rosário e Coração de Jesus*

Na igreja conventual de Santa Maria de Vila Boa do Bispo, os colaterais da Senhora do Rosário (Evangelho) e Coração de Jesus (Epístola)<sup>1085</sup> fazem parte do contrato que o mestre imaginário Manuel Ferreira Figueiredo, de Penafiel, assina em 1700, comprometendo-se a executar três retábulos – mor e colaterais - de grande qualidade estrutural e ornamental.

Relativamente às invocações, mudou somente a da Epístola: em 1758<sup>1086</sup> a designação é Santo Cristo.

Os retábulos colaterais da Senhora do Rosário [126-128] e do Coração de Jesus [135-138] unem-se à capela-mor por meio de um cornijamento que faz o nivelamento pelos rompantes do tecto da tribuna, servindo igualmente de fronteira com a talha do frontispício do arco cruzeiro, de modelo joanino.

Estruturalmente, organizam-se em nicho, pilastras misuladas com acanto invertido, capitéis coríntios, sobre as quais recai o enblamento que suporta um arco semicircular com um tímpano relevado – ressurreição de Cristo na Epístola e assunção no Evangelho.

O sotobanco é a única peça adulterada nos retábulos, cujo douramento e pintura ainda mantêm uma enorme congruência: o estofado das aves e a carnação dos meninos e das cabeças de serafins são pontos de estabilidade numa fase florescente do formulário nacional.

O remate é bem relevado com folhagem acântica, flores e estruturas que fazem de aduelas, encimado por uma estrutura de acanto que faz o preenchimento do espaço até ao cornijamento que liga os retábulos à capela-mor.

Lateralmente, destaca-se uma composição de dois pelicanos, ao centro, duas ave estofadas, flores, espigas e elementos envoltos em folhagem acantiforme.

O acanto e os ornatos florais distribuem-se profusamente por todo o retábulo de uma forma tão densificada que nos permite reflectir sobre a presença do mesmo artista em S. Martinho de Caramos, Manuel Ferreira Figueiredo, com a diferença de oito anos, tal é a especificidade compositiva verificada nos retábulos mor (em Caramos) e nos três de Vila Boa do Bispo.

A ornamentação não perde qualidade na banquetta, nas ilhargas do remate e no corpo do retábulo, no friso do entablamento, no qual são claras as molduras de talha picada.

Os meninos envolvem-se em folhagem nas pilastras, nos rendados dos nichos e nas ilhargas dos bancos, que evidenciam uma meta em cada uma das ilhargas.

As cabeças de serafins inscrevem-se nos rendados dos nichos, emergindo de folhagem acantiforme e ainda no banco, descção trasladada para as composições das mísulas: duas aves debicando flores e uma cabeça de serafim apresentam-se num conjunto que mostra acanto e ornatos florísticos; no painel dos bancos, dois meninos lateralizam um coração, formando o centro de uma obra que também envolve acanto e elementos florais.

### **2.3.2 Não identificados**

*S. Martinho de Soalhães (Marco de Canaveses). S. Pedro e S. Paulo*

É um templo marcado por diferentes campanhas de talha: neoclássico no retábulo-mor; nacional deslocado (antigo mor) na capela lateral do Evangelho e nas colunas dos colaterais; transição nacional-joanino no retábulo lateral da Epístola, no frontispício do arco cruzeiro e nos quartelões da nave.

Num conjunto de cinco retábulos registados em 1758<sup>1087</sup>, como na actualidade, as invocações alteram-se: ao actual de S. Pedro (Evangelho) correspondia a de Jesus e à de S. Paulo (Epístola) a de Santa Ana.

Em S. Martinho de Soalhães<sup>1088</sup>, distinguem-se as colunas, duas em cada retábulo, pela intervenção a que foram sujeitos. Restam composições híbridas nos retábulos de S. Pedro [129-134], e S. Paulo [139-143] já que o banco e sotobanco contêm elementos de transição.

Seis cavados e sete bojos em colunas com capitéis coríntios ornamentam-se com cachos de uvas pendendo de bojos e sobraçando os cavados inferiores.

Em cada uma das colunas mantém-se a relação de um menino e uma ave, diversificando-se: no Evangelho, o menino e a ave avistam-se no 2.º e 3.º bojos enquanto no lado contrário afeiçoam-se ao 1.º e 3.º bojos.

O ventre poeminente dos meninos é um detalhe que se repete no retábulo lateral da Epístola da mesma igreja e nos colaterais (deslocados) da igreja de Paços de Gaiolo.

## **2.4 Capelas laterais do Evangelho**

*S. Miguel de Bustelo (Penafiel). 1.ª lateral. Cristo Crucificado*

*S. Gonçalo (Amarante). 1.ª lateral. S. Tiago*

*S. Salvador de Cabeça Santa (Penafiel). Senhora do Rosário*

*Nossa Senhora da Visitação de Peroselo (Penafiel). Senhora da Conceição*

### **S. Miguel de Bustelo (Penafiel). 1.ª lateral. Cristo Crucificado**

O 1.º lateral do Evangelho interpreta-se, ao nível das invocações, como Senhora da Piedade na designação em 1758<sup>1089</sup> e, actualmente, com duas imagens, Cristo Crucificado e Senhora das Dores, ambas não dimensionadas para o espaço em estudo.

Os triénios de 1710-1716 são fundamentais para o esclarecimento deste retábulo. No primeiro (1710-1713), faz-se meio lado da igreja com o tecto até ao arco cruzeiro, que leva três altares, fechando-se com as armas, e revestindo-se as frestas com molduras. Cobre-se metade da igreja com abóbada, colocam-se dois púlpitos e tapa-se o arco cruzeiro de pedra até cima<sup>1090</sup>.

■ **Quadro XXXVI.** Invocações na Igreja de S. Miguel de Bustelo (Penafiel)

Situação	Nº altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			EPÍSTOLA			
			Colateral. Transepto	1.º lateral	2.º lateral	Colateral. Transepto	Transepto. Topo	1.º lateral	2.º lateral
1726									
1758 <sup>1091</sup>	8	Arcanjo S. Miguel e S. Bento	S.ª do Rosário, Santa Ana e S. Tiago (cruzeiro)	S.ª da Piedade	Santa Escolástica, S. Sebastião e Santo António	S. Bento, S.ª da Saúde e Santa Gertrudes	Sacramento	Nome de Deus com as Almas e Senhor dos Passos	S. Brás
Actualmente	8	X	S.ª do Rosário	Cristo Crucificado e S.ª das Dores	S. Crisóstomo	S.ª da Saúde		Nome de Deus com as Almas e Senhor dos Passos	Coração de Jesus

Executam-se dois frontais de *intalha* para os dois colaterais, no triénio seguinte, e mais um retábulo com frontal de *intalha obrado com toda a porfeissã*, lavando a imagem da Senhora da Piedade estofada com *todo o primor* e um Santo Cristo *admiravelmente emcarnda*<sup>1092</sup>.

Mais de três décadas de obras fazem-se sentir na capela-mor (1740-1743)<sup>1093</sup>, no cruzeiro e no corpo da igreja, nomeadamente a mobilidade interna de dois colaterais<sup>1094</sup>, subsistindo o retábulo em estudo.

A sua tipologia [144-151] cinge-se a duas colunas e correspondentes arquivoltas concêntricas, banco e sotobanco adulterado. Inicialmente estudado paralelamente com o 2.º do Evangelho (S. Crisóstomo) e o 2.º da Epístola (Coração de Jesus), concluímos que os últimos se direccionavam no campo da mobilidade interna.

Em particular, no 1.º do Evangelho, o sacrário, o banco correspondente ao vão central e as imagens da Senhora das Dores e de Cristo Crucificado destoam do retábulo original.

No retábulo plasma-se o domínio dos elementos que melhor protagonizam o barroco nacional. Meninos distribuídos pelas duas colunas, sentados e voltados ao centro; acanto baixo e acanto alto nos capitéis coríntios; cabeças aladas no friso; aves debicando flores nas arquivoltas; aduela central com uma bela composição formada por acanto enrolado onde se envolve um meio corpo na parte inferior e uma cabeça alada suportando um

pelicano; as aduelas laterais revelam igualmente o cuidado do artista que juntou uma ave ao acanto enrolado e às flores que proporcionam graciosidade ao retábulo.

O banco correlativo aos frisos verticais interiores e às duas colunas merece um tratamento marcante do artista: a ornamentação acântica envolve um menino nos pedestais dos frisos, uma ave e uma cabeça alada nas mísulas da 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> colunas e um menino vestido, servindo de atlante, nos pedestais exteriores.

O sacrário colocado em tempo ulterior no retábulo não deixa de acatar o esquema estilístico em estudo. A flor, disseminada em todo o retábulo, suporta um cestinho amparado por dois meninos comodamente sentados em acanto enrolado que rodeia o sacrário. Duas aves quase debicam o pé interior de cada menino, olvidando os dois (cerceados) da tarja inferior do sacrário, com moldura folheada e porta posterior.

Referenciamos um digno exemplar da retabilística do barroco nacional numa igreja onde o joanino impera nos retábulos mor e colaterais, havendo a registar os cuidados com a limpeza de todos os retábulos, incluindo os do coro, assim como espanar o tecto e cornijas da igreja, *obra de dificuldade*, nos triénios de 1795-1798<sup>1095</sup> e 1813-1816<sup>1096</sup>.

### **S. Gonçalo (Amarante). 1.<sup>a</sup> lateral. S. Tiago**

A capela de S. Tiago é referida por Craesbeeck<sup>1097</sup> com um retábulo *muito bem dourado* e instituída, em 1564, por Francisco Cerqueira Coelho, figurando no alto um escudo (presente na actualidade) *aluminado na mesma talha*, das armas dos Cerqueiras, Munises, Magalhães e Coelhos, expressão provatória da feitura do retábulo antes daquela data.

A resposta ao inquérito de 1758<sup>1098</sup> confirma a existência da imagem do santo em retábulo dourado, com a administração da mesma família registada em 1726, Francisco Cerqueira e Mendes de Magalhães e Vasconcelos.

É o único exemplar do esquema nacional [152-157] neste templo, que acolhe outros modelos: maneirismo (colateral e topo do transepto, na Epístola); transição do nacional-joanino (S. Jacinto, no lado oposto ao de S. Tiago); joanino (mor); e neoclássico (colateral do Evangelho; 2.<sup>o</sup> lateral do Evangelho e da 2.<sup>o</sup> lateral da Epístola).

O pé direito da capela obrigou o entalhador a incluir, no remate, duas arquivoltas alteadas e tímpano (recoberto com três estruturas disformes), de forma a não subverter a relação das

colunas na sua vertente compositiva - fuste (sete bojós), capitel e entablamento – com o banco e o sotobanco; ao contrário, revê-se a desproporção do nicho com o corpo do retábulo.

O banco, o corpo e o remate são acompanhados por uma moldura de enrolamentos de acanto que atenua ligeiramente a correlação do pé direito da capela com o retábulo.

Exibe todos os ornatos caracterizadores da gramática deste período: meninos e aves (dourados, em vez do estofado e da carnação), uvas, parras, acanto bem relevado (enrolado, entrelaçado, serpentiforme, invertido), a que se juntam ornatos florais e cabeças de serafins.

As zonas do retábulo que receberam o tratamento de composições entalhadas são o banco (nas mísulas das colunas exteriores, nos pedestais das interiores e no painel) e as três aduelas do remate.

As mísulas das colunas exteriores ornamentam-se com duas aves envolvidas por acanto e florão; os pedestais das interiores ostentam acanto e flores nas ilhargas de um cestinho que acolhe duas aves debicando flores, conjunto encimado por cabeça de serafim.

O painel sob a imagem de S. Tiago e uma cornija caneladas a separá-la do painel do banco, com acanto e ave a debicar flor, é encimado por cabeça de serafim.

Finalmente, o painel do banco onde as flores emergem de acanto enrolado abrigando quatro aves, duas a debicar flores e as outras, inferiormente, em atitude expectante.

São estas composições que demonstram a utilização de regras eruditas, por isso, a execução do retábulo por um artista elaborado.

Essa destreza é igualmente visível nas três aduelas do remate, onde pontificam cabeças de serafins (ausente a da aduela central) em enrolamentos de acanto e folhas invertidas da mesma planta.

**S. Salvador de Cabeça Santa (Penafiel). Senhora do Rosário  
Nossa Senhora da Visitação de Peroselo (Penafiel). Senhora da Conceição**

À dimensão dos templos e da periferia artística, as duas capelas ostentam o que podemos denominar *forrada a ouro*. (na face e intradorso do arco, recente em Cabeça Santa, nos caixotões do tecto e no retábulo), retirando o sotobanco alterado e as ilhargas azulejadas.

Informam as *Memórias Paroquiais de 1758*<sup>1099</sup> que a igreja de Cabeça Santa tem quatro altares e, no último, está colocado o Santíssimo Sacramento e a imagem da Senhora do Rosário e outros santos (S. José, Santo António, S. Caetano e S. João); de quatro confrarias, duas destinam-se ao Santíssimo Sacramento e à Senhora do Rosário, o que valoriza substancialmente as devoções.

Despida de outros retábulos, mercê da intervenção da DGEMN, salvando-se o mor, deslocado para Irivo (Penafiel), onde foi acrescentado.

Em 1758, o pároco informante de Peroselo<sup>1100</sup> escreve que, na igreja, para o *setemtriam* (a capela lateral do Evangelho direcciona-se para norte) há uma capelinha com retábulo dourado e apainelada *pello teto admiravelmente venerada com o augustissimo Sacramento por viático*, sem confraria, pois os estatutos vigorantes são os da padroeira.

A Senhora da Conceição aplaude-se aos oito dias de Dezembro pelos fregueses e outras paróquias (ainda hoje as manifestações religiosas da Senhora da Conceição são consideráveis naquela data)

A tipologia de Cabeça Santa [158-162] assemelha-se à de Peroselos [163-171], levantando-se, porém, grandes questões. Qual o primeiro? Um foi modelo de outro? Os dois têm modelo comum?

Sabemos que, em 1758, existem dois retábulos, o de Peroselo tem enorme procura pela devoção à Senhora da Conceição e a proximidade das duas igrejas cifra-se em menos de dez quilómetros.

As adulterações mais importantes revêem-se no sotobanco (azulejado nos dois casos, com frontal ao estilo, em Peroselo), no sacrário (porta posterior) e no repinte (meninos e aves dourados em Cabeça Santa e cornija intervencionada)

A planta é côncava, assumindo três pares de colunas (seis bojos) e capitéis coríntios; os nichos laterais (dois andares em Cabeça Santa) entre a primeira e a segunda coluna; pilastras intercaladas na segunda e terceira colunas; nicho central a interromper o entablamento.

O banco contém os pedestais das colunas e painéis e é interrompido pelo sacrário.

As arquivoltas do remate são substituídas por fragmentos de fuste espiralado e anelados no meio (em Cabeça Santa) e lisos, no exterior (em Peroselo), acompanhando a linha dos

caixotões do tecto; entre o primeiro e o segundo conjuntos há painéis (lisos em Cabeça Santa, de masseira em Peroselo).

A ornamentação de origem erudita expressa-se no remate dos dois retábulos através das máscaras (reinventadas no renascimento) e cartelas (invenção renascentista) que formam as aduelas, explicitando melhor: fazendo de aduela, em Cabeça Santa, o medalhão oblongo em cartela encimado por cabeça, e a máscara e medalhão oval em orla tipográfica, em Peroselo, em proposição auricular, da linguagem secreta da arte, conotando-a como atributo do logro.

Nos fragmentos de fuste, o acanto afronta-se, alternando com as parras na decoração, em Cabeça Santa; nos fragmentos de fuste liso, exteriores, em Peroselo, aditam-se ornatos florais.

Os frisos colocados entre o segundo e o terceiro conjuntos de fragmentos de fuste dão continuidade à pilastra do corpo, avultando as cabeças de serafins.

Enumeram-se as composições dos dois retábulos mais significativas:

- i) nos pedestais exteriores das colunas - enrolamento de acanto e ave a debicar ornato floral; em Peroselo, somente o acanto;
- ii) no segundo pedestal - meio corpo despontando de acanto e duas aves a debicarem a cabeça; em Peroselo, uma ave lambisca ornato floral envolvido em acanto;
- iii) painéis do banco – concha rodeada de acanto e ornatos florais debicados por duas aves; em Peroselo, o acanto estiliza-se, ao centro, para idealizar a concha.

Os retábulos têm mão de artista da região; os meninos mais bem elaborados morfológica e cenograficamente são os de Cabeça Santa; os de Peroselo anunciam entalhe de qualidade inferior e desproporção na relação com as colunas.

As composições ornamentais, mais elaboradas em Cabeça Santa, fomentam a convicção que Peroselo é imitação, pode ser uma pista. Os meios corpos (renascimento italiano) dos segundos pedestais de Cabeça Santa revelam a via erudita da ornamentação; ao contrário, outros ornatos daquela escala (máscaras e cartelas, reinvenção e invenção renascentistas, respectivamente) apresentam-se com melhor traço em Peroselo que, globalmente, responde com uma estética mais fruste.

Com elementos mais seguros, a documental, forçosamente, poderemos avaliar, posteriormente, o trajecto direccionado para Cabeça Santa...

### **3. Transição nacional-joanino**

A temática da transição do nacional para o joanino constituiu já motivo de reflexão na nossa dissertação de mestrado<sup>1101</sup>, envolvendo retábulos colaterais e laterais, quartelões, grades de coros, púlpitos, tectos e arcos de capelas e frontispícios de arcos cruzeiros.

O seu desenvolvimento permitiu-nos, na altura, proceder a análises tipológicas entre as colunas do retábulo lateral do Coração de Jesus (Epístola), na igreja de S. Martinho de Soalhães (Marco de Canaveses) e as da capela de Jessé, na igreja de S. Francisco (Porto) e ainda entre os quartelões da primeira igreja e o cadeirado de Santa Maria de Arouca.

Mantemos a tese da influência da escola dos artistas portuenses António Gomes e Filipe da Silva, que trabalharam em S. Francisco e em Arouca

#### **3.1 Capelas laterais. Igrejas beneditinas e dominicanas**

*S. Martinho de Caramos (Felgueiras). Evangelho. Senhor dos Passos*

*S. Gonçalo (Amarante). Epístola. 1.ª lateral. S. Jacinto*

*S. Miguel de Bustelo (Penafiel). Epístola. 1.ª lateral. Almas e Senhor dos Passos*

Remetemo-nos para o período nacional e às alusões lavradas no tocante ao terceiro par de colunas e respectiva arquivolta no remate do retábulo-mor de Santa Cristina (Figueiró, Amarante), que sugerem a transição mediante os ornatos das fitas e laçarias, assim como composições de acanto e meninos coroados por medalhões, tema glosado .

no joanino.

Debruçamo-nos agora sobre três retábulos [172, 176 e 180] de capelas laterais (Evangelho e Epístola) sitas nas igrejas dos conventos de S. Martinho de Caramos (Felgueiras) e de S. Gonçalo (Amarante) e de S. Miguel de Bustelo (Penafiel).

Craesbeeck regista elementos referentes a Caramos, mor e colaterais, que, em 1758, vê inscrito como primeiro lateral do Evangelho o Senhor dos Passos com a cruz às costas, invocação assinalada actualmente. Assegura-se, então, a execução deste retábulo de transição depois de 1726.

■ **Quadro XXXVII.** Invocações na igreja de S. Martinho de Caramos (Felgueiras)

Situação	N.º Altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			
			Colateral	1.º lateral	2.º lateral	3.º lateral
1726 <sup>1102</sup>	3	S. Martinho e S. to Agostinho	Santo Cristo <sup>1103</sup>			
1758 <sup>1104</sup>	5	S. Martinho	S.ª do Rosário, Senhora da Boa Morte	Senhor dos Passos com cruz às costas		
Actualmente	5	X	S.ª do Rosário	Senhor dos Passos com cruz às costas		

■ **Quadro XXXVIII.** Invocações na igreja do convento de S. Gonçalo (Amarante)

Situação	N.º altares	Capela-mor	EPÍSTOLA			
			Transepto. Colateral	Transepto. Topo	1.º lateral	2.º lateral
1726 <sup>1105</sup>	11 <sup>1106</sup>	X <sup>1107</sup> Capelinha de S. Gonçalo <sup>1108</sup>	Senhor Jesus	Capela do Descendimento – S. ta Rosa	Capela de S. Jacinto	S.ª do Pópulo, St.ª Bárbara e S. ta Apolónia; Senhor dos Aflitos <sup>1109</sup>
1758 <sup>1110</sup>	11	X <sup>1111</sup> Altar de prata com S. Gonçalo <sup>1112</sup> .	Senhor Jesus	Capela do Descendimento – S. ta Rosa	Capela de S. Jacinto	S.ª do Pópulo e S. Pedro
Actualmente	9	X	Coração da Maria	S.ta Luzia	Capela de S. Jacinto	S.ª das Dores

■ **Quadro XXXIX.** Invocações na igreja de S. Miguel de Bustelo (Penafiel)

Situação	Nº Altares	Retábulo-mor	EPÍSTOLA			
			Transepto. Colateral	Transepto. Topo	1.º lateral	2.º lateral
1726						
1758 <sup>1113</sup>	8	Arcanjo S. Miguel e S. Bento	S. Bento, S.ª da Saúde e Santa Gertrudes	Sacramento	Nome de Deus com as Almas e Senhor dos Passos	Coração de Jesus
Actualmente	8	X	S.ª da Saúde	Sacramento	Almas e Senhor dos Passos	Coração de Jesus

Da igreja de S. Gonçalo provém uma descrição muito pormenorizada, onde se inclui a capela de S. Jacinto com um retábulo *muito bem feito ao moderno*<sup>1114</sup> (o retábulo anterior passa para a capela seguinte), instituída por João Teixeira de Vasconcelos que, no ano de 1721, institui o vínculo, ordenando a sua aquisição a um sobrinho, João Mendes de Vasconcelos, compromisso que concretiza.

Em 1758<sup>1115</sup>, descreve-se o arco (segundo, lado da Epístola) que circunscreve a capela de S. Jacinto, santo que *hé de pintura*, com retábulo de talha dourada, confirmando-se o seu padroeiro, João Inácio Teixeira de Vasconcelos Queirós e Magalhães, de Pascoaes.

Não se sinalizando Bustelo nas *Memórias Ressuscitadas de Entre-Douro-e-Minho (1726)*, o primeiro retábulo da capela lateral do lado da Epístola manifesta-se em 1758 com a denominação actual – Almas e Senhor dos Passos.

Encontramo-nos perante três retábulos de transição, de tipologias diferenciadas, nenhum deles identificado em 1726 (a capela de S. Jacinto, sim, mas com outro retábulo) mas correspondendo todas as invocações actuais às delineadas nas *Memórias Paroquiais de 1758*.

Estrutural e morfológicamente, o retábulo do Senhor dos Passos, Caramos [172], afigura-se o mais ligado à estética do nacional (dois pares de colunas, arquivoltas concêntricas unidas por três aduelas, camarim para a invocação, banco e sotobanco), prenunciando-se com um avanço notório o da capela de S. Jacinto, Amarante, onde os cortinados e o dossel do nicho

central permitem uma solução de remate com arcos côncavos e convexos, em substituição das arquivoltas.

No banco do retábulo do Senhor dos Passos, há um registo interessante a salientar: motivo do estilo auricular, bizarro, não totalmente idealização de grotesco.

O retábulo da capela das Almas e Senhor dos Passos, Bustelo [180], é gizado com pilastras exteriores seguidas de arco plano no remate, elementos arquitectónicos usados em correspondência no flanqueamento do nicho central.

De qualquer forma, colunas ou pilastras flanqueando um nicho central, remate, banco e sotobanco identificam os três retábulos que serviram para determinar a barroquização de duas igrejas monacais, uma beneditina (Bustelo) e outra dominicana (S. Gonçalo).

Identificada a pintura do retábulo de S. Jacinto, datada de 1749, como se lê em cartela colocada na respectiva capela, a ornamentação segue esta orientação: S. Jacinto (Amarante) e Senhor dos Passos (Caramos) integram-se no roteiro da transição assumida enquanto Almas e Senhor dos Passos (Bustelo) tem uma correlação íntima com a gramática do nacional.

O acanto no banco e as cabeças aladas no entablamento (completo no de Bustelo) configuram-se comuns ao conjunto dos três retábulos.

Na decoração das colunas do Senhor dos Passos, Caramos (com fronteira localizada no primeiro terço) e S. Jacinto, S. Gonçalo [176-179], bem como nos respectivos remates, declaram-se ornatos especiais que determinam a transição, as fitas e as laçarias (terços superiores em Caramos), tão bem elaboradas no retábulo da capela de Jessé (S. Francisco, Porto).

Os ornatos florais são comuns às colunas dos dois retábulos; a folhagem acântica enrolada e entrelaçada e aves debicando flores presentificam-se em S. Jacinto, manifestando-se acanto enrolado e ornatos florais no primeiro terço de Caramos.

Com ornamentação comum e elementos distintos, ambas as colunas revelam filiação ao gosto emanente de S. Francisco (Porto), faltando-lhes os meninos, porquanto as aves encontramos-las em S. Jacinto.

A tipologia das colunas do retábulo lateral (Coração de Jesus, Epístola) da igreja de Soalhães (Marco de Canaveses) é a mais próxima de S. Francisco<sup>1116</sup>.

As fitas e as laçarias prolongam-se para o remate dos dois retábulos [173-174; 177-178], assim como os ornamentos florais, notabilizando-se feixes de folhagem nos arcos do remate de Caramos.

As cabeças aladas são comuns no entablamento de cada um deles, distinguindo-se o banco: configuração de atlantes [179] envolvidos em enrolamentos de acanto, também entrelaçado, feixes de flores, em S. Jacinto, acanto enrolado e aves nos pedestais de Caramos; painel central obstruído por medalhão poligonal ladeado por tarja de meninos, folhagem e ornatos florais, em S. Jacinto, visionando-se em Caramos similitudes no acanto enrolado e também nos últimos ornatos.

A divergência estrutural e morfológica acentua-se no retábulo das Almas e Senhor dos Passos, Bustelo, [180], o que enriquece as tipologias neste período de transição do nacional para o joanino, sinónimo de resistência dos artistas ao novo gosto, mas igualmente de adaptação.

Os meninos formam o elemento marcante no retábulo: nas pilastras, no tímpano do remate (aos pares, alada uma das imagens, envoltos em nuvens), nos espaços entre as pilastras, relacionando-se com as almas de diferentes estratos sociais, configurando a conciliação terrena com o purgatório.

É um retábulo pueril mas imaginativo na leitura: um Padre Eterno, mostrando certa resignação face à contravenção, sobrepujado pela pomba do Espírito Santo; anjos em tripla consideração - arrancam almas das labaredas (em cujas partes mais fundas e recônditas membros do clero exemplificam), abaixo do entablamento; empurram-nas para o alto, acima desse nível; sustêm-nas na dúvida de ainda serem indignas de contemplar a face do Ente Supremo...

As cabeças aladas seguem um percurso densificado desde os ângulos do arco do nicho central ao arco plano do remate, passando obrigatoriamente pelo entablamento.

As aves têm igualmente um lugar privilegiado nas quatro pilastras e nos arcos do remate.

Um pouco por todo o retábulo, o acanto liberta-se da consistência exigida no nacional, sobraçando os três medalhões impostos no arco do remate, em anúncio do esquema joanino.

A mesa de altar oculta o sotobanco, cujo frontal, qual tecido luxuoso, emerge em adornos entalhados, prioritariamente florais, discorrendo livremente no espaço.

Os cânones usados distintamente nestes retábulos consolidam a necessidade de condensar um estilo de transição do nacional para o joanino, conduzindo a um compasso de espera dos artistas elaborados (S. Jacinto) e ao gosto regional (Senhor dos Passos, Caramos; e Almas e Senhor dos Passos, Bustelo).

## **4. Joanino**

### **4.1 D. João V: o monarca mais romano da sua época**

Acertar o passo com a Europa é o esforço estabelecido por D. João V, que se revela de uma forma notável no plano artístico pelo aproveitamento político das belas-artes ao serviço do fausto cortesão concordante com o conceito de Estado-espectáculo próprio do absolutismo monárquico<sup>1117</sup>.

O barroco é a expressão artística que melhor convém a um rei como D. João V: arte a que subjaz o fascínio e a admiração, com efeitos de riqueza, movimento e abundância, arte áulica, de luxo, visionamento e emoção e, paralelamente, dirigida a grandes massas do que a iniciados<sup>1118</sup>.

O aumento do poder económico (ouro e diamantes do Brasil, fomento manufactureiro – fábricas de papel, seda e vidros, a marcar presença nas artes decorativas, manufactura de panos da Covilhã) do clero e da aristocracia, e mesmo da burguesia, em acelerado processo de *polimento*<sup>1119</sup> e a emulação em torno do poder régio, patrocinam uma súbita apetência pela produção artística.

Essa prosperidade alcançada por todos os campos da vida nacional, a neutralidade ante os diversos conflitos europeus, a defesa dos interesses da cristandade, a protecção e o fomento do património ultramarino, o desenvolvimento económico e cultural do País, o prestígio da realeza e da Nação são vectores que norteiam a acção governativa de D. João V<sup>1120</sup>.

Sendo o século XVIII *das luzes*, convém distinguir entre luzes joaninas<sup>1121</sup> e pombalinas. Na época joanina, dão uma consciência de viver na história, que se traduz numa curiosidade científica e crítica relativamente ao passado e em desejo de deixar

monumentos do presente, capazes de assegurarem a sua passagem à história, Simultaneamente. há uma tendência nitidamente esclarecida para racionalizar, metodizar e laicizar a história<sup>1122</sup>.

A pretensão de deixar testemunhos lisonjeiros do presente, reflecte-se tanto na luxuosa impressão dos documentos e memórias da Academia Real, como nas obras monumentais mandadas executar por D. João V.

No plano artístico, o século XVIII cumpre a sua missão, mas sem luzes especiais<sup>1123</sup>. Há tentativas de protecção ao ensino e copioso recurso a artistas e produtos artísticos estrangeiros.

Em tempos joaninos funda-se uma Escola de Desenho junto da Casa da Moeda (1720). Após a criação da Aula do Risco, há um certo número de aulas congêneres, a espaços relativamente curtos.

D. João V manda preparar uma academia em Roma, onde se acolhessem estudantes portugueses de arte.

*Ir buscar*<sup>1124</sup> ao estrangeiro é um recurso mais certo e mais rápido; recorre-se a um arquitecto alemão (Ludwig), que idealiza o Convento de Mafra; a Quillard, pintor francês, que pinta para igrejas e para os francófilos Cadavais; empregam-se gravadores franceses; nas igrejas trabalham italianos; vêm coches de Áustria; de França, a baixela Germain; de Itália, a capela de S. João Baptista; os volumes da Academia Real são editados com as novas letras de Jean Villeneuve, espaçadamente impressas em papel rijo, alegrados por florões de vinhetas de mão francesa.

O livro como manancial a explorar na arte da ornamentação retabilística.

## **4.2 O dinamismo decorativo**

O gosto artístico de Setecentos tem resultados indubitáveis provenientes da escola de Mafra, na definição de um estilo de mobiliário D. João V, no esplendor do azulejo português sob a influência do *tegel* holandês.

Mas há quem não veja luzes verdadeiras nestas obras de arte, considerando o Convento de Mafra imponente. fabuloso, mas nada esclarecido; Quillard, da escola de Watteau, troca as festas galantes pelas seriedades bíblicas; e o azulejo vive da devoção; mas pode ver-se,

talvez, no Aqueduto das Águas Livres (construção racionalizada por um intuito utilitário) o primeiro traço da régua apontado contra uma Lisboa conventual, *sete vezes barroca de colinas*<sup>1125</sup>.

Mesmo a bibliografia enriquecida na primeira metade do século XVIII é inexistente na didáctica das artes plásticas, salvo os *Artefactos Símetríacos e Geométricos* (Lisboa, 1733), de Inácio de Vasconcelos, onde as *luzes maiores* são decididamente antigas (Vitrúvio, Beyerlinck, Alciato).

Ao tempo, ninguém se lembra de inventariar os nossos artistas e de escrever a história da nossa arte. Nem mesmo Verney<sup>1126</sup> aborda este domínio, esquece as belas-artes, ele que se ocupou de quase tudo...

Caminho e fundamentação dos nossos escritores dos séculos XIX e XX para abjurarem o barroco<sup>1127</sup>? Omitindo a então denominada *arte jesuítica* (Garret); incluindo Mafra na *arquitectura jesuítica* (Quental) ou representando Mafra uma geração *efeminada* (Herculano); arrumando a época barroca em *decomposição* (O. Martins); expondo Portugal de Seiscentos e Setecentos como *um reino cadaveroso* (A. Sérgio).

Em suma, a renovação estética é obra de estrangeiros, através dos quais importamos o aparatoso vocabulário do barroco internacional: tratados, gravuras, desenhos, maquetas que, juntamente com a Academia Portuguesa de Roma, proporcionam aos nossos artistas a familiarização com o barroco erudito europeu.

Sendo Roma a capital da arte e dos papas, a predilecção de D. João V torna-o o mais romano da sua época e a arte da sua corte foi uma das mais italianizadas da Europa monárquica do século XVIII, em quantidade e em qualidade.

Mas não se pode negar a influência de Habsburgo, influência proveniente da mãe e da mulher, D. Maria Ana da Áustria, e de Luís XIV, para quem as artes e as letras constituíam o engrandecimento do soberano<sup>1128</sup>.

Arquitectura, escultura, pintura, ourivesaria, mobiliário, talha e azulejo, submetem-se aos padrões europeus e neles se forma toda uma geração de artistas portugueses que, sobretudo no reinado seguinte, toma já a seu cargo os grandes empreendimentos nacionais.

Em estreita união com a arquitectura, a talha e o azulejo assumem um período florescente. Cronologicamente assente entre o segundo quartel do século XVIII e cerca de 1740<sup>1129</sup>, o

período joanino, a nível da talha, associa-se ao cenário acima descrito, designadamente aos artistas italianos que vieram para Portugal; à importação de obras, como a capela de S. João Baptista (igreja de S. Roque, Lisboa); e à circulação de gravuras e tratados, principalmente a do padre jesuíta Andrea Pozzo (motivo de fragmentos de frontão curvado), constituindo a base da mutação retabilística da época, que incide na concepção cenográfica<sup>1130</sup>.

A obra de Pozzo - *A Perspectica Própria dos Pintores e dos Architectos (1693 e 1770)* - conta-se entre os escritos mais importantes do barroco sobre arquitectura, incluindo projectos para altares, igrejas e cenários de teatro. Docente na oficina que mantinha no Colégio dos Jesuítas em Roma, utiliza os conhecimentos matemáticos e da geometria (contribuição dos jesuítas com o comentário monumental de Euclides) e cita Vitruvius e Vignola. O seu tratado (2 volumes), no século XVIII, é largamente difundido, favorecido pela estrutura centralizada de uma ordem jesuíta com ramificações mundiais<sup>1131</sup>.

Filipe Passarini (1698) e Ferdinando Galli de Bibiena (1711)<sup>1132</sup>, bem como os três coches alegóricos de talha dourada oferecidos pelo papa Clemente XI<sup>1133</sup>, são outras fontes de inspiração.

O novo retábulo dramático<sup>1134</sup>, de estrutura arquitectónica, substitui o estilo nacional e nele se fundem todos aqueles agentes.

Mantendo o trono eucarístico, o retábulo é uma estrutura elegante e movimentada, opondo-se à leitura maciça e pesada proposta no período nacional.

Adopta-se a verdadeira coluna salomónica – berniniana ou a sua variante churrigueresca – com o terço inferior separado por um anel, que vai de encontro à proposta de R. Smith, assegurando que o tipo berniniano era desconhecido na Espanha e não tinha sido utilizado na talha portuguesa de Seiscentos<sup>1135</sup>.

A temática decorativa é exuberante, apresentando os artistas uma série infinita de ornatos: grinaldas, festões, volutas, palmas, conchas, feixes de plumas, jarras de flores, frisos verticais de folhelhos, botões de plantas, cabeças de anjos e cartelas com diferentes formatos.

A ornamentação é profusa no esquema propagandístico de elevada erudição e imaginação, em que os valores plásticos das massas partem de três pontos: i) a inércia da materialidade

da Natureza, que não é sinónimo de Razão nem de Lógica, reverencia Deus e ganha simbolismo na transmissão da mensagem – o girassol, o acanto, a palma, o pelicano, a madeira, o ouro, a coluna coríntia com conotação mariana; ii) a mortificação exemplar do homem santo – impacto da iconografia e da hagiologia, das figurações hiper-realistas dos santos em sofrimento, o destaque do cromatismo e adereços reais, como os cabelos, o vestuário; iii) as figuras etéreas de anjos, acroteriais, com frequência, na transição para o Alto...

Resulta igualmente do contributo do estilo de D. João V, mais ligado às artes decorativas, principalmente à ourivesaria e ao mobiliário, pela sobrecarga ornamental em algumas disciplinas artísticas, tirando partido das linhas curvas, dos medalhões, leques de plumas, motivos chineses e, particularmente, do uso de conchas e dos pés de garra.

Um reportório de temas barrocos italianos, discretamente enriquecido com novidades francesas, gosto artístico avaliado de forma encomiástica por estrangeiros, como Merveilleux e Yves Bottineau<sup>1136</sup>.

O espaço cénico dinamiza-se pela própria estrutura e pela introdução de atlantes de tamanho natural destinados a suportar toda a máquina retabular, imagens de santos nos nichos, baldaquinos, lambrequins, mísulas, cortinas e cortinados, borlas e sanefas, estas gigantescas, por vezes, quando rematam o arco cruzeiro das capelas mores<sup>1137</sup>.

Os baldaquinos e as sanefas, os fragmentos de arcos e outros motivos arquitectónicos, uma vez mais restaurados de uma maneira vantajosa, são geralmente acompanhados de figuras angélicas e alegóricas, antes usadas acidentalmente, agora de importância capital<sup>1138</sup>.

São os valores veiculados pela trilogia *mover, deleitar, ensinar* num discurso em que há submissão ao ilusionismo (também presentes nos lausperenes) e aos factores psicológicos (distância, vizinhança, relação da dimensão real e subjectivismo do arquitecto); a plasticidade a subalternizar a estrutura; o discurso retoricista que rompe com normas e ordens, entablamentos, frontões, remates contracurvados, que são discursividade no retábulo, quesito para a colocação do sacrário no mor e salvação pela Eucaristia.

Tudo perde rigidez e linearidade a favor da curva no arco triunfal, no frontão, ou fragmento; as volutas diluem as articulações que se perdem na fusão de elementos independentes; a simetria oblitera o equilíbrio entre natureza e forma humana; a tribuna é

palco-camarim e eixo litúrgico; as colunas e as pilastras são permissivas à angulação (de Bibiena); a severidade dos festões, grinaldas e lambrequins chega ao voluteado; o douramento total da superfície parietal e capelas pétreas é elemento didáctico; os grotescos e os arabescos são reinterpretados; as colunas clássicas e a cúpula conotam-se com a estabilidade dos dogmas, a decoração e o uso dramático das luz criam o teatro de persuasão e ascese, exprimindo o papel universal do catolicismo<sup>1139</sup>.

A tratadística<sup>1140</sup>, as gravuras e obras maiores são fundamentais. Bernini contribui com o dossel, o centro axial e a superação com o baldaquino e as colunas salomónicas; Borromini transmite as cúpulas e as fachadas com os frontões contracurvados, a cúspide voluteada e os epicentros axiais; de Pozzo vêm as milícias angelicais triunfantes, as palmas, os remates, a obliquidade e a concavidade, os *mezzaninos* com coretos; Bramante fornece a decoração em crescendo, de ascensão vertical; ligando ordens diferentes há as aletas de Vignola; a sobreposição pulsante de frontões caprichados com Rainaldi; as orgias decorativas com Cuvilliers...

### **4.3 A irradiação do joanino no Norte**

As alterações que a Sé do Porto sofre a partir de 1717<sup>1141</sup> – para se introduzir no templo medieval o *gosto moderno*, ou seja, a adesão à estética barroca já desenvolvida na Lisboa joanina - são determinantes para a irradiação do esquema joanino no Norte.

A envergadura do projecto para a introdução dos esquemas do barroco romano traz ao Porto o lisboeta Miguel Francisco da Silva, arquitecto e mestre entalhador, e o italiano Nicolau Nasoni, *pintor de perspectiva*<sup>1142</sup>.

O retábulo-mor da Sé do Porto executado por Luís Pereira da Costa (artista portuense) e Miguel Francisco da Silva, entre 1727 e 1729, representa a introdução do retábulo joanino na cidade, de inspiração do barroco romano, com a marca de Andrea Pozzo<sup>1143</sup>. O arco do remate que, sustentado por enormes mísulas, se projecta na forma de uma grandiosa sanefa; a forma *quase salomónica* das colunas, os painéis de madeira esculpida da base, substitutos das pedras e mármore embutidos do Sul, são os elementos caracterizadores daquele retábulo-mor<sup>1144</sup>.

Há meninos nos terços superiores das colunas, cujo fuste se reveste de finos elementos florais, como que a relembrar a coluna do nacional totalmente decorada.

Na escola joanina do Porto releva-se ainda a utilização de elementos regionais na talha: sanefas e enquadramentos de janelas; os púlpitos escultóricos; os arcos cruzeiros elaborados; as pilastras interrompidas por mísulas e imagens, os *quarteirões*; e os retábulos de vários andares<sup>1145</sup>, na tradição maneirista da cidade.

De uma forma mais explícita: existe na talha do Porto uma confluência de três linhas determinantes<sup>1146</sup>: uma visão mais conservadora interpretada por Francisco do Couto e Azevedo; a erudição e a elegância das formas desenvolvidas *pela invenção prodigiosa* de Miguel Francisco da Silva; e o esquema decorativo *exuberante* ligado à arte do efémero, de Nasoni.

A influência da escola joanina do Porto é vincada na cidade de Amarante (S. Pedro, S. Domingos e S. Gonçalo), em Penafiel (Bustelo) e no Marco de Canaveses (Várzea do Douro, com um retábulo singelo).

A excelência estrutural manifesta-se de uma forma vincada nos retábulos de S. Miguel de Bustelo (Penafiel) e de S. Gonçalo (Amarante), seguindo-se S. Pedro (Amarante), S. Domingos (Amarante), S. Martinho de Várzea do Douro e Santa Maria de Sobretâmega (Marco de Canaveses), configurando cada um deles uma tipologia.

Mantém-se a relação do trono com o banco, o sacrário e o sotobanco, como no retábulo do período nacional.

O risco do remate tem três variantes: i) dossel: Bustelo e S. Gonçalo; ii) arco de triunfo: S. Domingos e Sobretâmega; arco abatido: S. Pedro e Várzea do Douro.

A coluna pseudo-salomónica domina neste grupo de retábulos mores; anelada no primeiro terço em S. Domingos; distinto em S. Gonçalo (o primeiro terço assemelha-se aos terços restantes do mor da Sé do Porto e vice-versa); o único caso de pilastras sucede em Sobretâmega.

Os intercolúnios de S. Pedro e S. Domingos não incluem dossel, percebendo-se a segunda situação pela colocação posterior das imagens.

Os anjos, a cabeça de serafim e o festão são usados profusamente nos retábulos mores de Bustelo, S. Pedro e S. Gonçalo. Isoladamente deste grupo, os anjos representam-se de uma forma clarividente em vários campos do retábulo de Sobretâmega.

O acanto mantém o seu lugar no joanino, embora de uma maneira recatada; com maior distinção, em Sobretâmega.

As conchas e as fitas revêem-se em S. Domingos e em Várzea do Douro; as primeiras também em Sobretâmega.

Finalmente, uma apreciação estética<sup>1147</sup> sobre o *profundo nacionalismo* da talha joanina das escolas de Lisboa e Porto, revelando-se nos perfis fechados, arredondados, da maioria dos retábulos, na disciplina das salomónicas<sup>1148</sup> (a pseudo-salomónica, na nossa área de estudo)), no carácter imaginativo das bases e das *cúpulas*, e na individualidade *extraordinária* dos modelos de anjos e serafins.

#### **4.4 A retabilística**

Amarante detém o primado (três) no conjunto de seis retábulos seleccionados para a fase joanina; Marco e Penafiel proporcionam o seu contributo, respectivamente com dois e um exemplares.

Excluído o concelho de Felgueiras, à semelhança de Penafiel no período nacional, há um contributo analítico, na introdução, das manchas conservadoras e das que aderem aos esquemas posteriores.

Considerando a irradiação da estética joanina a partir do retábulo-mor da Sé do Porto (1727-1729), a nossa área de intervenção recebe-a pouco mais de um década a seguir, no caso da cidade de Amarante (os identificados) e duas décadas (Várzea do Douro), mesmo que no contrato se consigne a feitura da obra *à moderna*.

Procedemos à subdivisão dos retábulos identificados e não identificados para seguirmos uma linha tipológica coerente consonante com os elementos documentais, que forcem a uma taxionomia mais clarividente.

As hipóteses formuladas relativamente aos retábulos não identificados têm em conta as relações artísticas da cidade do Porto com a nossa mancha de estudo e com Guimarães que, por sua vez, se liga intimamente a esta, civil e religiosamente.

Lançamos igualmente outra hipótese, esta do foro ornamental, sobre a cornucópia, como evolução da concha bem estriada, emblemática do período do Magnânimo, em cujos domínios o sol não chegava a pôr-se, tido como monarca de grande liberalidade que vai ser enaltecido também na Festa da morte com simbologia de abundância em transbordantes cornucópias de abundância.

De uma análise sucinta, na senda das motivações subjacente às opções estéticas, ressaltam três pormenores que podem corroborar o nosso argumento:

- i) há conchas joaninas na concepção disseminadas em todos os retábulos;
- ii) há cornucópias estriadas - sem a torção, tal como na iconografia universalizada-normativa - de boa execução e total desenvolvimento em retábulos (mor de Bustelo, Penafiel, no remate; mor de S. Domingos, Amarante, nas ilhargas da capela-mor; no colateral de Abragão, Penafiel, no remate);
- iii) há transição, firmada pelo desenvolvimento evolutivo do desenho que se estiliza e alonga em forma de cornucópia;
- iv) exemplificamos estes três momentos no retábulo mor de Bustelo: concha no 1.º terço do fuste das colunas interiores [196]; transição no remate do sacrário [192], apesar de intervencionado; delineação conclusa no remate [188]; em S. Domingos: concha, estilizada ao tempo, no friso do entablamento [233], transição entre as asas e enrolamentos em C, de compulsão da forma das cabeças de anjos, ou na cartela de cruz com braços a perder-se nesse traçado de transição e completa e finalizada nas ilhargas da capela-mor [232]; no colateral de Abragão (Evangelho), na forma completa, no remate, entre volutas e em concha nos dosséis dos intercolúnios [251]; de transição: nos colaterais de Bustelo, em asas da cartela [239]; no mor de Várzea do Douro, nas cartelas laterais do sacrário [215]; no mor de S. Pedro, na formulação e complementação das cabeças aladas [204].

#### **4.4.1 Retábulos mores identificados na década de 40 do séc. XVIII. A via erudita**

*S. Miguel de Bustelo (Penafiel)*

*S. Pedro (Amarante)*

*S. Martinho de Várzea do Douro (Marco de Canaveses)*

A divulgação da estética barroca joanina no Norte do País decide-se a partir da Sé do Porto. Miguel Francisco da Silva<sup>1149</sup> desenvolve a sua actividade de autor de riscos na nossa área geográfica de estudo, nomeadamente o risco da tribuna do retábulo-mor (1746) da igreja de S. Pedro de Amarante, feita por José de Afonseca Lima, que intervém na igreja beneditina de S. Miguel de Bustelo.

Entalhador e arquitecto, Miguel Francisco da Silva é também executor dos esquemas mais inventivos desenvolvidos em talha<sup>1150</sup>.

O tema da cabeça alada, individualmente ou aos pares, em retábulos mores, é promovido pela escola de Miguel Francisco da Silva e entalhadores com quem trabalha: Manuel da Costa Andrade e José da Fonseca Lima.

Em Santa Clara (1730 - Porto), Miguel Francisco da Silva usa a cabeça alada em mísula, que Manuel da Costa Andrade repete no retábulo da Senhora do Socorro (1740 - S. Francisco, Porto).

A cabeça alada a encimar festão, sob peanha, é utilizada por Manuel da Costa Andrade, com risco de Miguel Francisco da Silva em S. Francisco (1743 – Guimarães).

Pareados, encontramos variantes:

- i) cabeças aladas laterais em peanha bulbosa, ornada com fitas e acanto (1734 – S. João da Foz, Porto; risco de Miguel Francisco da Silva e execução de Manuel da Costa Andrade); variando o acanto, ao centro (1742 – S. Miguel de Bustelo, Penafiel; interpretação de José da Fonseca Lima);
- ii) cabeças aladas juntas em peanha bulbosa e acanto lateral (1746 – S. Pedro, Amarante; risco de Miguel Francisco da Silva e execução de José da Fonseca Lima); cabeças aladas juntas em painel, encimando cornucópias (1740 - Senhora do Socorro, S. Francisco, Porto).

### **S. Miguel de Bustelo (Penafiel)**

Uma escritura de 1742 (17.07)<sup>1151</sup> assinala o compromisso do mestre imaginário portuense, José de Afonseca Lima, para a obra do retábulo-mor, tribuna e frontal do altar da igreja do mosteiro de Bustelo (Penafiel).

A planta e os apontamentos não são transcritos no documento. Um conto de réis é o preço ajustado para a obra a concluir no prazo de ano e meio a contar da data do registo notarial.

Clarifica-se a asserção de Flávio Gonçalves<sup>1152</sup>, atribuindo o retábulo-mor à *arte de Manuel da Costa Andrade e às lições de Miguel Francisco da Silva*. Não é descabido o raciocínio sobre o artista lisboeta que se radica no Norte, por haver notícia de riscos seus para Manuel da Costa Andrade e José de Afonseca Lima, o verdadeiro autor, como já referimos.

A década de 40 do século XVIII é profícua a nível de obras na igreja do mosteiro de Bustelo, designadamente a capela-mor e o transepto.

Feita *de novo* a capela-mor<sup>1153</sup>, época em que, na nave da igreja, são abertos dois arcos para dois altares, retábulos e tribuna<sup>1154</sup>, o mestre pedreiro que toma o seu encargo recebe um conto setecentos e cinquenta e oito mil, novecentos e trinta e cinco réis, no triénio de 1740-1743<sup>1155</sup>.

Uma despesa de quatrocentos e vinte e cinco mil, trezentos e trinta e três réis não especifica a tribuna e os retábulos para que a verba se destina<sup>1156</sup>.

No triénio de 1743-1746<sup>1157</sup>, regista-se uma despesa de oito centos e cinquenta e nove mil, oitocentos e sessenta réis para os retábulos mor e colaterais. Um frontal *rico* e um dossel *rico* para a exposição do Senhor são ónus desta época, por cento e oitenta e oito mil duzentos e sete réis<sup>1158</sup>, mudando-se o sacrário para um dos colaterais, *asseado* de ouro e seda<sup>1159</sup>.

A obra de carpintaria é contemplada com cinco mil setecentos e quarenta réis<sup>1160</sup> e considera -se a aquisição de imagens, S. Bento (patriarca) e S. Miguel (padroeiro) por noventa e quatro mil, quinhentos e setenta réis colocadas no retábulo-mor *promorozamente acavadas*<sup>1161</sup>, completando-se com um frontal *rico* para o altar-mor<sup>1162</sup>

Prosseguem os melhoramentos no quadriénio de 1748-1752. As contas do Depósito do mosteiro de Bustelo destinam quinhentos e setenta e nove mil e seiscentos réis para ouro e sessenta e nove mil setecentos e sessenta réis vão para douradores, entalhadores, alfaiates,

carpinteiros e pintores<sup>1163</sup>. O douramento do retábulo-mor e dos colaterais é incluído nesta listagem<sup>1164</sup>.

Aqui a demonstração da vitalidade do mosteiro no processo de barroquização da sua igreja. Uma visitação ao mosteiro, no mesmo quadriénio, determina o aperfeiçoamento da obra da capela-mor *e tudo o mais que fosse necessário*<sup>1165</sup>.

Na tribuna, acrescenta-se uma varanda sustentada em quartelas, balaústres de talha *primorosa* correspondendo à *delicadeza* de todo o retábulo, que sem *emcarenamento* *he o mais bem talhado. e entalhado não são da Congregaçam mas de toda a Província*<sup>1166</sup>.

Desceram-se dois anjos, levantaram-se dois génios que sufocavam a peanha da tribuna e *formozura* do resplendor, ficando mais desafogada e espaçosa, dando lugar a um pavilhão de seda de prata feito de um dossel anterior, abrindo para os lados e expondo o Santíssimo *em magestade e decência*<sup>1167</sup>.

Depois destes e outros concertos, aparelha-se e doura-se toda a máquina do retábulo, tribuna, peanha e portas com o *milhor ouro, e mais exurpado, e corado*, despendendo-se oitenta e dois milheiros só na talha, Foscam-se somente os génios, bustos, meios corpos, sereias e folhagens que ornamentam e dobram, como *hoie he estilo*<sup>1168</sup>.

As bases e os presbitérios pintam-se de branco e doura-se tudo que é relevado, o frontal, que *he primorozo* na talha e *talho* e grande banquetta em que assentam<sup>1169</sup>.

Gastam-se nas bases do retábulo dois milheiros de ouro, dourando-se e fingindo-se com bronzeados as pedras finas dos dois quartelões que adornam a banquetta<sup>1170</sup>.

O dinamismo descrito, balizado entre o triénio de 1740-1743 e o quadriénio de 1748-1752, converge, grosso modo, numa década de obras indeléveis, que abrange a capela-mor, os retábulos do transepto e do corpo da igreja do mosteiro de Bustelo, visualizações hoje patentes ao nível do joanino (mor e transepto), do nacional e ainda de transição (nas capelas laterais), dois deles seguramente mudados dos colaterais, como já referimos no ponto atinente ao período nacional.

No retábulo-mor de S. Miguel de Bustelo [186-198] uma fracção do sotobanco é posterior, restando dois painéis laterais ornados com ramagens florais cruzadas e envolvidas por fitas, seguindo a banquetta, onde apoia o banco alteado com balaustrada decorativa, para dar expressão à verticalidade do retábulo e transmitir a plasticidade dos seus ornatos.

O banco apresenta três painéis: o central, correspondendo ao vão da tribuna, com jarros florais, cuja base se transmuta e prolonga na moldura de cantos truncados e assimétricos a conter toda a decoração interceptada por festão suspenso de rosetas; os painéis laterais, circunjacentes às mísulas das colunas encastoadas com atlantes, acantiformes na desmaterialização dos membros inferiores em cálice invertido, meias figuras<sup>1171</sup>, com leitura de arabescos<sup>1172</sup>, de braços abertos sustentando com ar feliz, quase nimbados pela concha joanina e cabecinhas imediatamente acima.

Entre as mísulas, não ficam ofuscados os painéis com cartela contendo medalhões de bustos classicizantes, contornados por caulículos serpenteados de acanto que extravasam a fina moldura onde se jogam as linhas.

No painel inferior, ao nível da banquetta, um cruzamento de campainhas e oliveira entrelaçam-se pela longeva fita franzida.

O trono descarrega no banco os degraus magnificamente decorados. Plasticidade e copiosidade decorativa, com exuberância que não se demarca do equilíbrio que obsta à saturação pelo jogo de curvas e contracurvas da disposição da ornamentação que culmina, ou parte de uma leitura, focalizada na boca da tribuna a abrir em dossel de grande efeito cenográfico, autêntico camarim a albergar o resplendor, que um magma de anjos e meninos sustendo tochas<sup>1173</sup> e de grande dinamismo nas torções anatómicas parecem elevar ainda mais uma outra milícia angelical de cabecinhas aureolando o tondo central em resplendor, relevado, para receber a sagrada partícula.

Anjos com delicada torção de cabeça, direccionada para a tribuna, abrem os cortinados do dossel e acompanham a interrupção do entablamento que inflecte para o fundo da tribuna.

O lavrado das peanhas condiz com a magnífica intervenção do entalhador: duas cabeças aladas, acanto invertido e folhagem fazem um autêntico painel intercolúnio.

O entablamento ressaltado não é esquecido na ornamentação (cabeças aladas, ricamente trabalhadas, tema a que se dá também relevância nos colaterais).

O seu movimento ondulado é transmitido ao dossel, mote de uma espécie de base para que os restantes componentes do remate (anjos, festões, cornucópias estilizadas, volutas, enrolamentos em C, concheados, cartela no motivo central) se integrassem nessa unidade dinâmica.

Coroados por cabecinhas aladas ornadas à guisa de toucado, os ressaltos com angulação exterior sobre o par de colunas torsas, sustentam e unem-se ao remate por meio de fragmentos de frontão com volutas afrontadas (tema de Pozzo), criando a ilusão de frontões voluteados a cobrir ou rematar os nichos intercolúnios, heterodoxia compositiva.

Esteiam essas volutas um jarro de flores e um anjo reclinado a olhar o espectador-consumidor deste espectáculo, segurando uma palma; do olho da voluta parte uma roseta precursora do festão que se perde no entablamento e preenche o vazio criado.

Há segmentos de festão, pendentos e interrompidos pela aposição de duas conchas em forma de cornucópia<sup>1174</sup>, da qual irrompe uma onda voluteada; o acanto em congeminação com voluta e flores a perderem-se nos jarrões, ladeiam a cartela centralizada, de efeito cromático e grande aparato, mais que dimensional, , a encimar o dossel de colgadura arredada com borlas da tribuna e rematada por cabecinha de anjo singular.

Enrolamentos em C acompanham toda a inventividade da cartela e remate em que se vislumbra o motivo de *treillage*<sup>1175</sup>, latada ou grade que - retomado e enformado ou deformado na sensualidade da linha rococó - apresenta aqui perfeita delineação, audácia da congeminação do uso das massas e ritmo.

O primeiro terço das colunas (não berninianas), perante a capacidade inventiva demonstrada, inclui-se numa abordagem estilística de elevado teor artístico, como em Santo Ildefonso (Porto), cujo risco é de Nasoni e execução de Miguel Francisco da Silva.

De bojós com orientação convergente para o eixo da tribuna, os seus capitéis oferecem um único anel de folhas de acanto alto; há particularidades no lavor dos fustes a contrariar a simetria: os terços superiores do 2º e 3º fustes expõem bojós libertos e o 1º e 4º são percorridos por um estilete e flores delicadas a fazer a transição entre cavados de enrolamentos fitomórficos.

A demarcação do primeiro terço é, por igual, distinta: no 2º e 3º fustes com acanto e conchas, no 1º e 4º com três cabecinhas aladas parcimoniosas, encimando igual número de braçadeiras de panos pendentos que se desmaterializam em festão florido, a diluição do luto<sup>1176</sup> em festividade - morte e ressurreição - sobre caneluras preenchidas, na parte média, por varetas.

A cota dos nichos adosselados, contendo o programa iconográfico suportado por peanhas misuladas em formulação acantiforme, recua entre ressaltos; pozzianas na citação, serão derivação dessa fórmula, havendo duplicação das cabeças de serafins que deixam livre a parte frontal da peanha retirando-se para os lados, acompanhando o nivelamento do primeiro terço demarcado do fuste.

Uma formulação com novo desenvolvimento em S. Pedro, Amarante [204] onde a derivação de Pozzo remete as cabeças para a frente da mísula, com enquadramento em concha na modelação de cornucópia, estilização que é comum no remate de S. Miguel de Bustelo e nas ilhargas da capela-mor de S. Domingos, Amarante.

Dois ornatos invadem profusamente o retábulo, a que o entalhador dá uma expressividade notável na unidade de todo o conjunto, a cabeça alada e o festão.

A cabeça alada dispõe-se no entablamento (frontal e lateralmente); no dossel dos intercolúnios; no primeiro terço das colunas exteriores (três), com festões; no coroamento do remate; aos pares, nas peanhas dos intercolúnios; nas mísulas das colunas; nos degraus do trono e no resplendor.

O festão acompanha a cabeça alada e outros elementos, no remate; no primeiro terço das colunas exteriores; nos painéis laterais ao sacrário; e no trono.

O frontal merece um reparo porquanto dispõe, em grande recamado, de ornatos florais (ramagens e enrolamentos) a prenunciar uma fase de transição, em autêntica fanfarra ornamental, inspiração ou não na encadernação de Clóvis e Nicolau Eve, mas com forte paralelismo<sup>1177</sup>.

O retábulo-mor de S. Miguel de Bustelo é um modelo de excelente concepção e execução na interpretação canónica, que relata a mensagem do barroco joanino: imponência na variedade ornamental e elementos arquitectónicos.

### **S. Pedro (Amarante)**

O exímio arquitecto-entalhador portuense, Miguel Fancisco da Silva, um dos intérpretes do retábulo-mor da Sé do Porto, faz a planta do retábulo-mor da igreja de S. Pedro (Amarante), em finais de 1745 ou início de 1746<sup>1178</sup>.

A execução cabe ao entalhador portuense José de Afonseca Lima, o artista do retábulo-mor de Bustelo; dois modelos distintos a consolidarem a valoração da escola de talha do Porto. A escritura do contrato<sup>1179</sup> faz-se em 1746 (14.03), pagando-se a planta a Miguel Fancisco da Silva e um conto e cem mil réis a José de Afonseca Lima pelo retábulo-mor e tribuna. Em 1747 (20.12)<sup>1180</sup>, a Irmandade entende que na obra da tribuna se achava uma faixa de parede tosca, exigindo a sua cobertura com talha. Miguel Francisco da Silva confirma que tal reclamação não constava na planta.

A vistoria<sup>1181</sup> do retábulo é feita no ano de 1748 (13.05) pelo mestre José Correia, do Porto, por Jacinto da Silva<sup>1182</sup>, mestre entalhador de Braga, pela parte do artista e da Irmandade, respectivamente, resultando a favor de José de Afonseca Lima.

Decorria o ano de 1749 (04.11)<sup>1183</sup> quando se declara a obra concluída (acrécimo) por Jacinto da Silva.

Onze anos depois - 1760 (21.08) - procede-se ao douramento do retábulo-mor. A Irmandade contrata os pintores e douradores Manuel de Queirós Coutinho e João Manuel de Sousa, de Amarante, pagando-se-lhes cada milheiro de ouro a três mil e duzentos réis<sup>1184</sup>.

No ano seguinte, discriminam-se as despesas: cinquenta mil réis para João Manuel (de Sousa) e mil e duzentos para o mesmo<sup>1185</sup>.

A campanha de talha que envolve o actual retábulo-mor [199-210] radica num espaço de treze anos, crendo-se na fiabilidade da data (1727) da construção da igreja fixada numa cartela do frontispício.

De grande homogeneidade decorativa e reentrante no tecido ou muro perimetral, a concavidade da planta – com a intenção de sacralizar o espaço ao crente - conjuga-se com a convexidade do sacrário – abertura intencional ao crente - que harmoniza a relação com o trono de cinco degraus (trapezoidal o primeiro, boleados os restantes), coroado com um resplendor.

Esta dualidade de intenções é campo intensional e ambíguo em que se debate o crente, no contacto com a divindade, excelso e inatingível pela visualização no lausperene e salvífico, redentor e acessível pela comunhão.

Uma solução compositiva de leitura em profundidade, partindo da angulação das colunas exteriores que expõem mísulas de arranque ao nível do banco, encastoadas por atlantes policromos.

A tribuna demarca-se num remate densamente decorado, que enfatiza os dois pares de colunas pseudo-salomónicas (conservadorismo comum em espécimes regulados pelo cânone da erudição), ornamentadas ascensionalmente por grinalda aninhada no cavado, com continuidade na pilastra que as embebe, quase funde; sustentam-nas atlantes nas exteriores e pedestais nas interiores.

As colunas, de leitura simétrica na orientação dos bojós e cavados, formam uma espinha ascendente no sentido dos intercolúnios.

O camarim teatraliza a espacialização de figuras aladas ou não, com tochas, em ascensão por lanços, de forma desencontrada e enriquecedora, surpreendendo a colocação em faixas laterais verticais (frisos) onde se fundem, em perfeita e impactante conjugação do efeito da policromia e do douramento.

O remate em arco sobre o entablamento corrido, que entra e contorna todo o camarim, lisonjeia as insígnias de S. Pedro, entre anjos semi-ajoelhados em empenas duplicadas superiormente para esse fim, segurando palmas, interiormente, conotadas com o martírio.

O entalhe das peanhas dos intercolúnios não deslustra a unidade do retábulo, nelas assentando S. Pedro e S. Paulo, respectivamente, no Evangelho e na Epístola, numa singular solução compositiva proveniente da citação de Pozzo para cabecinhas afrontadas entre asas e conchas em cornucópia, tudo contido em efeitos de enrolamentos em C, que já se impunham a no século XVII<sup>186</sup>, qual agrafe de fecho, flanqueados por perfis acânticos.

No banco, outras imagens demonstram o gosto pela escultura; do lado do Evangelho para o lado contrário, os quatro evangelistas: S. Mateus, S. Marcos, S. Lucas e S. João.

O banco corrido mostra angulação, misulado exteriormente e ajustado com pedestais nas colunas interiores: apainelado, centraliza-o o sacrário com figuras quase de convite e forte pendor áulico nas vestes e cabeleiras louras.

É o apelo ao exercício da comunhão da sagrada partícula, representada em esplendorosa radiação lumínica na porta do sacrário, adosselada e continuada no movimento das volutas a enviesar, por entre figuras aladas policromas segurando tochas, até ao elemento final do

remate em concha, Toda a máquina retabular descarrega num sotobanco de origem, entravado pela mesa de altar recuada, abaixo da banquetta, que mostra um frontal recamado com ramagens e enrolamentos florais, prenunciando a transição.

A riqueza ornamental da área do banco é remetida a um segundo plano pela projecção dos apóstolos colocados na banquetta.

Os perfis voluteados da mesa do altar, sustentantes de ornamentação miúda padronizada, são motivo em fronda<sup>1187</sup>.

O sotobanco [209], ímpar no conjunto de retábulos em análise, é entalhe massivo na expressividade do acanto a conter ananás e panos que dele partem e encontram sustentação em festão, num dinamismo que os enrolamentos e as borlas gerem, quais cortinados pendentes de dosséis.

Noutros painéis, cabeças de anjos sustentam jarrões túrgidos e rosetas acolchetam os cantos, como se fosse uma composição de tecido, em consonância com as convenções barrocas na gestão de ritmo e massas.

A uniformidade dignificante do retábulo, estrutural e morfológica, não é manchada pela degeneração do douramento em crescente prolixidade.

A liberdade decorativa é de grande expressividade, na variedade e no preenchimento do retábulo. Numa síntese, destacam-se os ornatos listados da forma como percebemos o seu envolvimento.

- i) A cabeça alada povoa os degraus do trono e o seu coroamento (três exemplares), a parte superior do dossel do sacrário (com resplendor na porta), as peanhas bulbosas (aos pares), o friso superior e os painéis do sotobanco, o friso do entablamento (com continuidade na tribuna).
- ii) O festão é outra das preferências do barroco joanino, atendendo à sua versatilidade – suspensão na verticalidade, horizontalidade e obliquidade; recebem-no os degraus do trono, o emolduramento do retábulo, o remate (acompanhando os anjos, interceptando a arco ressaltado), o arco da tribuna, o intradorso e o tecto da mesma.
- iii) Os anjos constituem outra forma de materializar o impacto da pedagogia contra-reformista, abundando neste retábulo, aos pares: abrindo os cortinados do

sacrário: em ascensão, nos degraus do trono e bordejando o seu resplendor contracurvado; nas pilastras misuladas da tribuna; no arranque do remate (amparados por volutas) e no seu motivo central; nas empenas do arco ressaltado sustentando o par de anjos que se direccionam para o motivo central do remate.

- iv) Os ornatos florais assumem-se nos degraus do trono; no sotobanco; nas colunas; no remate; no tecto da tribuna; nos pedestais das colunas interiores.
- v) O acanto ainda desempenha o seu papel nas mísulas voluteadas das colunas exteriores; no intradorso do arco da tribuna; na envolvência da cartela no tecto da mesma.
- vi) Os cortinados e as borlas pendem de *dosséis acânticos* nos painéis interiores do sotobanco.

### **S. Martinho de Várzea do Douro (Marco de Canaveses)**

É o terceiro exemplar executado pela escola do Porto, seguindo uma ordem cronológica e filiando-se num esquema mais singelo e contido.

O protagonista é o mestre entalhador e escultor António José Machado de Teive que, em 1749 (13.03)<sup>1188</sup>, assume o acordo com o corregedor da comarca do Porto<sup>1189</sup>, pela quantia de trezentos mil réis, estabelecido num prazo de três meses para concluir a obra transcrita nos apontamentos: carpintaria, talha e ensamblagem de grades, púlpitos, sanefas, duas credências, retábulo, trono e banquetas, ficando o altar separado do retábulo, obra já tomada anteriormente por outro mestre.

Os apontamentos<sup>1190</sup> no registo notarial são mais explícitos: a capela-mor seria forrada de frisos com entablamento à volta, as portas e frestas teriam sanefas de entalha para cortinas, salvo a principal e a travessa; o púlpito seria novo, *ao moderno*, de talha miúda, com quartetos de entalha; a tribuna seria de entalha *bem feita, ao moderno*, com dezanove palmos de altura e vinte e um de largo, com um nicho de cada lado, de cinco palmos de alto, e duas colunas de cada banda, descarregando sobre o banco da mesma tribuna com o friso por cima.

Os nichos levariam cúpulas *ao moderno*, com cortinas de madeira e peanhas. O trono, conforme a melhor *acomodação*, levaria uma volta de painéis entalhados, encimado por resplendor também *ao moderno*. A banqueta receberia os castiçais, sacrário e cruz, igualmente *ao moderno*.

Notável o conservadorismo da coluna pseudo-salomónica, duas décadas depois do início do ciclo joanino no Porto e, conseqüentemente, no Norte do País.

Assinale-se que Miguel Francisco da Silva, como riscador, e os entalhadores que executam os seus desenhos, mantêm-na em S. João da Foz (Porto), Senhora do Socorro (S. Francisco, Porto), S. Francisco (Guimarães)<sup>1191</sup>, Pias (Lousada), S. Pedro (Amarante)...

A descrição contratual permanece, no essencial, no retábulo-mor da antiga matriz de S. Martinho de Várzea do Douro [211-215].

O mesmo não sucede com um repinte que obliterou a qualidade do douramento do retábulo, apesar da sua visibilidade em diversos campos.

Os cinco degraus do trono, rematado com um resplendor de raios condensados, sobressaem num respaldo intervencionado, apoiando-se no banco corrido (com concavidades e convexidades) interceptado pelo sacrário e pelas portas laterais de acesso ao trono.

As colunas pseudo-salomónicas, de quatro unidades, com orientação espiralada em espinha invertida, intercaladas pelos nichos de meia cana contendo o programa iconográfico, decoram-se com grinaldas nos cavados

De capitéis coríntios, com girassol, flanqueiam as imagens de S. Martinho (ausente, no Evangelho) e de S. José (Epístola), abrigadas em dosséis dos quais pendem cortinados bem definidos e respaldo, tal como na tribuna, condicionado pelo repinte geral do retábulo.

O entablamento, de acusado ressalto, faz o seu papel de apoio do remate, pressupondo-se que o arco abatido da tribuna é desenhado para o ajustamento à arcatura do tecto da capela-mor, adaptação que não lhe retira a conjugação com o essencial da estrutura joanina.

A sanefa do remate, em jeito de dossel, atenua esta relação do retábulo com o pé direito disponível na capela-mor e impõe translineação na leitura pela repetição das cartelas intercaladas pela pomba dogmática que asperge a radiação divina.

Toda a máquina retabular assenta num sotobanco interrompido pelas portas laterais de acesso ao trono, colocando-se a mesa de altar primitiva, cerceada, com um frontal do mesmo esquema.

Na mesa do altar, contrapõem-se duas excrescências laterais às linhas estruturantes do retábulo - o motivo de fronda - que suavizam esse recorte; distingue-se a meia roseta<sup>1192</sup>, no frontal, confinando o painel central com o emolduramento lateral; a pluma de avestruz<sup>1193</sup> entre acantos, conchas e cartela central; as fitas e laçarias (já usadas no período de transição) sustidas entre enrolamentos em C, pendendo da moldura entre filete e cadilhos ou franja de passamanaria passada a duradoura.

Os ornatos florais, naturais e estilizados, as fitas e laçarias (frontal), os concheados, as folhas de acanto (mísulas das colunas, peanhas, sotobanco), os cortinados (remate, intercolúnios, sacrário), as cartelas (remate, banco, frontal), os dois pares de anjos (em ascensão no remate), a cabecinha alada a agrafar o sacrário adosselado, a boca rendada da tribuna, formam a ornamentação de um retábulo singelo mas significativo na interpretação do programa joanino, quase a findar a primeira metade da centúria setecentista (1749).

Colocado sob as peanhas dos intercolúnios, um cálice acantiforme regula a sua estabilidade espacial, lateralizado por dois florões que permitem a eclosão de segmento espiralado do seu centro, precursão ou ressonância do motivo de Percenet<sup>1194</sup> antecipado por Heckenauer, o Jovem<sup>1195</sup>, em 1700, já visível no período renascentista.

Menos profusos, a cabeça alada (coroamento do dossel dos intercolúnios, friso do entablamento, cartela inferior do remate, arco do sacrário) e o festão (ilhargas do frontal, banco, acompanhando os anjos), contribuem para esclarecer um joanino tardio e estruturalmente conservador.

O sacrário [215] destaca-se pela composição e ornamentação, quebrando a reduzida densidade do banco onde se inscreve. o entablamento de duas pilastras misuladas com acanto e festão (servindo de emolduramento à porta com resplendor sobrepujado por concha), ladeadas por volutas, prossegue no banco restante; suportando um arco semicircular (à feição de dossel) com sanefa e cortinados, sublinhado por airosas volutas, ao qual se juntam duas volutas e uma cabeça de serafim. Inevitável a remissão para citação pozziana.

O progressivo definhamento do retábulo é visível nos inúmeros orifícios (locas abertas também, que terão perdido o capeamento de *bólus* e dourado com a infestação de xilófagos) carecendo de uma intervenção urgente de limpeza, desinfestação, restauro e conservação, e no facto de a igre já não ser usada com regularidade pela perda do estatuto de igreja paroquial.

#### **4.4.2 Retábulos mores não identificados. A via erudita**

*S. Gonçalo (Amarante)*

*S. Domingos (Amarante)*

Na sequência do entrecruzamento documental e tipológico, para o núcleo da cidade de Amarante inferimos o seguinte: os contratos de Bustelo (1742 – Penafiel), de S. Francisco (1743 - Guimarães) e S. Pedro (1746 - Amarante) separam-se por quatro anos.

Manuel da Costa Andrade (entalhador do retábulo-mor de S. Francisco) e José de Afonseca Lima (executor dos retábulos mores de Bustelo e de S. Pedro) representam a escola de Miguel Francisco de Silva.

Partindo de uma relação artística nos núcleos de S. Francisco, Bustelo, S. Pedro (identificados) S. Domingos e S. Gonçalo (não identificados), é na rota da escola artística do Porto que vamos encontrar a identificação dos últimos.

#### **S. Gonçalo (Amarante)**

Uma informação avulsa indica-nos a vistoria de obras diversas no convento de S. Gonçalo da responsabilidade de Miguel Francisco da Silva<sup>1196</sup>, desconhecendo-se a relação das mesmas. De talha ou de pedraria?

Sabe-se que a testeira da capela-mor foi alargada em 1733, por contrato feito com o mestre pedreiro António Gomes<sup>1197</sup>.

Mas continua por identificar este extraordinário exemplar da estética barroca do Norte do País, da escola do Porto, seguramente.

Um exercício analógico conduz-nos a algumas conclusões:

- i) dois pares de colunas com imagens de santos nos intercolúnios, dossel e peanha (elaborada com meninos e festões), em S. Gonçalo, e correlação nas colunas da igreja do mosteiro de Santa Clara, Porto;
- ii) quatro cariátides ricamente tabalhadas em S. Gonçalo e atlantes em Santa Clara e na Sé (dois);
- iii) a coluna salomónica do retábulo-mor da Sé do Porto equivale a de S. Gonçalo, mas invertida, ou seja, as espiras do primeiro terço da Sé (estriadas no bojo) assemelham-se às dos terços superiores de S. Gonçalo, mas com elementos comuns na decoração: meninos isolados e aos pares no primeiro terço das colunas de S. Gonçalo e nos terços superiores, facto que é visionado também na Sé do Porto (terços superiores).
- iv) o entablamento dos dois retábulos confirma as cabeças aladas (como em S. João da Foz, Porto), tão ao gosto do nacional, como os meninos acima descritos, isto é, o terço inferior das colunas de S. Gonçalo e os superiores da Sé do Porto decoram-se na totalidade, agora com elementos florais, mas mantendo os meninos;
- v) é em sete anos que decorre este percurso retabilístico<sup>1198</sup>, com Miguel Francisco da Silva a pontificar em todos os retábulos examinados: Sé do Porto (1727-1729); talha da capela-mor de Santa Clara (1730); e risco para S. João da Foz, interpretação a cargo dos entalhadores Manuel da Rocha e Manuel da Costa Andrade (1734).

Tudo isto nos liberta para a convicção da presença da escola de Miguel Francisco da Silva no retábulo-mor da igreja do convento de S. Gonçalo, contando inclusivamente com uma vistoria sua a diversas obras realizadas em S. Gonçalo, como acima já se menciona, que poderiam ser de cariz arquitectónico visto que era também mestre desta arte.

A mesma tese é partilhada por Nelson Correia Borges quando assevera que o retábulo-mor de S. Gonçalo reproduz a influência do joanino da cidade do Porto<sup>1199</sup>.

A planta plana do retábulo [216-227] sintomática do carácter do venerando patrono, a transmitir à assembleia que, de forma transgressora, lhe vai atribuir outra carga encomiástica - é cortada pelo convexidade do dossel do remate, num continuum de leitura

com o do sacrário e, naturalmente, pelo trono, cujo sentido de ascese é sentido pela disposição dos seus degraus, boleados o segundo e o terceiro, e pela luminosidade transmitida pela janela da parede do topo da capela-mor.

Flanqueiam-na dois pares de colunas, inusuais no entalhe e na ornamentação, com capitéis coríntios e intercolúnios com peanhas e dosséis de risco primoroso, onde se posicionam as imagens de S. Gonçalo e S. Domingos.

A idealidade ostenta-se no tratamento dos fustes em espinha ascensional, demarcados no primeiro terço com total liberalidade para os meninos, ora isolados ora pareados.

Os enrolamentos densificam o bojo e o cavado no terço inferior; os terços superiores mostram o bojo goivado, com travamento, criando efeito cénico e áulico de tecido a cingir ou enfaixar o fuste, deixando o cavado livre para a invasão de flores e meninos.

Trata-se, na nossa opinião, da inversão da coluna salomónica da Sé do Porto pelo estudo comparativo a que procedemos.

Nos intercolúnios, meninos de fartas cabeleiras brancas, ao gosto cortesão, baloiçam-se em festão sob dossel que a peanha corporiza; os pés assentam em volutas estilizadas.

O dossel sobre os santos do programa iconográfico é sobrepujado por remate a descompassar o módulo/ritmo binário dos capitéis das colunas, por estar mais recuado, assumindo a idealização e materializando uma mais valia na heterodoxia ao canónico.

Os capitéis coríntios apresentam volutas bem esquadrihadas sob o ábaco, com acanto a substituir o florão e uma voluta acrescida, segmentada tal como as dos ângulos, sugestão serliana<sup>1200</sup> e citação pozziana<sup>1201</sup> do capitel coríntio com projecção das volutas retraídas, não angulares, o que dinamiza todo o capitel com oito volutas qualificadas e aplanadas no recorte, que se repete com a variante de fillete a bolear o recorte e florão na igreja de S. Domingos, Amarante.

O entablamento suporta um remate gizado em dois andares: um par de atlantes em cada lado recebe o dossel voluteado nas extremidades, onde descansam anjos, contrariamente a outro par que, já nas empenas do arco, diligentemente, tentam a subida de outro par, por meio de uma corda. Expectante, resta o par do coroamento do remate sustentando diadema. Realce-se a importância que o riscador dá aos anjos, colocando-os nos degraus do trono, quatro pares ao todo, reduzindo as dimensões à medida que a ascensão progride.

A tribuna, com duas fiadas de caixotões na abóbada, contendo losangos de cantos preenchidos e florão central, tem o ponto alto no resplendor de configuração quadrilobada, ladeado de anjos: figuras seráficas, de panejamentos movimentados que avançam uma passada, em peanha com recorte no entalhe para expor área de efeito de fingido bem conseguido, sugestão de pedra preciosa encastoadada em ouro, tema que Pozzo<sup>1202</sup> ilustra no altar de Santo Inácio de Loyola, na igreja de Gesù, Roma.

Mais um elemento de entalhe requintado a sobrevalorizar o retábulo, as cariátides, nas colunas exteriores e interiores, em articulação com o sotobanco.

Envolvem-se em folhagem acântica bem relevada, de calção tufado, sugestão de turquerie<sup>1203</sup>, e perna esquerda avançada, em descontinuidade interpretativa a sublinhar: as exteriores erguem os braços para segurar o pedestal da coluna e as interiores seguram caules de acanto, assentando os pés em volutas, quais pergaminhos a desenrolar.

Nos painéis colocados entre as cariátides, emergem volutas afrontadas (tema pozziano), por trás das quais se erguem composições de concha, coração e medalhão encastoadado em acantos vazados de grande dinamismo centrípeto e volutas recobertas de folhagem.

A banquetta é percorrida por fina moldura em efeito de lápis-lazúli e o frontal de altar por enérgicos acantos e simétricos entrelaçados de caules e folhagem acantiforme com remate central em pingentes afrontados, sugerindo a transição (há entalhamentos semelhantes no intradorso do arco cruzeiro e painéis das grades do coro alto, na igreja de S. Martinho de Soalhães, Marco de Canaveses).

O banco exhibe pequenas pilastras floridas com visualização descendente e painéis intermédios. Em posição reentrante, entre ressaltos e profusa decoração intercalar, molduras de jarrões estilizados de onde irrompem acantos, com ambiguidade, diluindo-se a decoração a partir do jarrão ou suspensa de rosetas superiores (motivo de Percenet e Watteau) nos cantos truncados das molduras e elemento central a sugerir batente de bronze; os enrolamentos em C anulam os cantos inferiores.

O sacrário adossado - arco com voamento, sanefa e cortinados - sobressai num painel formado por volutas afrontadas e divergentes, servindo de apoio a um par de meninos descontraídos, cujas volutas interiores integram um conjunto (um par de meninos, uma cabeça de serafim) em forma de cartela com agrafes, coroando o remate.

A gravidade recai num banco alteado, como na Sé do Porto, em relação canónica coerente, onde dominam as cariátides, o sacrário e os painéis ornados, repartido com o sotobanco, à frente do qual se posiciona o frontal, anunciando a transição mediante a liberdade na densidade dos ornatos.

As formas naturais (flora) e alegóricas (anjos e cabeças de serafins) distribuem-se pelo retábulo em composições, havendo igualmente a evidenciar o ornamento livre.

Ressalvadas as composições, manifestam-se da seguinte maneira:

- i) cabeça alada - no entablamento;
- ii) festão - no banco, verticalmente, e pendente no dossel do sacrário;
- iii) ornato floral - colunas, degraus do trono, painéis da tribuna, banco e sotobanco;
- iv) cartela - no terceiro degrau do trono e na área frontal da banquetta;
- v) acanto, no sotobanco.

A estrutura e a morfologia do retábulo-mor de S. Gonçalo são enfatizadas de tal forma que o colocam num patamar de elevado teor da tratadística e da ornamentação.

Exibindo elementos comuns ao retábulo da Sé do Porto (colunas), mantém paridade com o retábulo-mor da igreja de S. Pedro, na sua proximidade, a nível da proliferação de anjos no trono e no remate.

Relembre-se que Miguel Francisco da Silva está presente no risco dos retábulos da Sé e de S. Pedro, facto que nos leva a acreditar na presença da escola do Porto no retábulo-mor de S. Gonçalo, na esteira do que inicialmente formulámos.

### **S. Domingos (Amarante)**

A designação inicial da igreja de S. Domingos, Amarante, é igreja de Nosso Senhor dos Aflitos, mandada construir pela Ordem Terceira de S. Domingos e concluída em 1725<sup>1204</sup>.

Invocamos o processo analógico para detectarmos pontos convergentes em retábulos da escola artística da cidade do Porto.

Recorremos à igreja do convento de S. Francisco (Guimarães), onde o retábulo e a tribuna registam a autoria do entalhador Manuel da Costa Andrade, que assina o contrato em 1743<sup>1205</sup>.

A dois pares de colunas do retábulo de S. Domingos [228-234] – com as imagens de S. Francisco e S. Domingos fronteiras a cada par - corresponde uma colunata de três pares em S. Francisco, ambos com imagens nos intercolúnios.

As colunas pseudo-salomónicas de ambos os retábulos delimitam-se com um anel no terço inferior, pendem cabeças aladas nos intercolúnios de S. Francisco (Fig. 1) e entrançados com as cabeças de Nossa Senhora (Evangelho) e Cristo (Epístola) em S. Domingos [228], elementos inovadores do formulário joanino.

Por outro lado, o remate do retábulo de S. Pedro (1746, com risco da tribuna de Miguel Francisco da Silva e execução de José de Afonseca e Lima<sup>1206</sup>) denota uma aproximação ao de S. Domingos, no qual o arco pleno da tribuna serve de remate, com destaque para quatro anjos, dois deles suportados por volutas e os restantes, em contacto com o próprio arco, seguram uma cartela coroada por uma grinalda.

Em S. Pedro, os quatro anjos distribuem-se no duplo entablamento da coluna exterior, que ladeia o arco abatido do remate, aproximando-se dos anjos colocados no coroamento do remate que se prendem a festões, à tiara e às chaves papais.

As Figs. 2,3 e 4 consolidam o nosso exercício no processo de descoberta da identificação do retábulo-mor de S. Domingos, empregando-se ornatos das ilhargas da sua capela-mor, do remate do retábulo-mor de Bustelo (1742 - José de Afonseca e Lima) e do remate dos colaterais da mesma igreja (presumivelmente daquele entalhador).

O ornato da cornucópia estilizada, na ilharga da capela-mor do lado do Evangelho de S. Domingos (Fig. 2) assemelha-se a motivo idêntico no remate do retábulo-mor de Bustelo (Fig. 4).

Idêntico é o cenário da cabeça alada circunscrita em enrolamentos em C<sup>1207</sup> de S. Domingos (Fig. 2) e motivo similar do remate dos colaterais de Bustelo (Fig. 3).

José de Afonseca e Lima será, então, uma hipótese a explorar sobre a autoria do retábulo-mor de S. Domingos.



**Fig. 1.** Guimarães. Igreja de S. Francisco. Retábulo-mor



**Fig. 2.** Amarante. Igreja de S. Domingos. Capela-mor . Evangelho. Ilhargá



**Fig. 3.** Penafiel. Igreja do Convento de S. Miguel de Bustelo. Retábulo-mor. Remate



**Fig. 4.** Penafiel. Igreja do Convento de S. Miguel de Bustelo. Transepto. Colaterais. Remate

Estruturalmente, o retábulo-mor de S. Domingos [228-234] abre-se em tribuna triunfal (que já não é a de origem), rompendo o entablamento, com dois pares de colunas pseudo-salomónicas nas ilhargas, sustendo o remate e descaindo o conjunto para o banco e o sotobanco intervencionados.

S. Francisco de Assis e S. Domingos de Gusmão colocam-se, respectivamente, no Evangelho e na Epístola, subvertendo-se a posição do orago, aliás, como as imagens, que embaraçam a leitura das colunas.

Os anjos encimando as portas laterais de acesso ao trono e o sacrário são o resultado de acrescentos, em virtude do que sucedeu nas áreas do banco e do sotobanco.

O trono, também descompassado na origem do retábulo, é coroado por uma composição do calvário: Cristo Crucificado (Senhor dos Aflitos), Nossa Senhora, S. João Evangelista e Santa Maria Madalena.

Cristo Crucificado é uma iconografia invulgar, pelas pernas flectidas, transferido da capela do Pópulo, na igreja de S. Gonçalo, para a actual, em 1725<sup>1208</sup>.

Na decoração, além das composições dos intercolúnios, realça-se o arco do remate vazado e de grande plasticidade em enrolamentos acantiformes e citações a volutas jónicas levemente concavadas, basilar para o acompanhamento dessa massa de recortes e volutas.

As primeiras sustêm um par de anjos, de olhar incisivo para os crentes, desligados do outro par, sereno, sobrepujando o arco (com fragmentos de latada ou grade, *treillage* de Watteau, Audran e Oppenord) e ladeando o motivo central do remate: cartela incrustada em volutas recobertas com botões florais; a linha superior concavada ninfada com uma grinalda.

O par de anjos em plano superior ostenta uma especificidade atinente ao ramo que substitui o festão, na mão externa.

Os ornamentos livres circunscrevem-se a conchas e fitas no friso com motivo de escamas ou imbricação<sup>1209</sup> do entablamento - que apresenta cotas pozzianas com o canelado da cornija em associação a modilhões e à orla tipográfica<sup>1210</sup> - sobranceiros ao acanto nas empenas do arco do remate e aos ornatos florais fluidos no frontal, que indiciam o período de transição.

Contido em cota restritiva, é um retábulo com idealidade apreciável, apesar do total desenquadramento do sacrário, portas de acesso à tribuna e composição sobre as mesmas.

Apresenta ressaltos apenas na espacialização dos programas iconográficos posteriores, em projecção entre colunas e já no banco, mas que valem pela riqueza de conteúdo.

Para estes, a concepção tem cotas bem dinâmicas e de boa luminosidade a nível da cor: dois atlantes de forte pendor áulico, reclinam-se e apoiam-se na banquetta suportando, à cabeça, mísulas unificadas por uma cabeça alada (deleite da ideação pozziana), fazendo pátio a partir de um frontão de empenas caneladas e volutas afrontadas.

A cabeça de mulher ornada de plumas, como o mascarão de arabesco ao jeito de Oppenord e Bouille<sup>1211</sup>, o frontão onde se inclui e a composição superior quebram a planimetria do retábulo, ao qual se acrescentou o trono e as composições referidas, bem como o sotobanco.

Sobre as imagens dos santos pendem uma tripla e gradativa corporização de círculos entendidos como tondos em pano torcido (transposição de Ferraris?), contendo a figura de Maria e de Cristo, respectivamente no lado do Evangelho e da Epístola, com remate de acanto animado por bola de coroamento invertido ou pingente<sup>1212</sup>.

As ilhargas da capela-mor prolongam o continuum desta dinâmica com enrolamentos, conchas com estilização de cornucópia e cabeças aladas; os últimos visíveis em Bustelo (Penafiel) – no mor e nos colaterais, referência sublinhada no corpo do texto da mesma igreja.

Tudo em bom desempenho e concessão às prescrições sem depor um certo carácter de idealidade.

#### **4.4.3 A periferia**

##### **Capela da Casa da Ribeira, Santa Maria de Sobretâmega (Marco de Canaveses)**

De todos os modelos apurados da fase joanina, o da capela da Casa da Ribeira<sup>1213</sup> é o único admitido numa tipologia onde imperam as pilastras em substituição das colunas.

Documentalmente, servimo-nos de dois exemplos:

- i) as *Memórias Paroquiais de 1758*<sup>1214</sup>, registando a capela da Casa da Ribeira na listagem das cinco existentes na freguesia de Santa Maria de Sobretâmega (Marco);

ii) e João Moreira Pessanha, licenciado em Cânones pela Universidade de Coimbra, responsável por obras importantes realizadas na capela com invocação a Santa Rita, direccionadas para o retábulo pintado e talhas douradas<sup>1215</sup>.

É possível usufruir este retábulo pela vontade do seu proprietário, Engenheiro Belmiro de Azevedo, que emprestou uma sensibilidade invulgar a um conjunto com destino marcado em meados de 90 do século XX: o desaparecimento...

A sua estrutura [235-238] prende-se ainda ao esquema nacional: tribuna triunfal a romper o entablamento, pilastras, nichos laterais, remate a configura as arquivoltas (arco da tribuna e moldura exterior), banco, banquetta corrida em todo o vão do retábulo (com sacrário reformulado), sotobanco (igualmente intervencionado) e frontal recuado em mesa de altar cerceada.

Notável o douramento e a policromia passíveis de visionamento, cuidado que sublinhamos no restauro a que foi sujeito.

A desproporção dos anjos que povoam o retábulo (remate, pilastras e banco) não retira o mérito ornamental previsto na dinâmica e plasticidade coerentes com a corrente estética do barroco joanino.

Expressando alegria, movimentam-se no remate, na envolvência de cortinas pendentes de uma sanefa, acanto relevado entrelaçado, festões, volutas, conchas, ornatos florais (pouco dimensionados) e mísulas na moldura exterior.

A sanefa é de colgadura de bom efeito cénico na despretensão, com froco de guarnição, que se tornou usual em móveis, no renascimento<sup>1216</sup>.

Nas pilastras coríntias misuladas (esquema proveniente do nacional), os anjos restringem o seu posicionamento a meio corpo, envoltos em cortinas enroladas e festões.

Uma terceira composição aglomera-os, aos pares, nos painéis do banco, em cartelas coroadas por cabeça de serafim (presente no friso do entablamento); nas ilhargas do conjunto, dois ornatos voluteados concordantes com as orlas tipográficas renascentistas.

De um grupo de ornatos livres constituído pelos componentes florais, festões e concha, os dois primeiros incluem-se de forma contida em várias zonas do retábulo, primando a concha nas mísulas do banco e das pilastras, no entablamento (parte inferior da composição coroada por cabeça de serafim) e na moldura exterior do remate.

A palma acomoda-se no banco, mas o acanto ainda é privilegiado nas peanhas, nos arcos do nichos laterais e no remate (acompanhando os anjos, na moldura exterior e no cimo).

#### **4.4.4 Colaterais e capelas laterais**

*S. Miguel de Bustelo (Penafiel). Senhora do Rosário, Senhora da Saúde e Sacramento*  
*S. Martinho de Caramos (Felgueiras). Senhora do Rosário e Santo Cristo*  
*S. Mamede de Manhuncelos (Marco de Canaveses). Coração de Jesus e Santo António*  
*S. Pedro de Abragão (Penafiel). Evangelho. Senhora do Rosário*  
*Capela lateral. Santa Maria de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses). Epístola.*  
*Senhora das Graças*

Apresentamos nove retábulos distribuídos da seguinte forma: três no transepto (colaterais e topo, Epístola) da igreja de S. Miguel de Bustelo (Penafiel), dois em S. Martinho de Caramos (Felgueiras), dois em S. Mamede de Manhuncelos (Marco de Canaveses); isolado, no Evangelho, o de S. Pedro de Abragão (Penafiel); e o da capela lateral da Epístola, Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses).

Neste bloco não fica representado o concelho de Amarante, num conjunto de exemplares que revelam a inclusão de estruturas e ornamentação de procedência erudita e a interpretação regional.

São correlativos a seis tipologias, destacando-se as referentes aos retábulos de Bustelo (três), de Caramos (dois) e Vila Boa do Bispo (um):

- i) Colaterais de Bustelo (Senhora do Rosário e Senhora da Saúde, Evangelho e Epístola, respectivamente) : dois pares de colunas pseudo-salomónicas (terço inferior anelado); intercolúnio com imagem, peanha, dossel e cortinados; tribuna com arco rompendo o entablamento; arco do remate ressaltado (Pozzo); banco; sotobanco, banquetta e mesa de altar na área do sotobanco (granito).
- ii) Topo do transepto de Bustelo (Sacramento, Epístola): emolduramento simples a percorrer o arco e sacrário a relevar o retábulo.
- iii) Colaterais de Caramos (Senhora do Rosário e Santo Cristo, Evangelho e Epístola, respectivamente): corpos diferenciados (pilastras, colunas pseudo-salomónicas, nichos com dosséis e imagens - na Epístola, pilastras e nichos com dosséis e imagens – no Evangelho); dossel irrompendo para o remate (ausente na

- Epístola) ladeado por volutas volumosas que suportam anjos unidos a um resplendor (Epístola) e figuras áulicas (Evangelho); dois nichos com dossel a flanquearem a peanha da Senhora do Rosário, ausentes na Epístola, área intervencionada; banco com atlantes e a Senhora da Boa Morte; sotobanco adulterado nos dois retábulos.
- iv) Colaterais de Manhuncelos (Coração de Jesus e Santo António, Evangelho e Epístola, respectivamente): pilastras geminadas, nicho central com dossel e cortinados integrando o entablamento; banco com banquetas e sacrário; sotobanco posterior.
- v) Colateral do Evangelho de Abragão (Senhora do Rosário): dois pares de colunas aneladas no terço inferior, capiteis coríntios; intercolúnios com imagem e dossel; nicho central com arco incluído no remate; anjos sentados em volutas flanqueando outras afrontadas encimadas por coroa e sanefa (adaptação) banco alterado com sacrário; sotobanco igualmente adulterado.
- vi) Capela lateral da Epístola, Vila Boa do Bispo: nicho central triunfal encimado por dossel, no remate, ladeado por pilasras e colunas de fuste liso (posteriores), comportando dossel nos intercolúnios; dois meninos servem de atlantes no remate; banco com sacrário cerceado na banquetas e sacrário desajustado, bem como o sotobanco e a mesa de altar.

#### **4.4.4.1 O erudito**

##### **S. Miguel de Bustelo (Penafiel). Senhora do Rosário, Senhora da Saúde e Sacramento**

Craesbeeck não transmite informação sobre S. Miguel de Bustelo (Penafiel) e as *Memórias Paroquiais de 1758* fazem coincidir as invocações do colateral do Evangelho (transepto) com a actualidade. Nossa Senhora do Rosário, e do lado oposto a Senhora da Saúde, inicialmente com a invocação ao Patriarca S. Bento<sup>1217</sup> e ainda, no topo da transepto, lado da Epístola, o do Sacramento<sup>1218</sup>.

Feita de *novo* a capela-mor (1740-1743) da igreja de Bustelo, abrem-se arcos no corpo da mesma para dois altares, fazendo-se três retábulos e tribuna<sup>1219</sup>. 859 866 réis<sup>1220</sup> é a verba

dada para os mesmos retábulos, no triénio seguinte (1743-1746), que substituem os existentes, com destino no corpo da igreja<sup>1221</sup>.

Muda-se o sacrário para *hum dos altares coletraes*<sup>1222</sup>, interpretação canalizada para o actual Sacramento, no topo do transepto (Epístola), como regra dos beneditinos - a colocação do sacrário em retábulo colateral.

No quadriénio de 1748-1752<sup>1223</sup>, uma despesa para ouro (579 600 réis), outra (569 760 réis) para o trabalho de douradores, entalhadores, alfaiates, carpinteiros e pintores<sup>1224</sup> incluem o douramento do retábulo-mor e dos colaterais, entrando aqui o do Sacramento (topo, Epístola), que se faz de novo, dourando-se.

Os dois colaterais (os actuais) merecem o douramento pela *donosidade da talha irmáa da da capella mor*<sup>1225</sup>, abarcando os respectivos frontais. Aqui reside um facto importante para a atribuição dos retábulos colaterais à escola do mesmo artista do retábulo-mor, José de Afonseca e Lima, que assume o compromisso da sua factura em 1742<sup>1226</sup>. Adiante faremos um exercício tipológico com os colaterais e o mor de forma a percebermos a existência de pontos convergentes.

Continuam as obras no transepto da igreja no quadriénio de 1748-1752. A Senhora do Rosário coloca-se no nicho central do colateral do Evangelho e, no colateral oposto, a imagem do *Nosso Patriarcha S. Bento que dá nome* ao altar tendo Nossa Senhora da Saúde a uma das bandas, *que aqui se busca com frequênci*<sup>1227</sup>, motivo que explica a invocação presente.

O altar da Piedade, no *cuzejro do lado da Epistola*, dá lugar a um retábulo novo *a moderna* (actual Sacramento, Fig. 7) e espaldar liso guarnecido em toda a volta de talha baixa *amoldorada*, em forma de caixilho. Da banquetta da capela-mor transita o sacrário para a do novo retábulo, com bojos lisos<sup>1228</sup>.

Sobre os *romanos, e quartellas do sacrário* descansam dois anjos que sustentam a cúpula de um pavilhão. No remate coloca-se o Sacratíssimo Coração de Jesus, no meio de um resplendor de raios relevados *que enthe, aformozeya* o espaldar, sustentado por dois génios, aos lados<sup>1229</sup>.

Doura-se toda a fábrica, fingindo-se bronzeados com foscos, palmas e talha miúda, que ressaem *belamente e com graça* por entre pedras fingidas de várias e *exquisitas cores*<sup>1230</sup>.

Na entrada do sacrário colocam-se cortinas de seda de ouro e matizes, guarnecidas de franção e galão de ouro. A porta forra-se também com seda de prata orlada de rendas de ouro com uma cruz e calvário fingido de seda de ouro, rendas e pedras; na parte de fora, uma bandeira ou anteparo da mesma seda de ouro das cortinas<sup>1231</sup>.

O frontal de *miúda, e engraçada talha* é dourado a mordente para protecção de humidades, águas e descuidos<sup>1232</sup>.

A frente da capela privativa denominada Sacramento é ladeada com grande cortinado de damasco, armada de panos antigos, com uma alta e recortada sanefa, que faz *vistoza* a capela, colocando-se aos lados dois anjos dourados e estofados de várias cores, sustentando as suas cornucópias douradas que, em vez de flores, tributam luzes *ao que he do mundo*<sup>1233</sup>.

Naquele triénio (1748-1752) regista-se um dado interessante e que respeita aos cuidados com os retábulos. Nos três altares novos (colaterais e do Sacramento), colocam-se coberturas forradas de oleado para protecção das humidades e poeiras. E como os frontais são dourados a mordente, lavam-se de quando em vez; nas festas e dias mais solenes aparecem *sempre frescos, e luzidos*<sup>1234</sup>.

Não se encontram identificados os colaterais de Bustelo e o do topo do transepto (Epístola). Contudo, há lugar para os colocar na mesma escola de artistas do autor do retábulo-mor, José de Afonseca Lima.

Quando se douram os retábulos colaterais, merecendo-o *pela donosidade da talha irmáa da da capella mor*<sup>1235</sup>, naturalmente que somos conduzidos ao mesmo artista do retábulo-mor.

Além do douramento dos retábulos mor, colaterais e do Sacramento no mesmo quadriénio (1748-1752), aditamos outro exercício tipológico para clarificação da hipótese:

- i) anjos sentados no arco ressaltado dos colaterais e em fragmentos de frontão no mor e cabeça alada dominando a composição central do remate dos retábulos mor e colaterais;
- ii) cabeças aladas exteriores do entablamento semelhantes nos três retábulos;
- iii) dossel intercolúnio com cortinados e cabeça alada no friso do entablamento, em jeito de prolongamento, nos colaterais, a que corresponde, no mor, dossel coroadado com cabeça alada;

- iv) peanhas bulbosas nos três retábulos, acrescentadas no mor com cabeças aladas;
- v) cabeça alada dos pedestais dos colaterais semelhante às das peanhas dos intercolúnios do mor;
- vi) individualização temática nos pedestais dos colaterais, nas mísulas do mor e nos painéis dos retábulos, proporcionando verticalismo e visibilidade ao banco.

A riqueza de conteúdo da descrição demonstra o eivado espírito barroquizante introduzido neste espaço sacro por excelência, o transepto, indo ao ponto de transmitir os cuidados com a protecção que careciam os retábulos, inclusivamente cortinas de ruão azul<sup>1236</sup>.



**Fig. 5:** Penafiel. Igreja do Mosteiro de S. Miguel de Bustelo. Transepto. Topo. Epístola. Sacramento

A via erudita é indissipável nos colaterais e no topo do transepto de Bustelo [239-243]; [255-258] e Fig. 5, presumivelmente identificados com o mesmo entalhador do retábulo-mor da mesma igreja, como já foi mencionado.

Uma nota específica para o motivo central do remate (cabeça alada e cornucópias estilizadas, tema já delineado nos mores) que está presente nas ilhargas da capela-mor de S. Domingos, Amarante.

Nos dois colaterais de S. Miguel de Bustelo - Senhora do Rosário e Senhora da Saúde - uma milícia triunfal de cabecinhas pozzianas no banco sustentam e tornam etéreo todo o retábulo, em continuidade de leitura no friso do entablamento e figuras aladas acroteriais dirigindo a atenção do crente para a cartela central, com formulação e remate em concha contentendo cabeça alada no interior e agrafe solto sobre a cornija do frontão.

A orientação dos fustes das colunas obedece a simetria em espinha invertida.

No frontal, o tema do girassol e acanto, campainhas e botões em irradiação do motivo central de losango estilizado onde radicam a roseta central e quatro sugestões de bronzes.

A frontalidade do retábulo esbate-se pelos ressaltos coniventes entre pedestais, que nascem de folhagem de acanto e ostentam cabeças aladas sérias rematadas por frutos invertidos e entablamento.

Nos painéis do banco ressaltam cabeças aladas mais sorridentes e exuberantes no tratamento que o artista lhes proporcionou.

No colateral da Epístola, averbamos pequenas diferenças: cabeça alada no remate coroada por cesta de flores e motivo central do frontal da mesa de altar com cruz entre enrolamentos em C.

A descrição documental mencionada para o Sacramento (Fig. 5) - onde pontifica um belíssimo sacrário - condiz com o actual: uma moldura agrafada com acanto no arco, servindo de aduelas, e festões verticais pendentes; frontal de motivos florais miúdos, a predizer a transição; porta do sacrário com a sagrada partícula em resplendor; meninos suspensos no corpo que faz de remate e sustém um dossel contido por anjos, apelando à sagrada comunhão e ao sagrado Coração de Jesus, sobrepujando o conjunto.

É um magnífico exemplar na arte e na espiritualidade, pela raridade interpretativa e simbologia veiculados.

### **S. Martinho de Caramos (Felgueiras). Senhora do Rosário e Senhora das Dores**

Nossa Senhora é uma das invocações fornecidas por Craesbeeck nas notas que regista relativamente a Caramos (Felgueiras), que presumimos destinar-se ao colateral do Evangelho; Senhora do Rosário em 1758, invocação que se mantém presentemente.

Para o colateral da Epístola, seguindo o mesmo raciocínio, fica o Santo Cristo; Cristo Crucificado, com o título da Agonia, é o registo de 1758; actualmente, titula-se a invocação à Senhora das Dores.

Os dois colaterais de Caramos [244-249; 259-262] – com *douramento* recente – detêm uma riqueza estrutural e ornamental unicamente suplantada pelos colaterais de Bustelo, demonstrando elementos valiosos do barroco joanino, apesar de algumas diferenças, fruto da concepção e de intervenções.

Em S. Martinho de Caramos, os retábulos da Senhora do Rosário e Senhora das Dores, sem profundidade de camarim no Evangelho, banco com menção a urna, entre atlantes coroados por concha para velar e desvelar santo.

Compensando o alongamento da máquina retabular, surge uma espécie de duplicação de banco que demarca o primeiro terço da pilastra em moldura ornamental diferenciada e os restantes terços com profusão decorativa.

O pseudo-banco comporta dois nichos vazados no respaldo de entalhe que os sobrepuja, com intenção de remate em dossel.

Entre os nichos, emerge a peanha central (trono reduzido), com dossel desenvolvido em cálice invertido ou campânula, rematado por amplificada concha a quebrar o ápice do frontão de volutas.

Duas peanhas laterais na simulação dos fustes desmaterializados; sobre os dosséis destas, meninos encavalitados em golfinhos, motivo plástico que remonta à Antiguidade, com conotação de fé para os primeiros cristãos.

Entre estes nichos e o apainelado central, pilastras serpenteadas de bom recorte na face interna jogando como moldura.

O fastígio do remate eleva resplendor entre figuras femininas (áulicas) equilibradas nas volutas do frontão.

De cantoneira, repete-se a solução no colateral da Epístola [259-262], no tocante ao banco. As pilastras mais periféricas apresentam frisos ou faixas verticais de erudita execução decorativa: ovais a lembrar bronze, jarros e jarras, conchas e enrolamentos em C, acanto fechado, girassóis, rosas pendentes.

Uma coluna pseudo-salomónica de cada lado, em simetria, retraída no ressalto do entablamento, tem por base dosséis ornamentais a especializar pedestais inexistentes, com linha de partida flutuante, instável, sem nivelamento.

Há dois enrolamentos pujantes, de suporte, com festão de tecido a sustentar rosas.

Os cavados contêm enrolamento fitomórfico, depauperado, mas suficiente para compensar a profusão ornamental das pilastras contíguas; capitéis com anel único de acanto alto bem espaçado.

O entablamento é corrido, rectilíneo, mas com ressaltos em lanços de profundidade, impondo uma leitura de fora para dentro, das ilhargas para o centro, que inflecte e afunda.

É um retábulo aberto, com dois níveis de nichos contíguas, de dossel e peanha de perfis boleados, entre as colunas e o apainelado do respaldo; enrolamentos cadenciados na moldura.

A arquitrave é de estrias, friso boleado, cornija pouco relevada na folhagem; frontão recuado e sugerido por volutas afrontadas a conter a concha retraída, sobrepujada por resplendor que anjos vultuosos afloram em simultâneo, com toque no peito.

### **Capela lateral de Santa Maria de Vila Boa do Bispo. Epístola. Senhora das Graças**

A capela lateral da Senhora das Graças (Epístola) da igreja de Santa Maria de Vila Boa do Bispo, designa-se de Sacramento em 1758, contendo na altura as imagens de Nossa Senhora e de Santo António.

A capela lateral da Epístola de Santa Maria de Vila Boa do Bispo - Senhora das Graças [264-267] - numa leitura ascendente, visionando-se a inexistência do sotobanco, banquetas de ligação ao banco em autêntica lavranteria de leitura a expandir para os lados; banco com duas mísulas, ornadas a acanto simples; painéis intermédios quase ilegíveis, na direcção do sacrário faceado, com motivo usado no nacional (Agnus Dei), sacralizado por nuvens - a transição do terreno para o celestial, a nuvem de função revelatória da existência da luz, qual transparente, simbólica, metáfora do dinamismo e do infinito, pela contínua transmutação<sup>1237</sup>.

A abertura do sacrário ostenta tarja de tecido torcido e concha sob dossel que menino, singular por mutilação, assomando por detrás do sacrário, parece querer ajeitar.

Pilastras misuladas circunscrevem a boca da tribuna rendada, interrompida ao nível dos capitéis, reatando no arco sobre o entablamento entravado.

As colunas de fuste liso, com vestígios de cartela vazada no terço inferior, constituem uma intervenção posterior; na adjacência, frisos verticais já bem degradadas, mas onde é ainda identificável laçaria e campainhas naturalisticamente pendentes.

O entablamento ressaltado revela estudada convexidade, criando o dossel, em cartela, para albergar o programa iconográfico assente em peanha com idealização de sino invertido.

A pintura de fundo, em fingido de damasco, dá continuidade à gramática do formulário joanino.

Em remate, e na totalidade da cota disponível no vão do retábulo, um belo dossel que meninos semi-ajoelhados sustêm em esforço, nas extremidades.

O programa de entalha avança pelo tecto de caixotões versando composições do período de transição.

É um núcleo a necessitar de uma intervenção urgente, visibilidade notória na degenerescência do dourado, quer no retábulo, quer no tecto, a necessitar de intervenção urgente pelo rosto irreversível da degeneração.

#### **4.4.4.2 O periférico**

##### **S. Mamede de Manhuncelos. Coração de Jesus e Santo António**

S. Sebastião e Santo António são as invocações actuais correspondentes às indicadas nas *Memórias Paroquiais de 1758*, com as respostas do pároco de S. Mamede de Manhuncelos (Marco de Canaveses).

S. Mamede de Manhuncelos apresenta os retábulos do Coração de Jesus [250] e Santo António [263], numa interpretação periférica e com repinte total, além de várias intervenções e ave desadequada nas pilastras misuladas exteriores.

Um apontamento para o entablamento dos dois retábulos: diferenciado pela ondulação do friso e remate, agudizada a arquitrave em cúspide, numa organização instável e tensional nestes dois níveis de grande sensorialidade e cenografia.

O sacrário serve de pedestal ou peanha a imagem em restauro (Coração de Jesus) na altura do levantamento fotográfico.

Cortinados, acanto, conchas e ornatos florais revelam-se em dois retábulos ainda assim valiosos na escala da periferia artística.

### **S. Pedro de Abragão. Evangelho. Senhora do Rosário**

Santíssimo Nome de Jesus no ano de 1758, actualmente Senhora do Rosário, eis a apresentação do colateral do Evangelho de Abragão (Penafiel).

Em S. Pedro de Abragão, o retábulo da Senhora do Rosário [251-254], de leitura truncada pela falta de continuidade do corpo inferior no remate, surge como solução acanhada ou apressada.

A solução compositiva é usual, máquina com frontalidade atenuada por ressaltamento do banco com correspondência no entablamento, para dinamizar as colunas na filiação conceptual do barroco, ainda que se trate de uma filiação com simplificação, pela contextualização periférica.

O sacrário insinua uma cartela de contornos simétricos voluteados, sobre os quais declinam festões, a fenecer em enrolamentos laterais em C e acanto tímido, tal como os cortinados da sanefa; a tarja e a porta configuram espelho ou bronze de fechadura.

As colunas apresentam simetria no direccionamento dos bojos e cavados em espinha invertida; os terços demarcam-se por anel, duplo na segmentação do primeiro terço, emoldurado em acanto; talha gorda percorre a espiral dos fustes, em grinaldas de rosas e acantos.

O arco da tribuna a interromper o entablamento é diminuto, dimensionamento com correspondência no camarim.

A compensar essa interrupção, três pares de volutas afrontadas: maiores as que se sobrepõem às colunas interiores, sustendo coroa e articulando conchas com efeito de cornucópia; em segundo plano, assomam volutas com anjos dialogantes em acrotério, rompida e alteada a angulação do frontão; dois fragmentos irrompem em voluta com decoração interior de *treillage* (latada ou grade)<sup>1238</sup>.

Com o sentido de elevação da composição, um dossel à largura das colunas interiores do retábulo, que demonstra as valências estruturais e ornamentais do formulário joanino, pese o grau de periferia que sobre ele impende.

Em nótula final, os três retábulos de Bustelo marcam a diferença pela representatividade da via erudita, seguindo-se os de Caramos e Vila Boa do Bispo; os restantes ostentam apontamentos eruditos, mas já no espaço da periferia.

A razão para não se sentir homogeneidade neste conjunto de retábulos, como as próprias tipologias no-lo indicam: como exemplo, representam-se os anjos em Bustelo, Caramos e Abragão; em Vila Boa do Bispo, os meninos substituem-nos, numa interpretação arcaizante; a cabeça alada, amplamente, em Bustelo; os atlantes revêem-se somente em Caramos; o acanto ainda em Bustelo e Vila Boa do Bispo (que recebeu colunas exteriores já do rococó); o festão tem expressividade em Bustelo, recatado em Manhuncelos (forma), em Abragão e Vila Boa do Bispo.

## Notas

- 
- 1008 VENTURI, Lionello – *História da Crítica da Arte*. Lisboa. Edições 70, p. 100.  
1009 LUCA, Elena de *O Barroco*. In *Guia de História da Arte*, Dir. de Sandro Sproccati Lisboa: Presença, 1994, p. 87.  
1010 VENTURI, Lionello – *ob. cit.*, p. 101.  
1011 LUCA, Elena de *ob. cit.*, p. 87-88.  
1012 VENTURI, Lionello – *ob. cit.*, p. 103-104.  
1013 VENTURI, Lionello – *ob. cit.*, p. 117.  
1014 PORTOGHESI, Paolo – *Roma Barroca*. S.l., Editorial Laterza, 2002, p. 509.  
1015 VOLPE, Galvano della – *Crítica do Gosto*. Lisboa: Presença, 1960, p. 86-99.  
1016 DE FEO, Vittorio; MARTINELLI, Vittrio – *ob. cit.*, p. 133; 143.  
1017 VOLPE, Galvano della – *Crítica do Gosto*. Lisboa: Presença, 1960, p. 86-87; 93-94.  
1018 Idem, *idem*, p. 99.  
1019 NORBERG-SCHULZ, Christian – *Architettura Barocca*. Milano: Electa, 1998, p. 96; 126.  
1020 Idem, *idem*, p. 126; 72.  
1021 Idem, *idem*, p. 8.  
1022 Idem, *idem*, p. 122.  
1023 Idem.  
1024 KUBLER, George – *ob. cit.*, p. 4.  
1025 SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Presença, 2003, p. 84-85.  
1026 Idem, *ibidem*, p. 4-5.  
1027 Idem, *ibidem*, p. 5  
1028 Adianta-se os anos 70 do século XVII para o seu início.  
FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *obh. cit.*, p. 38.

- 1029 CALADO, Margarida – *Estilo Nacional*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, p. 304.
- 1030 MOURA, Carlos – *Uma Poética da Rrefulgência: a Escultura e a Talha Dourada*. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1993, vol 8, p. 106-107.
- 1031 Idem, *ibidem*, p. 107.
- 1032 SMITH, Rober – *ob. cit.*, p. 69.
- 1033 MOURA, Carlos – *ob. cit.*, p. 107.
- 1034 Idem, *ibidem*.
- 1035 Idem, *ibidem*, p. 107-108.
- 1036 MARTINS, Fausto Sanches – *Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Origem, Função, Forma e Simbolismo*. In *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: 1991, p.18-58.
- 1037 SMITH, Robert – *ob. cit.*, p. 71.
- 1038 Nota 2.
- KUBLER, George – *ob. cit.*, p. 179.
- 1039 MOURA, Carlos – *ob. cit.*, p. 107.
- 1040 MARTINS, Fausto Sanches – *ob. cit.*, p. 18-58.
- 1041 CALADO, Margarida – *ob. cit.*, p. 304.
- 1042 MARTINS, Fausto Sanches – *ob. cit.*, p. 58.
- Cit. por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *A Talha Nacional e Joanina em Marco de Canaveses*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal do Marco de Canaveses, 2001, vol. I, p. 22.
- 1043 SMITH, Rober – *ob. cit.*, p. 89
- Introduzimos, na nossa Dissertação de mestrado, o período de transição, as fitas e as laçarias patentes na capela de Jessé, igreja de S. Francisco, Porto; na capela do Coração de Jesus, lado da Epístola, igreja de Soalhães, Marco de Canaveses; na capela de S. Jacinto, lado da Epístola, igreja do convento de S. Gonçalo, Amarante; no retábulo-mor (terceira coluna) da igreja de Santa Cristina, Figueiró, Amarante.
- RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 67-68.
- 1044 SMITH, Rober – *ob. cit.*, p. 88.
- 1045 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, p. 38.
- 1046 SMITH, Rober – *ob. cit.*, p. 71.
- 1047 NORBERG-SCHULZ, Christian – *ob. cit.*, p. 88.
- 1048 Obras citadas de Carlos Moura e R. Smith.
- Cit. por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 37.
- 1049 FOLGARE DE LACALLE; Maria Cármen - *La influencia portuguesa en los retablos barrocos da Galicia*. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2003, p. 480-483.
- 1050 Actualmente é do concelho de Vizela
- 1051 Santo Adrião de Vizela fazia parte de Felgueiras quando iniciámos o nosso estudo, em 1997. Hoje, pertence ao concelho de Vizela.
- 1052 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, I, 984, I, p. 747-750.
- 1053 Idem, *ibidem*, p. 749.
- 1054 Documento CCCXIII, Ap. Doc., p. 549-550.
- 1055 Documento CDLIII, p. Ap. Doc., p. 688-689.
- 1056 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1985, II, p. 62-66.
- Cit. por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 40-44.
- 1057 ANTT - *Dicionário Geográfico (Memórias Paroquiais de 1758)*, vol. 39, f. 1063.
- Cit. por Rodrigues, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 41.
- 1058 AHPP – *Igreja de S. Vicente de Sousa*. Maço de documentos (Tombo), fls. 200 v.-201.
- Cit. por BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1985, II, p. 155-157.
- 1059 Documento CCCXXXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 564-565.
- 1060 Documento CDLXIX, Ap. Doc., Ap. Doc., vol. III, p. 701.
- 1061 ADP, MCN. 2.º. nº. 44, fls. 125 v.-126.
- RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 44-45.

- 1062 Documento CCCLVIII, Ap. Doc., Ap. Doc., vol. III, p. 580-581.
- 1063 Documento DIX, Ap. Doc., vol. III, p. 741-742.
- 1064 Documento DVI, Ap. Doc., vol. III, p. 739.
- 1065 Documento CCCXLVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 570-571.
- 1066 Documento CDLXXVIII, Ap. Doc., p. 707-708.
- 1067 Documento CCLXXIX, Ap. Doc., p. 522-523.
- 1068 Documento CDXXI, Ap. Doc., p. 653-654.
- 1069 *L'ART Décoratif en Europe Classique e Barroque...* p. 131.
- 1070 3.º par de colunas com fitas e laçarias, de transição.
- 1071 A exterior é substituída por fragmentos de arco.
- 1072 Sotobanco e frontal posteriores.
- 1073 Idem.
- 1074 Sotobanco adulterado; sem frontal.
- 1075 Do concelho de Vizela, presentemente.
- 1076 Ornatos do período de transição para o joanino.
- 1077 Prenúncio do período seguinte.
- 1078 Anuncia o joanino.
- 1079 Prova que o retábulo foi encomendado para a igreja.
- 1080 Ornatos do período de transição.
- 1081 Idem.
- 1082 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 44.
- 1083 *L'ART Décoratif en Europe Classique e Barroque...* p. 471.
- 1084 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 132-134.
- 1085 RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, p. 40; 43-44.
- 1086 Documento DXXII, Ap. Doc., p. 751-752.
- 1087 Documento DVIII, Ap. Doc., p. 740-741.
- 1088 RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, p. 57-58.
- 1089 COELHO, Manuel Ferreira – *ob. cit.*, p. 271.
- 1090 Documento CVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 303-304.
- 1091 Documento DXXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 769.
- 1092 Documento CIX, Ap. Doc., vol. III, p. 305
- 1093 Documento CXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 309-313.
- 1094 Documento CXV, Ap. Doc., vol. III, p. 309-310.
- 1095 Documento CXXXIII, Ap. Doc., vol. III, p. 336.
- 1096 Documento CXXXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 343-344.
- 1097 Documento CCLXII, Ap. Doc., p. 507; 510.
- 1098 Documento CCCXCVII. Ap. Doc., p. 630; 633-634.
- 1099 Documento DXXX, Ap. Doc., vol. III, p. 770
- 1100 Documento DLXI, Ap. Doc., vol. III, p. 795-796.
- 1101 RODRIGUES, José Carlos Meneses - *ob. cit.*, p. 65-78
- 1102 Documento CCCXIII, Ap. Doc., p. 549-550.
- 1103 Localização não mencionada.
- 1104 Documento CCCXIII, Ap. Doc., p. 549-550.
- 1105 Documento CDLIII, Ap. Doc., p. 689-690.
- 1106 Documento CCLXII, Ap. Doc., p. 507-508.
- 1107 Numa capela fronteira à porta da sacristia há *huma singular pintura em taboa* do Senhora amarrado à Coluna.
- Documento CCLXII, Ap. Doc., p. 507-508.
- 1108 S. Domingos e S. Francisco.
- Documento CCLXII, Ap. Doc., p. 507-508.
- Da parte do Evangelho, debaixo da credência do altar-mor. Em correspondência, da parte da Epístola, debaixo de outra credência, está outro altar de prata com S. Gonçalo, também de prata.
- Documento CCLXII, Ap. Doc., p. 507-508..

- 1109 Mudou-se para a nova capela , em 1725, colocando-se nesta o retábulo que estava na capela de S. Jacinto.  
Documento CCLXII, Ap. Doc., p. 507-508.
- 1110 Documento CCCXCVII, Ap. Doc., p. 630-634.
- 1111 S. Domingos e S. Francisco.  
Documento CCCXCVII, Ap. Doc., p. 630; 632.
- 1112 Na capela-mor, da parte da Epístola. No lado do Evangelho encontrava-se uma capelinha com retábulo e imagem de S. Gonçalo.  
Documento CCCXCVII, Ap. Doc., p. 630; 632.
- 1113 Documento DXXIX, Ap. Doc., p. 769.
- 1114 Documento CCLXII, Ap. Doc., p. 507-510.
- 1115 Documento CCCXCVII, Ap. Doc., p. 630; 632.
- 1116 RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 67.
- 1117 PIMENTEL, António Filipe – *Estilo joanino*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, p. 242.
- 1118 BORGES, Nelson Correia – *O Barroco Joanino*. In *Histórias da Arte em Portugal. Do Barroco ao Joanino*. Lisboa: Alfa, 1993, p. 7.
- 1119 PIMENTEL, António Filipe – *ob. cit.*, p. 242.
- 1120 BORGES, Nelson Correia – *ob. cit.*, p. 7.
- 1121 As primeiras correspondem a um movimento aristocrático (acção dos Ericeiras) e religioso, em parte, pela acção do Oratório; as luzes pombalinas resultam de uma acção governativa despótica que tem por objectivo uma metamorfose racional e pragmática do País para dissipar as trevas, como dizia Pombal.  
MARTINS, António Coimbra – *Luzes*. In *Dicionário de História de Portugal*, Dir. de Joel Serrão. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1975, vol. IV, p. 86.
- 1122 MARTINS, António Coimbra – *ob. cit.*, p. 92.
- 1123 Idem, *ibidem*, p. 100-101.
- 1124 Idem, *ibidem*, p. 101.
- 1125 Idem.
- 1126 Idem.
- 1127 PEREIRA, José Fernandes – *Estilo Barroco*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Coord. de Paulo Pereira. Lisboa: Presença, 1989, p. 69-76.
- 1128 BORGES, Nelson Correia – *ob. cit.*, p. 8.
- 1129 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Talha*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, p. 467.
- 1130 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, p. 43.
- 1131 *TEORIA da Arquitectura...* p. 138-140.
- 1132 Pai de Giuseppe Galli de Bibiena, autor de *Arquitectura e Representação em Perspectiva (1740-1744)*, que inclui cenários fúnebres e religiosos e as *vedute* de arquitecturas imaginadas, não tratando os arcos de triunfo.  
Idem, *ibidem*, p. 156-163.
- 1133 SMITH, Robertt – *ob. cit.*, p. 96.
- 1134 PIMENTEL, António Filipe – *ob. cit.*, 1989, p. 243.
- 1135 SMITH, Robert – *ob. cit.*, p. 95.
- 1136 BORGES, Nelson Correia – *ob. cit.*, p. 8.
- 1137 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, p. 43.
- 1138 SMITH, Robertt – *ob. cit.*, p. 95.
- 1139 NORBERG-SCHULZ, Christian – *ob. cit.*, p. 141.
- 1140 Obra fundamental para entendermos a evolução do renascimento até 1750, altura em que se assiste à emergência de novos modos de descrição. Com o declínio das categorias vitruvianas, a descrição da arquitectura incide sobre a historicidade dos edifícios.  
*TEORIA da Arquitectura...* p. 6-7.
- 1141 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, p. 75.

- 1142 Idem, *ibidem*, p. 77.  
1143 Idem, *ibidem*, p. 81.  
1144 R Smith descreve os fustes sem divisões; a existência de amplos nichos redondos com *cúpulas* levando cortinados, que não corresponde inteiramente à realidade. Os terços inferiores demarcam-se dos superiores na estrutura e na decoração, há um nicho central, quanto aos outros, refere-se às ilhargas de cada um dos atlantes da coluna mais saliente?  
SMITH, Robert – *ob. cit.*, p. 109.  
1145 Idem, *ibidem*, p. 106.  
1146 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *A Escola de Talha...* p. 91.  
1147 SMITH, Robert – *ob. cit.*, p.121-122.  
Cit. por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 38.  
1148 Saliente-se a permanência das pseudosalomónicas mesmo em retábulos onde a estrutura demonstra a via erudita.  
1149 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*,p. 89.  
1150 Idem, *ibidem*, p 100.  
1151 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1986, III, p. 415-418.  
1152 Cit. por GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias de Bessa – *A Arquitectura de Raiz Clássica no Vale do Sousa*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2001, vol. I, p. 96. Tese de dissertação de mestrado. Policopiado.  
1153 Documento CXV, Ap. Doc., vol. III, p. 309-310.  
1154 Idem.  
Cit. por MAIA, Fernanda Paula Sousa - *O Mosteiro de S. Miguel de Bustelo à luz dos Estados de Tibães*. In *Penafiel. Boletim Municipal de Cultura*. Penafiel: Museu Municipal, 3.ª série, n.o 2-3, 1985-1986, p. 67.  
1155 Documento CXV, Ap. Doc., vol. III, p. 309-310.  
1156 Idem,  
1157 Idem, p. 309; 311.  
1158 Idem.  
1159 Idem, p. 309;311; 313.  
1160 Idem, p. 309;311.  
1161 Idem, p. 309;311-312.  
1162 Idem, p. 309;311; 313.  
1163 Documento CXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 314-315.  
1164 Idem, p. 314-315.  
1165 Idem, p. 314; 316.  
1166 Idem, p. 314; 317.  
1167 Idem, p. 314; 317.  
1168 Idem, p. 314; 318.  
1169 Idem, p. 314; 317.  
1170 Idem, p. 314; 319.  
1171 As meias figuras ou meios corpos usam-se nos arranques de ornamento desde a Antiguidade; delimitam-se, do ventre para baixo, às vezes, por cinturão, brotando em cálice de acanto invertido, plano, em baixo-relevo ou em plástica de vulto. Aparecem em braços de candelabros, tocheiros... e retomam-se do renascimento italiano.  
MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 77-78.  
1172 PONS, Bruno – *Arabesque ou Nouvelles Grottesques*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique et Baroque*, Dir. De Alain Gruber. Paris: Éditions Citadelles et Mazenod, 1992, p. 178.  
1173 Protótipo estipulado por Bernard Salomon.  
CORREIA, Ana Paula Rebelo – *Questões de Iconografia e Fontes de Inspiração; as "Metamorfozes" de Ovídio e "Eneida" de Virgílio*. In *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: FLUP, 2003, p. 81-85.  
1174 Antecipada por Guarino Guarini na capela do Santo Sudário, Turim, 1667-1694.

- VARRIANO, John – *Arquitectura Italiana del Barocco al Rococo*. Madrid: Alianza Editorial, SA., 1990, p. 215.
- 1175 *Treiallage* (tapada, grade) é um tema usado com grande desenvolvimento a partir de 1715; com Watteau, Audran e Oppenord; mas configurado já em 1709 pelo primeiro.
- PONS, Bruno – *ob. cit.*, p. 206; 210; 216.
- 1176 DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo – *La Festa Barroca*. Roma: Edizioni de Luca, 1997, p. 235.
- 1177 FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona – *A Arte do Livro. Manual do Dourador e Decorador de Livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1941, p. 29; 54.
- 1178 O risco da planta e o cálculo das despesas são feitos por Miguel Francisco da Silva.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1986, III, p. 483-487.
- Ao mesmo artista é atribuído somente o risco da tribuna.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, p. 103.
- 1179 E ainda seis castiçais, uma cruz à patriarcal, seis jarras, cinco frontais, talha de duas frestas, dois anjos para os presbitérios, duas portas para a sacristia, cruz para o Senhor dos Passos, restauro de dois retábulos (Senhora da Conceição e S. Martinho) e emadeiramento para o telhado.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1986, III, p. 488.
- 1180 Idem, *ibidem*, p. 486.
- 1181 Idem, *ibidem*, p. 531.
- 1182 Idem, *ibidem*, p. 486.
- 1183 SARDOEIRA, Albano – *Notícia de Alguns Artistas que Trabalharam em Amarante*. In *Douro Litoral*, oitava série, n. os III-IV. Porto: 1957, p. 243.
- Cit. por BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1986, III, p. 487.
- 1184 Idem, *ibidem*, p. 47.
- Idem, *ibidem*, IV, p. 166-167.
- 1185 Idem, *ibidem*, p. 56-57.
- Idem, *ibidem*, III, p. 189.
- 1186 É um ornato visível em igrejas portuenses do período joanino.
- Acanto em caixas de jóias, de madeira, finais do século XVII.
- REINHARDT, Ursula – *Achante*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique et Baroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Éditions Citadelles et Mazenod, 1992, p. 133
- 1187 A fronda é uma excrescência lateral de interrupção decorativa das linhas arquitectónicas, à guisa de mísula; remonta ao gótico, na decoração de arestas, gabletes, agulhas, em linhas de frontispício; usada na pedra, em metal, no mobiliário. Inicialmente naturalista, com o declínio geometrizava-se tomando formas bolbosas, desmaterializadas (França, Itália, Alemanha). As misericórdias dos coros revestem a configuração de frondas.
- MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 232.
- 1188 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1986, III, p. 541-545.
- Cit. por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 45-46.
- 1189 Manuel Ferreira Pinto desiste da obra que tinha arrematado por cento e oitenta e oito mil e quinhentos réis.
- Idem, *ibidem*, III, p. 541.
- Idem, *ibidem*, p. 45.
- 1190 Idem, *ibidem*, III, p. 543-544.
- Idem, *ibidem*, p. 45-46.
- 1191 Um anel no terço inferior dos três pares de colunas não lhes retira o estatuto de pseudo-salomónicas.
- 1192 FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona – *ob. cit.*, p. 57.
- 1193 Idem, *ibidem*, p. 32.
- 1194 Acanto em metal, metade do século XVIII, com precedência
- REINHARDT, Ursula – *ob. cit.*, p. 138.
- 1195 Acanto na ourivesaria. Heckenaer, o Jovem, Augsburg, cerca de 1700.
- Idem, *ibidem*, p. 147.
- 1196 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, p. 103.


- 1197 GONÇALO, Amaro, COUTINHO, Luís - *Igrejas de Amarante. São Gonçalo. São Pedro. São Domingos*, Coord. de Amaro Gonçalo (P.e). Amarante: Paróquia de Amarante, 2001
- 1198 Idem, *ibidem*, p. 103.
- 1199 BORGES, Nelson Correia – *ob. cit.*, p. 50.
- 1200 Visíveis nas orlas tipográficas dos frontispícios de livros.
- 1201 SERLIO, Sebastiano – *ob. cit.*, 1982.
- 1202 Figura XXIV.
- 1203 *PERSPECTIVE in Architecture...*p. 60.
- 1204 Idem, *ibidem*, p. 132-133.
- 1205 Estampa da tradição do arabesco do renascimento italiano e cadeira de transporte, em madeira dourada, cerca de 1700.
- 1206 GRUBER, Alain – *Chinoiseries*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p. 195.
- 1207 GONÇALO, Amaro, COUTINHO, Luís – *ob. cit.*, p. 45.
- 1208 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, 2001, p. 109.
- 1209 Idem, *ibidem*.
- 1210 Enrolamentos em C: caixa de jóias, finais do século XVII.
- 1211 REINHARDT, Ursula – *Acanthe*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique et Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p. 133
- 1212 GONÇALO, Amaro, COUTINHO, Luís – *ob. cit.*, 2001, p. 45.
- 1213 Há escamas ou imbricação semi-circular, trilobada ou ovalada (sugerindo o peixe na arte paleocristã).
- 1214 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p.
- 1215 *PERSPECTIVE in Architecture and Painting...* p. 156.
- 1216 Orla topográfica no frontispício do 4.º livro de Serlio.
- 1217 SERLIO, Sebastiano – *ob. cit.* (s.p.).
- 1218 Aplicações em mobiliário, finais do século XVII, início do XVIII.
- 1219 REINHARDT, Ursula – *ob. cit.*, p. 125-128.
- 1220 Pingente é um remate em sentido descendente, com bolas de coroamento invertidas e perfilação variada; pode ter aditamento de escamas, pérolas, óvulos e até canelado. Aplica-se em pedra, madeira, estuque ou metal; em geral, surge em V, em rosetas de chave.
- 1221 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 227.
- 1222 RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 82-83.
- 1223 Documento DX, Ap. Doc., vol. III, p. 742.
- 1224 LARA, António de Sousa – *Linhagens de Portugal, Moreiras Pessanhas de Canaveses*. 1997, I, p. 13-16. Policopiado.
- 1225 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 240.
- 1226 COELHO, Manuel Ferreira – *ob. cit.*, p. 271.
- 1227 Um lapso impediu-nos de incluir no vol II o altar do Sacramento, no topo do transepto, lado da Epístola. Fazemo-lo agora, contabilizando três retábulos da mesma época na igreja de Bustelo.
- 1228 Documento CXV, Ap. Doc., vol. III, p. 309-310.
- 1229 Documento CXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 311.
- 1230 Idem, p 311-313.
- 1231 Idem, p 311-313.
- 1232 Documento CXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 314.
- 1233 Idem, p. 315.
- 1234 Idem, p. 321.
- 1235 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada...* 1986, III, p. 415-418.

- 1227 Documento CXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 314; 321.  
1228 Idem, p. 314; 319.  
1229 Idem, p. 314; 319-320.  
1230 Idem, p. 314; 320.  
1231 Idem.  
1232 Idem, p. 314; 321.  
1233 Idem, p. 314; 320-321.  
1234 Idem, p. 314; 323.  
1235 Idem, p. 314; 321.  
1236 Idem.  
1237 DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo - *ob. cit.*, p. 105.  
1238 MEYER, F. S. - *ob. cit.*, p. 405.

**Rococó**

---

Cap. IV



## 1. Fusão das artes

Afirma-se na França oitocentista inicial como oposição a um passado recente, numa linha intimista, de leveza e de conforto; o gosto tende a preferir o requinte aristocrático à majestade real, após tamanho dimensionamento palaciano e austera grandeza. É mais uma deslocação de pontos de atenção e de interesses que uma reacção inclinada a afundar tudo no passado<sup>1239</sup>.

É o passado de Luís XIV que inspirara uma sociedade e uma arte cheias de dignidade, severas, extremamente compenetradas da sua própria importância. A palavra *ordens*, cujo emprego em Serlio e Vignola tinha apenas uma finalidade classificativa, toma, na França do século XVII, uma conotação político-social: a ordem arquitectónica é estreitamente solidária com a ordem social; a teoria das ordens é quase uma doutrina de Estado<sup>1240</sup>.

Em 1702, o racionalista Michel de Frémin considera as ordens como sendo o domínio menos interessante da arquitectura e Isaac Ware declara em 1765 que se pode fazer boa arquitectura sem sequer recorrer a elas<sup>1241</sup>.

Coexistindo com o barroco e com o neoclassicismo inicial, o rococó ganha espaço até à Revolução Francesa, associado à mais poderosa aristocracia, numa das características que melhor o definem, a intenção decorativa, produto de uma sociedade frívola e hedonista, como fuga à realidade<sup>1242</sup>.

Mantendo uma certa nostalgia pelo barroco, o rococó sabe desenvolver ambientes intimistas de elegantes motivos decorativos e *discreta feminilidade*<sup>1243</sup>. Alguns sectores da burguesia francesa vão adquirindo espaço no mundo da arte, sublinhando-se a influência do iluminismo que busca o verdadeiro e natural, privilegiando os estímulos sensoriais<sup>1244</sup>.

Interessa-se pela criação de atmosferas puras e luminosas nos interiores, com luz natural e decorações em tons brancos, azuis e dourados, uma unidade dentro da multiplicidade, a união de todas as artes<sup>1245</sup>.

Procura o *bellum*, isto é, o agradável, o requintado, o desenvolvido, subtilmente sensual, enquanto que o barroco se inclina para o *pulchrum*, para o imponente, o sublime, o palaciano, o grandiloquente<sup>1246</sup>.

Uma das *epifanias da graça*, no sentido hedonista, lúdico, amável, intimista, naturalista, efeminado, deliberadamente anti-clássico<sup>1247</sup>.

Abandonam-se as normas de ferro que regiam as ordens clássicas, nasce o conceito de interior, como definição unitária, em favor das minudências; desaparecem os temas de proporções majestosas, em benefício dos mais ligeiros, requintados, de pequenas proporções - na escultura e na pintura; valorizam-se móveis, espelhos, tapeçarias, porcelanas, pratas e descobre-se na porcelana o material mais adequado ao novo estilo<sup>1248</sup>.

Arquitectura e escultura fundem-se dando azo ao protagonismo do arquitecto decorador que usa materiais nobres para modelar as ideias de ilusão e de aparência.

Nos efeitos de pequenez e leveza surgem novas fórmulas: a micro-arquitectura (retábulos, sacrários) e a micro-escultura (porcelanas e figuras decorativas)<sup>1249</sup>.

O movimento pictórico do século XVIII é acompanhado por um grande florescimento do elemento decorativo, transformando o barroco em rococó, perdendo em paixão aquilo que ganhava em delicadeza e conseguindo encontrar alguns novos ritmos arquitectónicos.

Assume-se como uma correcção do barroco e, ao mesmo tempo, como uma afirmação da liberdade da fantasia, fazendo valer os seus direitos, mesmo perante o classicismo<sup>1250</sup>.

Conhece um maior desenvolvimento em França e na Alemanha (o melhor exemplo da fusão de todas as artes é a igreja dos Catorze Santos, de Neumann, 1687-1753). Em Espanha, o gosto francês é a continuidade da linha barroca iniciada por Churriguera<sup>1251</sup>.

A escultura sujeita à arquitectura tem expressão sobretudo na Alemanha e em Espanha; o retábulo transforma-se no cenário de representações dramáticas por meio de estuques, rocailles e elementos efectíveis<sup>1252</sup>.

## **1.1 Em Portugal**

Sendo problemático o início da sua periodização, torna-se mais fácil indicar o seu fim: no Norte do País, área que nos importa salientar, com a arquitectura de influência britânica e os trabalhos de Carlos Amarante<sup>1253</sup>.

A sobriedade clássica avançava quando o *canto do cisne*<sup>1254</sup> do rococó portuense surge, nos finais de Setecentos, na fachada da nova igreja do convento de S. Bento da Avé-Maria que, apesar de demolida em 1901, pôde reconstituir-se na íntegra através de fotografias e desenho.

Sabe-se, no entanto, que as premissas deste estilo haviam sido traçadas no reinado de D. João V, sendo preferível não deixar diluir os seus contornos na grandiloquência do barroco ou na frialdade do neoclassicismo<sup>1255</sup>.

Quanto à talha, já é mais seguro apontar a sua manifestação nos finais da primeira metade do século XVIII, não obstante, nos retábulos de transição da década de 40, emergir uma mudança subtil a nível de estrutura e de uma linguagem estética marcada pela ondulação da linha, indiciando o novo espírito<sup>1256</sup>.

Antecipado de alguns anos nas obras da talha, o rococó considera-se o reflexo de um carácter anticlássico enquanto decoração arquitectónica, caprichosa, extravagante e assimétrica<sup>1257</sup>.

Lisboa oscila entre o estilo pombalino, com uma decoração vincada pelo classicismo severo e o gosto rococó cortesão, expresso em Queluz, tendências antagónicas que se fazem sentir no Centro do País, quando a cidade do Porto continua enamorada pelo joanino de Nasoni e, no Minho, desponta a expressão mais original e monumental do rococó português, no qual o concheado caprichoso, túrgido e vigoroso, atinge uma plasticidade jamais sonhada pelos gravadores de Augsburg, que o influenciaram<sup>1258</sup>.

É um curto fenómeno de superfície, em Portugal, sobretudo uma expressão católica, como na Europa Central, deliberadamente anticlássico.

Renovada e enriquecida com a variedade de escolas regionais, concorrentes e antagónicas, por vezes, a talha marca com pujança esta forma de expressão artística tão originalmente portuguesa<sup>1259</sup>.

Em muitos retábulos principais desaparece o trono eucarístico, tão tipicamente português; noutros é tapado por uma pintura e descoberto em ocasiões de liturgias solenes<sup>1260</sup>.

Ressalta a vernacularidade da arte portuguesa (muito livre na reelaboração de modelos alheios), visível com particular acuidade no discurso arquitectónico e ornamental do *breve capítulo* do nosso rococó, que tão bem se exprime na decoração granítica do Norte (Nasoni e André Soares), na túrgida talha lavrada de Frei José Vilaça, do que na arte de corte de inspiração italiana que só, perfunctoriamente, acolhe os programas ornamentais do rocaille franco-alemão<sup>1261</sup>.

A ênfase, por essência, na ornamentação, onde a assimetria corresponde à perda de clarificação da verticalidade e da horizontalidade, pela decoração voraz que ignora peso, qualidade e efeito da materialidade, qualificando pautas imaginativas jamais alcançadas.

Os reportórios elaborados em França e na Alemanha são difundidos através da gravura artística e de imagens devocionais, profusamente distribuídas em festas e romarias, provocando a reelaboração das propostas recebidas, coordenadas que, em Portugal, são genericamente seguidas<sup>1262</sup>.

Declara-se também o crédito da decoração naturalista e assimétrica do coche cerimonial de D. João V, obra basicamente francesa.

Marie-Thérèse Mandroux França certifica a via das estampas de Augsburg que influenciaram a produção artística nacional, nomeadamente os núcleos conventuais de Entre-Douro-e-Minho, informação primordial para artistas como André Soares e Frei José Vilaça.

Conceituado como cortesão e erudito, é em Braga que se define o carácter original do rococó manifestado pela *vigorosa interpretação plástica dos frágeis motivos*<sup>1263</sup>.

As gravuras seculares e religiosas alemãs impressas com uma riqueza fantástica de ornatos, são manifestações de Ohmuschelstil, Wachsmuth, Roscher, Thelot, Junck, Stockmann e Habermann que se impõem nas pilastras, nas colunas, nas volutas, nos motivos de remate e mesas de altar, sem denunciarem cópias exactas das obras alemãs<sup>1264</sup>.

Natália Marinho Ferreira-Alves amplia a informação sobre a talha do Norte de Portugal, na segunda metade do século XVIII, com a via de influência francesa que provém de artistas como o pintor Quillard, os gravadores Debrie, Le Bouteux, Rocheford e Meissonier; à *expressão vigorosa*<sup>1265</sup> da escola alemã de Augsburg e Haberman, já mencionados, acrescenta a marca indelével dos contributos de Engelbrecht, Hertel e Klauber.

### **1.1.1 As escolas regionais**

A corte e a velha nobreza rural do Norte, representando as *forças da tradição*, constituem o suporte do *rocaille sui generis* que se define esteticamente de modo *absurdo* no granito granuloso, *como se fosse possível exprimir em granito a leveza do estilo*<sup>1266</sup>, opinião que

não partilhamos, identificando-se a especificidade regionalista do rococó, em Entre-Douro-e-Minho, que conhece uma superior expressão qualitativa.

O recorte assimétrico e a proliferação de motivos ornamentais (grinaldas de rosas, as flores, os louros e a concha, especialmente) é definido enquanto *fantasia delicada*<sup>1267</sup>, estirando-se, curvando-se, adaptando-se a qualquer seguimento de linha, a qualquer ressaltado ou cavado; *espalma-se, recorta-se; é maciça ou tem a leveza de espuma*. O uso intenso e fascínio formal, produto de *artista, ou antes, de modelador hábil e requintado*<sup>1268</sup> justificaria a designação de *concheado* como expressão-síntese da arte portuguesa da segunda metade da centúria de Setecentos.

A linguagem plástica de Nasoni, definida de modo não ortodoxo, traduz na pedra elementos naturalistas (florões, cascas, conchas), formas oriundas da decoração efémera (panejamentos) ou da utensilagem litúrgica, programa que se reveste de estruturas barrocas, permitindo o pendor decorativo do rococó encontrado na arquitectura minhota, particularmente em Braga.

É em Braga e em Viana do Castelo que se manifestam os retábulos de *talha gorda* dada a extrema plasticidade da sua morfologia, constituindo a mais vigorosa e monumental expressão do rococó de Setecentos, com o predomínio dos ornatos naturalísticos do *genre pittoresque*, criado em França por Meissonier (1725-1730), passando para a Alemanha Meridional<sup>1269</sup>, que se inclui no repertório mais vasto acima descrito.

André Soares fixa na *talha gorda* motivos refinados do rococó germânico (conchas, volutas e flores). modelo desenvolvido até à exaustão, posteriormente, por Frei José Vilaça.

É ali que se deve procurar a originalidade do rococó do Alto Minho, com o emprego de composições de conchas, volutas e flores, torcidas e com perfis franzidos, espargadas como algas do mar sobre as molduras convexas das bases e cimalkas, nas quais se misturam, gotejantes, com robustas agrafes, palmas e folhas da mais assimétrica formação<sup>1270</sup>

À identificação do carácter plástico do formulário de influência exterior, compete aliar a local: fustes direitos das colunas, tendência para unir a mesa do altar à boca da tribuna através de possantes linhas curvas, a diminuta importância determinada, nos retábulos

menores, às colunas com as suas bases ou mísulas e a ausência de imagens alegóricas ou angélicas na talha do retábulo<sup>1271</sup>.

O desempenho basilar pertence às colecções de estampas de Tibães, próximo de Braga, que se torna o teatro principal da talha rococó do Alto Minho, refulgindo daí o inultrapassável artista que foi Frei José Vilaça, cuja marca se encontra na nossa área geográfica de estudo: Pombeiro (Felgueiras), Marco de Canaveses (Alpendorada) e Paço de Sousa (Penafiel), na sua trilogia artística, três fases ou estilos de risco na arte da talha.

As escolas do Porto e Braga estão para o Norte como Lisboa e Évora para o Sul; se a nível de estrutura pode tornar-se, eventualmente, mais leve e elegante, é a temática decorativa que delimita as mudanças radicais<sup>1272</sup>.

A preferência vai para dois dos elementos mais trabalhados (a concha e a chama), os remates sinuosos, a ondulação da linha (via francesa) e as interpretações *vigorosas e opulentas*<sup>1273</sup>, próprias do desenho alemão.

Não é unitária a estrutura do retábulo rococó portuense: uma mantém a disposição em andares (conservadorismo proveniente do maneirismo) e outra mantém viva a herança movimentada do joanino, com decoração direccionada para outros caminhos<sup>1274</sup>.

O advento da modernidade na talha portuense liga-se ao retábulo-mor da igreja de Santo Ildefonso, com desenho de Nasoni e execução de Miguel Francisco da Silva, momento em que o esquema maciço e aparatoso dá lugar a um modelo mais delicado e elegante<sup>1275</sup>.

Desaparecem as grandes sanefas da tradição da Sé do Porto, substituindo-se por pequenos frontões que, junto com os perfis das tribunas e das bases, inspiram-se nos retábulos de Nasoni<sup>1276</sup>.

Novos são também os belos ornatos terminando em cabeças de anjos, nas bases e no remate, como pequenas nuvens no céu<sup>1277</sup>.

A segunda estrutura explica-se, na cidade, pela lealdade ao vocabulário joanino, juntamente com a velha turbulência de formas decorativas: planta em forma côncava com colunas *quase salomónicas*, encimadas por fragmentos de frontões curvos.

Os entalhadores portuenses demonstram o domínio do ornato complicado que corre como gotas de água, através de um labirinto de curvas e contra-curvas, volutas enlaçadas, com uma penetração de folhas e grinaldas<sup>1278</sup>.

Enquadram-se no cenário geral português, no qual esculpem como nunca as mais tenras flores; definem os mais delicados perfis, perfurando, recortando e enlaçando em vários graus de relevo; exercem com bom gosto e um domínio técnico comparáveis com os mais ilustres artistas em França e na Grã-Bretanha, nunca antes superados e jamais reconquistados<sup>1279</sup>.

Uma síntese decorrente do cruzamento da arquitectura e da talha, principalmete a inscrita na nossa área de acção, confirma a obliteração da estrutura a favor do ornato, assente em valores como a curva em clima paroxístico; a assimetria, nos princípios do capricho e da voracidade, fruto de uma mentalidade de sentido áulico, extravagante, refinada.

A confusão da verticalidade com a horizontalidade, num capricho de obscuridade direccional, entronca no esquema retabilístico com o douramento, o marmoreado, a sensualização, a inversão – num plano de elevado teor imaginativo radicado em premissas como o hedonismo, a autofagia, o movimento vertiginoso.

A heterodoxia está presente na transgressão das ordens clássicas, na visão áulica e caprichosa, na frivolidade, na estilização da virtualização. Por oposição ao ideário clássico precedente, contendo o luminismo no sentido igualmente inverso ao da filosofia iluminista.

Na talha rococó do Norte, o novo gosto funciona como uma espécie de *reanimação* local da tendência barroquista, ou como resistência à penetração do figurino neoclássico<sup>1280</sup>.

Mas nos finais do século XVIII, abandonam-se os esquemas cenográficos tardobarrocos e o traço sofisticado do rococó, imperando as preferências clássicas, as linhas rectilíneas e a decoração contida, elementos que definem a talha neoclássica<sup>1281</sup>.

## **2. Retábulos mores**

*Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras)*

*S. Miguel de Vila Caíz (Amarante)*

*Santa Maria de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses)*

*Matriz de S. Martinho (Penafiel)*

*Santo António dos Capuchos (Penafiel)*

Em Santa Maria de Pombeiro, no ano de 1726<sup>1282</sup>, não se mencionam laterais do Evangelho (segundo) e da Epístola (primeiro e segundo); no altar-mor designa-se o patriarca S. Bento, enquanto, presentemente, outra imagem pontífica, a de Santa Maria, padroeira.

Um dado precioso é a existência de sacrário no altar-mor e outro na capela do Santo Cristo (transepto, Evangelho).

Impedidos no acesso à informação de 1758, é nas décadas de 70 e 80 do século XVIII que passamos a conhecer as invocações dos altares laterais mediante a intervenção de Frei José Vilaça.

O retábulo-mor de Pombeiro, em castanho dourado, é datado de 1770-1773 e dourado no triénio seguinte<sup>1283</sup>. Fica a dúvida do contributo para a capela-mor que se faz *a fundamentis* e se trabalha no retábulo, a jornais, em 1770, altura da sua chegada a Pombeiro<sup>1284</sup>. R. Smith relaciona a sua actividade, além da talha, *ao resto da velha igreja românica tão estranha e extensivamente reformada por ele*<sup>1285</sup>.

Em S. Miguel de Vila Caiz, a referência ao Santíssimo Sacramento nas *Memórias Paroquiais de 1758*<sup>1286</sup> diz-nos da existência de sacrário no retábulo-mor.

A capela de Pinheiro, Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses) é mencionada como ermida da Senhora da Encarnação, em 1758<sup>1287</sup>.

Na igreja de S. Martinho, matriz de Penafiel, a capela-mor é acrescentada, na última década de Seiscentos, pela aquisição e remoção de casas adjacentes<sup>1288</sup>.

Ter-se-á desmantelado nesta altura o retábulo proveniente do século XVII. Referimo-nos a um sepulcro para a reposição nas Endoenças e exposição do Santíssimo Sacramento, executado pelos escultores António de Andrade e Torquato de Andrade, de Guimarães, e adaptado a retábulo-mor, em contrato celebrado no ano de 1656, cujo douramento se processa no mesmo ano e é da responsabilidade dos pintores Francisco Álvares, de Penafiel, e seu irmão Simão Álvares, morador em Guimarães<sup>1289</sup>.

A manutenção dos retábulos, na igreja do Convento de Santo António dos Capuchos (Penafiel), tem como pressuposto o facto de a igreja ter escapado a um incêndio no ano de 1832, conservando-se a planta primitiva, de traça simples, de acordo com a matriz das igrejas capuchinhas<sup>1290</sup>.

Cinco retábulos e outras tantas tipologias, manifestando-se um único espécime identificado, o de Santa Maria de Pombeiro:

- i) Santa Maria de Pombeiro [268-278]: três pares de colunas, capitéis compósitos, a primeira interrompida com imagem, a segunda delimitada no terço inferior, a terceira decorada; entablamento reduzido a ornato floral e palma; remate com anjos no interior e ornato configurando imagem antropomórfica; a base forma-se com uma ligação organizacional do trono, nicho e perfis.
- ii) S. Miguel de Vila Caiz [279-282]: uma coluna interior, capitéis coríntios, flanqueando imagem; entablamento liso, acompanhando a concavidade do corpo; remate com composição central no prolongamento da moldura da boca da tribuna; a base unifica a parte inferior do retábulo, a área do sacrário e o trono encoberto por uma tela.
- iii) Capela de Pinheiro, Vila Boa do Bispo [283-287]: duas colunas, capitéis compósitos, espaço intercolúnio sem imagens; entablamento liso; remate com dois anjos a realçar a composição central; base de perfis na zona superior, demarcando-se da inferior, mas constituindo uma unidade com o vão e o nicho centrais.
- iv) Convento de Santo António dos Capuchos [288-293]: uma coluna exterior, capitéis indefinidos, imagens nos intercolúnios; entablamento liso, duplamente interrompido pelo camarim e pelos ornatos que encimam imagens; composição central no prolongamento das imagens; e base com corpos laterais a convergir para o central, unindo-se ao trono.
- v) Igreja matriz de Penafiel [294-299]: três colunas, imagem intercalada entre a segunda e a terceira; entablamento ornamentado; remate com cornijamento seguindo o arco da tribuna, sobrepondo-se a um pequeno ático coroado por cornija curva, funcionando como a visualidade central; a base ligeiramente perfilada e área inferior adulterada.

O capitel compósito domina em três retábulos (Pombeiro, Vila Boa do Bispo e matriz de Penafiel, aqui menos definido), visualizando-se o coríntio em Vila Caiz; o entablamento liso realça-se em Vila Caiz, Vila Boa do Bispo e Santo António dos Capuchos,

ornamentando-se em Pombeiro e na matriz de Penafiel; em todos os retábulos evidencia-se uma composição central preparada para recepcionar anjos (Pombeiro e Vila Boa do Bispo) ou ornatos que melhor se ajustem à vontade do encomendador.; em Pombeiro e na matriz de Penafiel clarifica-se a inclusão do sacrário, não obstante a existência de outro sacrário na capela colateral do Santíssimo (Epístola), cujo esquema estilístico se filia no rococó puro.

### **Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras). Frei José Vilaça**

Na opinião de R. Smith<sup>1291</sup>, o retábulo-mor de Pombeiro parece-lhe o mais íntimo na composição, elegante nos pormenores, de um profundo sentido linear que lhe proporcionou finalizar a sua primeira fase de uma forma apoteótica, na nossa opinião, onde as escolas francesa (Meissonier) e alemã se fazem sentir, além da de André Soares, como é óbvio, mas, acima de tudo, as suas originalidades vertidas numa plasticidade e dinamismo incomparáveis.

É o próprio Frei José Vilaça a apontar a capela-mor de Santa Maria de Pombeiro como a melhor das obras que tinha feito<sup>1292</sup>, retábulo executado em 1770-1773<sup>1293</sup> e dourado no triénio seguinte.

O retábulo-mor de Pombeiro é menor que a vasta composição de Refóios (Cabeceiras de Basto), representando o último refinamento do denominado estilo 1 do artista e, ao mesmo tempo, aproveitamento de novas tendências manifestadas em Refóios<sup>1294</sup>.

Incluído então no primeiro estilo de Vilaça (1758-1768/70), o retábulo-mor de Pombeiro constitui a sua última expressão, não obstante a mistura com componentes do segundo estilo<sup>1295</sup>. A plasticidade, o arredondado, a assimetria e o costume de dourar uma superfície inteira formam as vertentes desta primeira fase.

Muito mais comum que o concheado assimétrico da casca de caracol, como na talha de André Soares, é a *fitá*<sup>1296</sup> enrugada de folhagem ou de concheado, ornada de rítmicos motivos assimétricos sugestivos de *amendoins*<sup>1297</sup>, que nos proporcionam uma outra leitura, a das larvas<sup>1298</sup>.

De proveniência augsburguiana, o ornato é usado por André Soares e Frei José Vilaça, nos retábulos de Refóios e Pombeiro.

Os dois artistas usam as ricas ondas de folhagem sobrepostas em superfícies projectadas, que aumentam o jogo de planos, dramatizam e enriquecem a plasticidade da composição.

As volutas serpentinadas nos plintos das bases de Refóios, aparecem novamente nas pilastras dos retábulos da nave de Santo Tirso, dando a impressão de cascas de enrugadas de camarões ou de insectos.

Caracterizando o segundo estilo, como a voluta que o acompanha, no primeiro estilo reveste-se do seu concheado enrugado ou lisa, ornada de cabecinhas de anjo, como no retábulo de Pombeiro (nas colunas do baldaquino do trono e na base), desempenhando uma das forças criadoras dos retábulos e sanefas).

O perfil acentua a importância da linha na obra de Frei José Vilaça. São as orlas nítidas e lisas, corridas ou interrompidas (como em Pombeiro), que determinam o carácter *nervoso e explosivo*<sup>1299</sup> da superfície, sugerindo voar e pairar, varrida pelo vento. É uma extrema sensibilidade linear que possibilitou ao exímio entalhador a produção de incontáveis pormenores admiráveis, únicos na talha portuguesa, de chamas, plumas e flores, quase sempre em espiral, como nos requintados retábulos de Refóios e Pombeiro.

A força da linha abre e articula as composições densas e túrgidas herdadas de André Soares, proporcionando soluções leves, fluidas e voláteis de Frei José Vilaça.

A linha destaca-se nos perfis da abertura e nos painéis que a ladeiam, como no fundo da tribuna, e, paralelamente, na importância acrescida imprimida por Frei José Vilaça ao conjunto arquitectónico da composição<sup>1300</sup>.

Riscado para um espaço adequado à técnica primorosa de Frei José Vilaça, que lhe permite imprimir as grandes linhas orientadoras do seu primeiro estilo, a nível estrutural e ornamental, o retábulo-mor de Pombeiro constitui um dos seus magníficos contributos para a arte nacional.

É um espaço tratado recentemente pelo IPPAR, onde o branco, a luz abundante e a decoração da capela-mor se coadunam com a leveza e magnitude do retábulo.

No corpo do retábulo, a primeira dos três pares de colunas distingue-se pela interrupção que sofreu para dar lugar ao nicho, assim como a segunda coluna se diferencia pela decoração do terço inferior, mantendo-se lisos os restantes; enquanto as grinaldas da terceira coluna estreitam. A serenidade deste conjunto insere-se, juntamente com o trono,

na unidade do retábulo, complementada com a grandeza estrutural e decorativa da base e do remate.

Incluem-se, pela primeira vez, pilastras apaineladas ao pé das colunas, adornadas com menos opulência, em obediência às novas teorias.

As fitas estreitam, as grinaldas dos fustes das colunas interiores reduzem-se, quase lisas as dos fustes das segundas colunas, delimitados os terços inferiores. O artista suprime, em determinado passo, os fustes das colunas exteriores, dando azo a *extravagantes* dosséis compostos de finos e *audaciosos* concheados<sup>1301</sup>.

Clarifica-se uma graduada projecção destas fantasias nas esplêndidas peanhas dos santos e na qualidade *explosiva*<sup>1302</sup> das gigantescas mísulas suspensas, relevando-se as grandes flores de acanto, motivo vegetal caracterizador do retábulo.

Merecem destaque, em beleza, elegância e originalidade, as alongadas volutas concheadas incorporando cabeças de anjinhos, recordando a talha mais convencional da igreja beneditina de Ottobeuren, na Baviera<sup>1303</sup>.

Seguindo a fórmula de André Soares em Tibães e na Falperra, Frei José Vilaça integra a imagem da padroeira (Santa Maria, também da sua autoria, em 1773-1776) num grandioso nicho.

Nas portas duplas que dão acesso ao trono evidenciam-se aspectos originais do retábulo, entre outros, que são as paredes interiores que enquadram as portas, reunidas por uma *grande elegância de linhas*<sup>1304</sup>, fazendo parte do sistema de apainelado das pilastras, nas quais, em substituição dos capitéis convencionais, assoma o belo motivo unificado duma fita de vivo pregueado, pouco antes usado no guarda-vento de Tibães<sup>1305</sup>.

O trono é formado por seis degraus e encimado por um baldaquino com colunas traseiras de fuste decorado com grinaldas e cabeças da anjo no terço inferior das dianteiras, que permitem antever um magnífico resplendor.

O remate tem anjos levantados numa superfície unida num motivo central, com perfis oscilantes salientados por uma grande quantidade de linhas expressivas, afinal um dos contributos fundamentais do artista neste retábulo. Enormes volutas encaixilham o motivo, suspensas sobre o entablamento, onde pousa o pé interior de cada anjo, limitando o ritmo

expansivo desta zona, coroada pela fina cabeça de um anjo alado sob fragmentos de frontão contracurvados, de onde partem agrafes enrugadas .

No exterior do remate, os fragmentos de frontão interligam-se por volutas concheadas e as ondas de folhagem de acanto surge no entablamento e no arranque do fragmento de frontão, que emergem ainda por trás do coroamento do remate e em suspensão na parte inferior do motivo central.

Na linguagem decorativa, um dos elementos mais importantes é a flor utilizada com *fantástica* vivacidade e delicadeza, como na base, colunas e remate do retábulo de Pombeiro, havendo a probabilidade da fonte de inspiração ter sido as gravuras de Meissonier.

As flores distribuem-se de uma forma harmoniosa e discreta no remate, em forma de festão, transversalmente ao motivo principal, no trono e na base - pilastras do nicho da padroeira e abaixo das mísulas suspensas das primeiras colunas.

Remetendo-nos a referentes ornamentais mais actualizados, após a debitação pozziana na retabilística do barroco joanino, abrem-se domínios inesperados para uma nova formulação, de que Santa Maria do Pombeiro é paradigma, quase diríamos, pela qualidade e versatilidade da linguagem plástica que se compraz em dissimular ou, inversamente, sublinhar ângulos de ruptura ou articulação, formas, molduras, o contorno em detrimento do conteúdo, sem carecer de coerência<sup>1306</sup>.

Escamoteando e aligeirando perfis, num reportório vivaz e voraz de plasticidade e dinamismo pela assimetria e extravagância, ainda que algo contida pelo riscador beneditino que, sem querer dessacralizar, transmutou para o espaço sacro a exuberância da linha curva no seu expoente de liberalidade e concepção, mas com equilíbrio. Num conglomerado de formas e massas que anulam ou rejeitam o vazio, dilectas rosas vilicianas, margaridas, nostálgicas e ancoradas palmas pozzianas, cartelas em forma de rocalha e concheados na sua facetação cinzelada, à maneira da ornamentação Munschel<sup>1307</sup> ou à boa maneira de Meissonier<sup>1308</sup>, e não apenas linear, residuais acantos perdem protagonismo pontuando arestas, mísulas, capitéis e contracurvas são caprichoso desenlace das massas decorativas até ao trasparente que esmaga o crente em emanção lumínica, pela maximização da refulgência do ouro e efeito de contraluz.

Dois pares de colunas interiores, em angulação, com um terceiro par, exteriores, que se desconceitualizam, simulam perda de peso pelo arranque dos perfis do embasamento em estípetes a terminar em cartelas, contrapostas, de concheados, que pontuam a exuberante decoração de rosas, de palmas vitalícias, o olho da mísula em espiral tridimensionada, onde um concheado se plasma, cartelas entre acantos que se diluem [278] e enrolamentos de casca que se fundem na ensambladura. A padroeira é venerada em nicho de enorme plasticidade expressiva, nas pilastrinhas de recorte caprichoso duplamente boleado, recamado de filetes de contorno floral; nicho centrado no banco alto, com panos laterais lisos e concavados a sugerir cartelas ou espelhos de salão.

Tudo é jogo de ressaltos, e ao topo do banco acomete a função de pseudo-entablamento com arqueamento da cornija sobre o nicho onde se concentra decoração turbulenta. Arranca a tribuna em cota com profundidade gerida por alçados interiores contracurvados na concepção de pilastras de capitéis que se nos afiguram em cinta de concheado - com textura inspirada em *murex ramosus* ou efeito *chicorée da Chicoreus*<sup>1309</sup>, já gizada em 1735 por Verberckt em Versailles<sup>1310</sup>, de bordos estriados e nervuras onduladas.

É um mote que se repete nas colunas do mor de Santo António dos Capuchos (Penafiel), desde o fuste ao capitel [291] ou acantos em fita com búzios em projecção ao nível médio, escalonadas entre dois níveis de aberturas ligados por laçaria com flores.

O trono, com atenuada gradação dos degraus de tratamento individualizado, supera-se no baldaquino (micro-estrutura com pequena sanefa e tarja a arrebanhar e dar conclusão ao arqueado do remate), consentâneo do efeito de transverberação da emanção lumínica (como o mor de S. Gonçalo, Amarante), através do resplendor.

Quatro pequenas colunas, no continuum da leitura das colunas flanqueadoras da tribuna, apresentam torção de meninos nas adiantadas e, nas recuadas, enrolamentos fitomórficos com sentido oposto ao da cintagem das grandes colunas.

Sobre o baldaquino, uma possível visualização, ornada por acanto e casca, como referência catártica ao cosmos, com um centro que poderá definir-se como *umbilicus mundi*<sup>1311</sup>.

Avançando na direcção da plateia dos crentes, o retábulo abre entre colunas compósitas com rosa a substituir florão no ábaco: a terceira e quarta colunas com grinalda espiralada e ascensional de flores, a que acresce fita na quarta, perdendo-se a simetria.

A segunda e quinta colunas demarcam o terço inferior com caneluras de acanto bem encurvado nas extremidades e no astragalo; a primeira e sexta fogem ao cânone mediante nichos flamejantes com os irmãos de sangue e da regra, S. Bento e Santa Escolástica.

Suportam-nas mísulas interpretadas como idealização de um arabesco, um carneiro [277], de tónica renascentista, enfeitado para o sacrifício, sugerindo chifres os olhos das volutas propositadamente saídos e, sob o enrolamento de base, a língua pendente entre penachos de acanto e flores na cabeça<sup>1312</sup>.

A pujança que coroa o alto e deliberadamente desornamentado entablamento (mais de transição, menos de articulação, na sugestão) surpreende, ao torpor, pela plasmação de fragmentos, lanços de ressaltos, sobreposições e concreção de massa ornamental num clímax de nexos.

Dois fragmentos de frontão diluem-se em arranques misulados com efeitos de casca a sugerir membros flectidos de animais, numa leitura do zoomorfismo do grotesco, rematando em complexo concheado, derivação e desenvolvimento num pequeno búzio nuclear, criando perfis grotescos de aves de rapina<sup>1313</sup>.

Neste ponto, há seccionamento em relação à continuidade do remate, em cota retraída, que figuras clássicas prologam, os pés assentes em possante voluteado, que pretendem firmar a espacialidade e unificação de todo o conjunto: extraordinária cartela abraça e pende do fastígio do restante frontão fragmentado, onde cabeça alada singular se recolhe em reflexão.

Festão de flores, incluindo cacho de cipro ou alcanforeira na conotação com a caridade, que não se apaga com a ingratidão - tal como o grão em combustão não se apaga se lançado à água - expande-se com leveza numa leitura que converge na tribuna, com pauta ideativa de gruta<sup>1314</sup>, tão cara ao rocaille.

### **S. Miguel de Vila Caiz (Amarante)**

De corpo simplificado [279-282], explora o marmoreado para valorizar a formulação ainda um tanto ancorada à anterior profusão decorativa.

A ornamentação descompassa o acanto em escassas aparições: no banco (pela demarcação existente no retábulo) no remate, nas peanhas dos nichos e nos pedestais das colunas. Ausentam-se as pilastras adjacentes e o concheado, tratado como metal<sup>1315</sup>,

por oposição ao concheado vazio ou liso, tem alguma notoriedade, avulso na distribuição a plasmar uma nova vontade: substitui a concha à guisa de dossel, demarca de forma aleatória a única coluna existente no retábulo (a do lado do Evangelho encontrava-se, na altura, em oficina de Braga para cópia...), coroa o frontão em agrafe vazado, a sugerir bronze, numa conjugação com enrolamentos em C.

Cabe ao marmoreado a nobilitação de toda a estrutura de direccionamento clarificado, que o rococó perde por norma, submissão à simetria (assimétrica dos concheados), sem subalternização da estrutura.

### **Capela de Pinheiro, Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses)**

Os ornatos dimensionam-se na contingência de enformar, conjugadamente com o acanto, uma leitura não hiperbólica mas muito contida da nova dinâmica formal [283-287].

Expressivo na cota menor, por periférico, desenvolve-se o retábulo numa organização tripartida (embasamento a funcionar com banco e sotobanco) de níveis em escalada vertical.

Sotobanco sem artifício, banco de perfis bolbosos medianamente ressaltados, sem dissimulação das arestas ou campanhas de entalha e com elemento central de concheado apostado em acanto de boa execução, emoldurado em arqueamento de friso corrido, com douramento esparso sobre fingido de lapis-lazúli.

O nicho central desenvolve-se entre pares de colunas - as exteriores em angulação de 90 graus e materialmente desconexas, com espaço vazio a separá-las da restante máquina, não no pedestal em banco continuado -, pilastra sem outra decoração que o cromatismo de fingido e dois frisos verticais pendentes de acantos e enrolamentos em C com contraposição, de linha serpenteada.

O entablamento parcimonioso e de ressaltos retarai-se na direcção da periferia, onde inflecte na referida angulação.

A solução de frontão debate-se numa formulação borrominiana truncada no vértice, confinada ao ressalto, onde figuras femininas aladas, vestidas à camponesa, exibem palmas erguidas e rosa com margaridas invertidas.

Do par de colunas contíguo à moldura do nicho, a supor janela de meio ponto, para lá da qual se contempla a imagem etérea, num esquema contracurvado que se remete para o nivelamento de fundo - que os ressaltos extrapolaram - vão as linhas do frontão, acoplado a concha e acantos. sublinhar a nuvem com três cabeças aladas respaldadas pela radiação fulgente.

Nos extremos do entablamento, avulsas, duas volutas forçadamente verticais (sugestão de báculos ou orlas) não permissivas ao concheado modelador, fazem o proémio do ático, de fundo, de respaldo pintado.

Sanefas laterais têm recorte de frontão triangular interrompido para conter, a partir de acantos enrolados à guisa de aletas, um enrolamento central em C invertido.

### **Santo António dos Capuchos (Penafiel)**

A qualidade e efeito da consumação desta solução retabular [288-293] expõe teor imaginativo de certo refinamento plástico, pela conjugação cromática que, numa primeira visualização, enreda o espectador num esquema desmultiplicado em linhas contracurvadas arrojadas e sem grande sequência interpretativa.

Com um pouco mais de atenção, a leitura começa a ter direccionamento partindo da boca da tribuna (lembrando moldura de espelho) em degraus arqueados no centro impelindo a leitura ascendente para a peanha de volutas animadas e aligeiradas.

O embasamento, com a parte correspondente ao vão da tribuna com um jogo de acantos e concheados, funde-se na moldura de duplo contorno descendente, a concheado e derivado de acanto respectivamente, para se remeter a perfil sinuoso e subir, sem descontinuidades, na área inferior - de entalhes túrgidos nos concheados e acantos - que assume a função de ilhargas altas e de belo efeito de aba ao altar, a fazer angulação e terminar em empenas voluteadas.

Daqui parte, em cada banda, a coluna e pilastra adjacente, de ornamentação reduzida, cintada em espiral de concheado chicorée ou murex – como nos capitéis da pilastras da tribuna do retábulo-mor de Pombeiro – que absorve o próprio capitel.

O agudo fragmento de entablamento rivaliza com as linhas onduladas de pontuação ou derivação da heterodoxia borrominiana, acusado de tentar perverter a humanidade com as suas criações estranhas e quiméricas<sup>1316</sup> distribuídas sem arbitrariedade.

O frontão consolida-se com subtileza, irrompendo em alçado planificado com a capela pétreia, em duplo desenvolvimento ou sobreposição: um nível posterior, com destaque para duas empenas provocatórias e grandes ornatos; o anterior, lobulado, com concheados e enrolamentos em C que se transmutam em agrafe, a terminar em forma conopial e cartela vazada.

As sanefas das janelas laterais tentam enquadrar-se, num desenvolvimento posterior, tal como o sacrário e frontal totalmente desinseridos.

### **Matriz de S. Martinho (Penafiel)**

Num esquema [294-299] de grande sentido áulico a sugerir trabalho de buril em escala grandiosa, sem licenciosidade no tratamento, coabitam acanto e concheado: o primeiro em agrafes despreziosos, na base e capitéis de colunas (sem pilastras adjacentes), no fuste (de enrolamento espiralado de fitas, conchas, enrolamentos em C, quais pequenas vírgulas), no friso em motivos avulsos, a bolear perfis e adelgaçar cartela de coroamento); os concheados cinzelados, flamejantes (a sublinhar enrolamentos em C divergentes na distribuição), numa efervescência efusiva de cartela agigantada sobre painel central a tapar a tribuna.

As massas de douramento distribuem-se por todo o retábulo, com manchas mais concentradas no tratamento dos espaços intercolúnios a materializar, na assimetria, peanhas, em total desconsideração pela moldura (uma constante do rococó), no frontão, nos concheados da cartela de coroamento.

É total nas colunas, de cadência dissonante na colocação a demarcar a visualização, com efeito oposto no colateral da Epístola, um refinamento que remonta à Antiguidade, readoptado no Renascimento<sup>1317</sup>.

O remate apresenta alteridade na solução do arco entrecortado por linhas concavadas e convexas a que se sobrepõe, em projecção adiantada, a cornija do entablamento quebrado nos extremos, arqueada (com dois exímios agrafes) e desmistificada num sucedâneo de

linhas quebradas e curvas a fenecer sob a cartela central; o friso dá o mote para o intradorso do arco levar rebentos acantiformes.

O sacrário – de remate pozziano - apresenta enquadramento e desenvoltura na vinculação à cartela no alto, desenvolvendo um redemoinho de fita voluteada e concheados em aglutinações/sobreposições a lembrar o fraseado de Pineau<sup>1318</sup>.

A ênfase centralizadora é dada pelo refinamento das colunas que fazem deslizar a visualização das ilhargas, expostas pela angulação das colunas aparelhadas, para o camarim, cujo painel dilui a conjugação com a tribuna.

### **3. Retábulos colaterais**

*Santa Cristina, Figueiró (Amarante). Senhor Crucificado e Senhora de Fátima*  
*S. Miguel de Borba de Godim (Felgueiras). Coração de Jesus e a Senhora de Fátima*  
*Convento de Santo António dos Capuchos (Penafiel. Senhora das Dores e Senhora da Conceição*

*Santa Clara do Torrão (Marco de Canaveses. Senhora do Rosário e Senhora das Graças*  
*Matriz de S. Martinho (Penafiel. Senhora do Rosário)*

Das invocações do Senhor Crucificado e Senhora de Fátima, em Santa Cristina, Amarante, mantém-se a primeira desde 1758, alterando-se a segunda, antes Senhora do Rosário; desconhece-se o que sucedia em 1726, pois Craesbeeck não os refere.

Em S. Miguel de Borba de Godim, Felgueiras, o Coração de Jesus e a Senhora de Fátima substituem, respectivamente, a Senhora do Rosário e S. Sebastião, nos lados do Evangelho e da Epístola, relativamente à informação de 1758.

Craesbeeck menciona os colaterais sem designar as invocações e as *Memórias Paroquiais de 1758* confirmam a que hoje ainda se revela no Evangelho (Senhor Crucificado), alterando-se a da Epístola, presentemente Senhora de Fátima.

No Convento de Santo António dos Capuchos, Penafiel, a manutenção dos retábulos mores colaterais passa pelo facto de a igreja ter escapado a ao incêndio de 1832<sup>1319</sup>.

Os dois colaterais, Senhora das Dores (Evangelho) e Senhora da Conceição (Epístola), integram-se num programa unitário rococó que a igreja absorve, juntamente com o retábulo-mor, fazendo-se sentir ainda no frontispício do arco cruzeiro.

Relativamente a Santa Clara do Torrão, Marco de Canaveses, transmite-nos o registo de 1758 a existência do colateral do Evangelho com a invocação à Senhora do Rosário, a actual, e ao Menino Jesus, na Epístola, que hoje recebe outra denominação, a Senhora das Graças.

As duas últimas décadas de Oitocentos são fundamentais no tocante a obras na Igreja matriz de S. Martinho, Penafiel. A sua transformação resulta do empenhamento da Junta da Paróquia, em 1881<sup>1320</sup>.

As Confrarias dos Passos (instalada na antiga capela-mor da igreja do Espírito Santo, tornada capela lateral da igreja matriz de S. Martinho, no lado do Evangelho) e do Santíssimo Sacramento (capela colateral da Epístola) responsabilizam-se pelos arranjos das suas capelas. No ano de 1882, a obra de entalhador é adjudicada a Francisco Coelho de Castro, da cidade do Porto e o dourador é Francisco Afonso Castilho, também do Porto, abrindo oficina na Rua do Paço, em Penafiel<sup>1321</sup>.

Sobressai agora uma dúvida sobre a obra de talha executada por aquele artista portuense. Se a alusão se faz ao retábulo da actual capela lateral do Senhor dos Passos (Evangelho), contando com a contemporaneidade do mesmo, incharacterístico, estamos numa pista concordante com a actual invocação, Senhora do Rosário, actualmente no Evangelho.

O douramento pode dirigir-se aos dois retábulos, da capela do Senhor dos Passos e do Sacramento, este do estilo rococó albergado numa capela que não sofre alterações seguintes às intervenções construtivas nos finais do século XIX, nomeadamente no que toca ao tecto de caixotões graníticos<sup>1322</sup>.

Nove retábulos em estudo (quatro pares, Evangelho e Epístola, e um colateral da Epístola) correlativos a cinco tipologias.

### **Santa Cristina de Figueiró (Amarante). Cristo Crucificado e Senhora de Fátima**

Uma coluna decorada de cada lado; nicho central com moldura (flanqueada por imagens) que se prende a dois entalhes, em forma de jarra, cujas linhas coincidem com o curvado que prolonga o entablamento, servindo de remate, posicionando-se estruturas superior e laterais desconjuntadas do retábulo; a mesa de altar subverte a parte inferior da base.

Com alguma dose de heterodoxia na conceptualização da formulação rococó, os retábulos de Cristo Crucificado [300] e Senhora de Fátima [310-312] diluem, em certa medida, e escamoteiam os níveis superiores de articulação, sublinhando molduras e contornos, aligeirando perfis, numa composição parentética entre um único par de colunas - com simetria nos concheados soltos no fuste liso, que não cintam, fundidos em acantos.

■ **Quadro XL.** Invocações na igreja de Santa Cristina (Figueiró, Amarante)

Situação	N.º altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			EPÍSTOLA		
			Colateral	1.º lateral	2.º lateral	Colateral	1.º lateral	2.º lateral
1726 <sup>1323</sup>	3	X	X <sup>1324</sup>			X <sup>1325</sup>		
1758 <sup>1326</sup>	3	S. ta Cristina e SS. mo Sacramento	Senhor Crucificado			S.ª do Rosário		
Actualmente	5	S. ta Cristina, S. João Baptista	Senhor Crucificado,	Coração de Jesus		S.ª de Fátima	Imaculada Conceição	

Mais de pontuação que de flanqueamento, as colunas assentes em mísulas ao nível do banco diluído e sem tramitação, que o sacrário, de boa fábrica, em delineação piramidal, vaza no recorte sobrepujado por oratório.

Toda esta composição contrapõe ao entablamento liso - à excepção da cornija onde acanto se incrusta sem nexos de agrafe - de lintel arqueado de ressaltos, pouco ressonantes no centro, e de forma acusada no prolongamento das colunas, uma chute de concheados e acanto residual aglutinados de forma esparsa que se precipita das peanhas a ladear o oratório para a moldura de contorno ao sacrário, confluindo em enrolamento aberto nas bases das mísulas.

Os detalhes de concheados no sacrário, nos agrafes das mísulas de arranque das colunas e nos ressaltos das colunas são esvaziados no centro; o remate de coroamento em ático de linhas ondulantes, é acanto massivo (sugestão de estilo auricular, a língua...) mas de boa escala, sobre enrolamentos em C invertidos e afrontando cartela.

A superfície vazia cede passo à pintura cortada pelo debrum a dourado da quase totalidade das linhas demarcantes; uma interacção conseguida de massas e vazios a dar ênfase centralizadora pela vinculação formal e estrutural.

### **S. Miguel de Borba de Godim (Felgueiras). Coração de Jesus e Senhora de Fátima**

Uma coluna decorada de cada lado; arco abaulado do nicho a interromper o entablamento com a cornija igualmente a ser embargada por arco canopial ou contracurvado, servindo de remate; a moldura do nicho converge para a base, em forma côncava; a mesa de altar adultera o retábulo do lado do Evangelho, no lado oposto está consonante.

#### **■ Quadro XLI. Invocações na igreja de S. Miguel de Borba de Godim (Felgueiras)**

Situação	N.º altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			EPÍSTOLA		
			Colateral	1.º lateral	2.º lateral	Colateral	1.º lateral	2.º lateral
1726								
1758 <sup>1327</sup>	3	SS. mo Sacramento	S.ª do Rosário			S. Sebastião e Nome de Deus		
Actualmente	4	X	Coração de Jesus	Imaculada Conceição		S.ª de Fátima		

Em configuração borromínica escalonada, por ressaltos do entablamento, o coroamento aponta um concheado em cinta enrugada que eleva e tenta vincular os exemplares do Coração de Jesus [301] e Senhora de Fátima [313], em cantoneira, ao contexto formal imediato do arco cruzeiro.

Massas boleadas, que se nos afiguram descontextualizadas, são base para o frontispício.

De duas colunas de fuste liso adjacentes a pilastras, pendem ramos de rosas que, sequencialmente, se juntam aos pequenos festões das pilastras e da moldura da boca da tribuna, ornando-a, mas com cota que se nos afigura excessiva para o dimensionamento dos retábulos.

Essa moldura acompanha-a, diversificando linhas que vão convergir, sem fechar, no embasamento incompleto (por cerceamento) de perfis boleados por acanto que funcionam como pedestais das colunas, diluído pela moldura, qual cartela agigantada.

Ao acanto ainda refruente junta-se o concheado cinzelado com mais um apontamento vazado sob a boca da tribuna.

### **Santo António dos Capuchos (Penafiel). Senhora das Dores e Senhora da Conceição**

Uma coluna decorada de cada lado; arco do nicho a interromper o entablamento (tal como em Borba de Godim), ladeado por imagens; friso do entablamento liso, cuja cornija é interrompida por arco contracurvado; a base é constituída por perfis, que atenuam a largura do retábulo, delimitando o sacrário assente na banquetta e a mesa de altar da época.

Repete-se nos colaterais da Senhora das Dores [302] e Senhora da Conceição [314-315] - Santo António dos Capuchos (Penafiel) - a solução ornamental dos capitéis do retábulo-mor, proveniente, ao que cremos, do mor de Pombeiro: cintas pregueadas, aqui com continuidade até à boca da tribuna.

Os fustes lisos não apresentam simetria na orientação dos enrolamentos florais entre si, mas convergem as colunas do Evangelho com o par da Epístola, criando uma espinha invertida que abre, sublinha e aponta no sentido do retábulo-mor.

Desta forma, a leitura dos colaterais é complementar na orientação conciliar tridentina, direccionando a atenção para o púlpito sagrado: o mor.

Assentam as colunas em estípetes de perfil longamente boleado, a toda a altura do embasamento.

O acanto tem protagonismo, cedendo espaço, naturalmente, ao concheado exuberante nos painéis laterais ao sacrário saliente - com Agnus Dei entre volutas onde se fundem concheados -, nas peanhas, no remate leitura borromínica, base para arranque do frontispício do arco cruzeiro com apontamento floral.

### **Santa Clara do Torrão (Marco de Canaveses). Senhora do Rosário e Senhora das Graças**

Uma coluna decorada de cada lado; nicho elevado a interromper o entablamento, encimados por um ático, fazendo de remate, com aletas nas ilhargas e volutas afrontadas no coroamento. Esta composição e as volutas invertidas adjacentes, onde descansam cabeças aladas, proporcionam uma visão esguia ao retábulo, requerendo, por isso, o seu preenchimento, interpretação regional comum a outros retábulos do concelho de Penafiel. Na base, as mísulas que assentam em pedestais, geminados com o mesmo entalhe das pilastras – estrutura igualmente usada nos retábulos mores da Senhora do Carmo (Penafiel) e de Figueiró (Amarante) - fazem a fronteira do tradicional banco (com sacrário e banquetas), comum ao nacional e ao joanino; a área inferior e a mesa de altar pertencem à época.

#### ■ **Quadro XLII.** Invocações na igreja de Santa Clara do Torrão (Marco de Canaveses)

Situação	N.º altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			EPÍSTOLA		
			Colateral	1.º lateral	2.º lateral	Colateral	1.º lateral	2.º lateral
1726								
1758 <sup>1328</sup>	3	SS. mo Sacramento	Senhora do Rosário			Menino Deus		
Actualmente	5	X	Senhora do Rosário	Coração de Jesus		Senhora das Graças	Senhora das Dores	

De cantoneira, ambos os retábulos de de Santa Clara de Torrão - Senhora do Rosário [303] e Senhora das Graças [316-317] - apontam para o recorte algo severo ou dos pedestais das colunas, que equacionam rigor em demasia, sem conglomeração, que vai aumentar a rigidez dos fragmentos de entablamento que não assume o habitual contraponto de insinuação e intermediação para o remate ondulante.

No delinamento do banco, ao jeito dos programas anteriores, o sacrário é de simplificação máxima, a banquetas um apontamento de pouca discursividade, o frontal da mesa de altar a

lembrar a urna com arestas dissimuladas por acanto a sugerir bronzes e cartela central vazia.

A boca do nicho central é ampla e rompe o entablamento liso, segmentado pelos ressaltos das pilastras e colunas.

Acima dele, maximizam-se as possibilidades do formulário com duas volutas bem soltas e sensuais, em que cabecinhas aladas se reclinam.

Na continuidade, o ático é repuxado em linhas contracurvadas, muito afeiçoado a esquema de Guarino Guarini (sacerdote e arquitecto ) para a fachada, de 1669, do Palazzo Carignano em Turim, onde se reflecte a admiração de Guarini por Borromini<sup>1329</sup>.

As volutas seccionam-se e desconceitualizam-se num remate onde se delineia a sugestão de uma tabela central onde o agrafe costuma imperar; o fastigio impõe, entre volutas afrontadas e timidamente insinuantes, vigoroso acanto e comedido festão.

### **Matriz de S. Martinho(Penafiel). Epístola. Santíssimo Sacramento**

Três pares de colunas; tela a dissimular o camarim ver Bessas, cujo arco trilobado se inclui no remate; friso do entablamento liso, duplo; fragmentos de arco com anjos (colocados no exterior do remate, como no esquema joanino) unidos a ornatos concheados nas ilhargas da composição central, com cornijas ondulantes. Duas portas laterais eliminam a vertente do perfil rococó, conferindo à base o aspecto do tradicional banco do nacional e do joanino (painéis e sacrário que descarregam na banquetta). A forma de urna adequa-se à mesa de altar. A imponência do retábulo concede-lhe, à primeira vista, o estatuto de retábulo-mor.

Uma leitura horizontal dos diversos componentes dos retábulos faculta-nos extrair algumas ilações: o domínio da linha curva e contracurvada nos remates, nos nichos, nas bases, nas mesas de altar em retábulos maioritariamente regionais, exceptuando o da matriz de Penafiel; a utilização de uma coluna de cada lado nos quatro pares de retábulos (Santa Cristina, Borba de Godim, Capuchos e Torrão) ladeados por imagens, salvo os de Borba de Godim; o friso do entablamento liso em todos os retábulos; a percepção de um remate de cariz vincadamente regional, o dos retábulos do Torrão, tema a desenvolver noutra espaço.

Na igreja matriz de Penafiel, o ponto de contacto com o mor não se põe em termos de afinidades ou reflexo, mas na inversão da distribuição da tríade de colunas para valorização

óptica; no mor, esta distribuição aligeirava a boca da tribuna com uma coluna de cada lado e duas contíguas na intercorrência do espaço intercolúneo formando, a segunda e quinta colunas, angulação projectada.

Neste colateral da Epístola, denominado Santíssimo Sacramento [304-309], autêntico retábulo-mor, as colunas aparelhadas concentram-se na boca da tribuna, que uma bela tela, ficando isolada a coluna exterior, embebida, tal como o par interior.

Fica o intercolúnio com espacialidade reduzida para a continuidade de acanto e concheado, este a expandir-se para além dos fustes com enrolamentos e demarcação do primeiro terço por anel de acanto ascendente.

O efeito de douramento total proíbe qualquer tentame de refinamento ou ênfase.

Há figuras acroteriais em grande dinamismo dissimétrico, no coroamento, segurando o turíbulo e o incensário, respectivamente.

Uma cabecinha alada na diminuída cornija borromínica - no heterodoxo desempenho e dimensão do entablamento e frontão sobre o camarim -, sobrepujada por empenas que delineiam cartela onde se insere o Agnus Dei, com ponto de contacto com outra, vazada, porventura conotada com o céu que se abre, ou simbólica do Espírito Santo em ligação com o Ente Supremo no fastigio.

As cabeças aladas retomam-se nas ilhargas do sacrário, de magistral labor formal e decorativo, com a sagrada partícula em resplendor e arco conopial.

#### **4. Capelas laterais**

*Santa Maria do Pombeiro (Felgueiras). Senhora de Assunção e Santo António  
S. Miguel de Borba de Godim (Felgueiras). Imaculada Conceição*

É um conjunto de três retábulos que fazem parte desta secção, alinhados por Santa Maria de Pombeiro (Evangelho e Epístola) e por S. Miguel de Borba de Godim (Felgueiras).

Craesbeeck<sup>1330</sup> não fornece elementos claros sobre a disposição das invocações em Santa Maria de Pombeiro e as *Memórias Paroquiais de 1758* sobre esta igreja não chegaram até nós.

## 4.1 Identificados

### **Santa Maria de Pombeiro, (Felgueiras). Senhora da Assunção e Santo António. A segunda fase de Frei José Vilaça**

A segunda fase de Frei José Vilaça, abarcando a década de 70 do século XVIII, com prolongamento, em certos casos, até ao fim da sua carreira, distingue-se pela grande fluidez das formas e pela graça das linhas que emprega.

É o caso do retábulo-mor da Senhora da Lapa (Arcos de Valdevez), dos colaterais e laterais de Refóios (Cabeceiras de Basto), Pombeiro (Felgueiras), S. Pedro (Amarante) e Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, obras originais, cheias de requintes técnicos e elegantes maneirismos decorativos, com os motivos de pétalas, os frisos de elementos assimétricos ou ovais, os perfis em forma de grandes mísulas e volutas, as superfícies reminiscentes de cascas de camarão, entre outros<sup>1331</sup>.

A introdução de uma nova graça de linhas e formas, evocando uma impressão de fluidez<sup>1332</sup>, que substitui o plástico quase por inteiro, sobreviveu na década seguinte paralelamente ao novo classicismo, com alguns elementos do velho rococó nas últimas obras do artista.

É um estilo inteiramente rococó, representando uma expressão muito mais linear do que sucede no primeiro.

As suas fontes de inspiração revêem-se nos azulejos policromados de Lisboa, de meados do século XVIII em diante, nas gravuras francesas da escola de Meissonier.

A influência francesa é grande na década de 70, como referenciam os *estadistas* de Pombeiro de 1773 quando chamam a atenção para o *ornato Frances* da talha da capela-mor.

A fluidez das silhuetas alia-se à organização linear, reinando a policromia geral, com o recurso aos marmoreados, ao branco-pérola, ao cor-de-rosa, misturados com filetes dourados ou verde-escuros, em disposições *encantadoras*<sup>1333</sup>.

Qualificada de elegantíssima a nova maneira de desenhar, onde falta quase inteiramente a velha assimetria, desaparece o velho concheado plástico de composição assimétrica, tornando-se menos evidentes as grandes volutas em relevo, como no retábulo-mor de Pombeiro.

Ganham popularidade os *amendoins* (larvas, no nosso entendimento), já usados, brotando de fitas de folhagem – como no arco do coro de Pombeiro.

Na primeira fase de Frei José Vilaça, como na talha de André Soares, reserva-se a sanefa para janelas e arcos; na segunda fase, é ocasionalmente combinada com retábulos, caso dos laterais de Pombeiro (Felgueiras) e Alpendorada (Marco de Canaveses), cujos lambrequins possuem pontas de formas constantemente repetidas.

À segunda fase do artista pertencem os retábulos da Senhora da Assunção [318-320] e de Santo António [325-327].

Em 1776, o *estado* de Pombeiro noticia a venda de dois retábulos antigos e o início de um retábulo para um dos altares do corpo da igreja *feito a moderna*, no qual se empregou material daqueles retábulos<sup>1334</sup>.

No ao seguinte, fazem-se *quatro Capellas dos lados*<sup>1335</sup>, nas quais se assentavam os seus retábulos, que estariam concluídos no mês de Maio.

Os retábulos são dois pares de risco diferente, representando o segundo e o terceiro estilos de Frei José Vilaça. Referindo-se aos dois altares nos lados da igreja significa, provavelmente, dois riscos aplicados a quatro retábulos<sup>1336</sup>.

Custando os dois retábulos, de castanho policromado e em parte dourado, 122 914 réis, *estão longe de serem obras capitais*<sup>1337</sup>, na apreciação de R. Smith que, aludindo à forma do nicho central e ao tratamento dos perfis da base como exageros dos retábulos laterais da igreja da Lapa (Arcos de Valdevez), sentindo-se nas colunas e pilastras das ilhargas a influência dos laterais de Refóios de Basto (Cabeceiras de Basto).

As curvas do topo da boca do nicho assemelham-se às janelas da fachada da porta branca, ou portaria do mosteiro de Santo Tirso (1758-1761), aparecendo nos frontões das bases o lambrequim das sanefas feitas para a nave de Alpendorada (Marco de Canaveses), no triénio 1780-1783.

A estética destes retábulos laterais de Pombeiro não está longe de serem obras capitais de Frei José Vilaça, ao contrário da asserção de R. Smith.

É a maturidade do artista que vem à tona, numa atitude de busca de soluções dinâmicas, emergência natural de quem vive e sente a arte na senda da glorificação de Deus.

A inovação está presente na estrutura e na decoração e é nesta fundamentação que renovamos a orientação seguida pelo arquitecto-entalhador, na razão de um dimensionamento inultrapassado.

A sua síntese consolida-se em retábulos nos quais a moldura do nicho central vai ao encontro da coluna compósita, mediante a casca, convergência apoiada em base voluteada de que pende uma sanefa de lambrequim (inovação) a sobrepujar o perfil misulado discretamente ornado com concheados, reservando-se o vão para a mesa de altar.

O artista não esquece as peanhas (lembrando púlpitos) junto à moldura do nicho central e os concheados substituíndo dosséis. Mas o tempo do homem faz desaparecer (para restauro) as imagens laterais e a central, descolorindo o respaldo que faz sobressair o coroamento do nicho que, por sua vez, interrompe o entablamento, do qual ascende o remate contracurvado e a voluta unida a concheado depois de se apropriar da cornija.

São retábulos que nos remetem para a hipérbole das formas hiper-valorizadas do vivo marmoreado e pela singularidade e excepção, fantasiosa, do normativo de Pozzo, tão caro a Vilaça.

O controverso uso de *colonne sedenti* no *altare capriccioso* - idealizado para a Igreja de S. Sebastião de Verona onde *fa bellissima vista* - como extravagância, livre arbítrio, invenção fantasiosa, teve por argumento o facto de *come è lecito pensare a cariatidi sedute, altrettanto può farsi per le colonneche da esse derivan*<sup>1338</sup>.

Talvez por sugestão, tivesse a gravura de Vascellini, do grupo estatuário de Giambologna para a fonte do *Oceano com il Nilo, L'Eufrate e il Gange*<sup>1339</sup>.

O frade beneditino vai ter a audácia de gizar a ideia, nos dois colaterais, optando pela trepanação da moldura com essa idealização na base, sublinhada por enrolamentos em C. Com equilíbrio, o camarim, praticamente desornamentado entre punjantes perfis desestabilizados na sugestão serpenteada das linhas que materializam a excelente vinculação formal e estrutural.

Há reminiscências de ornamentação de sanefa, descida ao nível da mesa do altar para o recato e mística da transubstanciação, bem como palmas fechadas e concheados flamejantes da fé, com sequência em apontamentos que incandescem, acolchetados por

rosas, de forma assimétrica e esparsa, os fustes das simétricas colunas compósitas, nos flancos do retábulo.

Tudo é assimetria simétrica e métrica?

Peanhas sob enrolamentos em C com obliquidade e fusão de concheado com palma, resguardam o camarim ou nicho central, de recorte audacioso que rompe o entablamento e toma a configuração de asas de borboleta - até cartela com possível configuração de incensário ou urna estilizada.

O frontão desfragmenta-se de forma tripartida em ondulação, sublimando o camarim que alteia, vazando cartela para deixar entrever o resplendor em interpretação hipocicloidal, que nas partes laterais deforma a curvatura das cornijas em maleabilidade, sinónimo de desvanecimento de formas moles.

Na face interna de revoltosas palmas recortam-se, na nossa leitura, casulos, um já vazio, onde se metamorfoseia, em insecto perfeito, a borboleta [319].

Copiosidade decorativa, com dialogia na interação de massas, vão e tratamento de materiais, com a flexibilidade que se torna credível pela subtileza.

Sem formas humanas ou etéreas, os retábulos abrem-se para o crente na metáfora da materialidade que se modela na graça do divino.

## **4.2 Não identificados**

### **S. Miguel de Borba de Godim (Felgueiras). Evangelho. Imaculada Conceição**

Craesbeeck não inclui no seu estudo esta capela, fazendo sentido que o retábulo da capela lateral do Evangelho se dê a conhecer posteriormente a 1758 por estarmos na presença de um espécime do período rococó.

À limitação do desconhecimento dos cânones do rococó, junta-se a necessidade do ajustamento a um espaço já existente, por certo, nomeadamente na colocação de uma segunda coluna, em oposição ao estabelecido nos colaterais do Evangelho e da Epístola atrás analisados.

Situamos o retábulo [321-324] numa escola regional (probabilidade de Penafiel), relembrando o ático do remate e a relação iminente com outros retábulos (Santa Clara do Torrão, Marco de Canaveses, como exemplo).

A junção de corpos laterais ao motivo central desvirtua um remate que carece de outras estruturas, designadamente fragmentos de frontão.

A base – tal como nos colaterais do Evangelho e da Epístola deste período já referenciados – mantém um esquema onde ainda se define um banco e um sotobanco.

De qualquer forma, configuram-se perfis em vez de pedestais, permanecendo a linha contracurvada nesta zona, apesar de ténue, no nicho central e no remate, e alguns ornatos concheados na base, no corpo e no remate.

De frontão alteado pelo rompimento dos vértices dos ângulos, com dissolução de cartela central em tabela minimamente assumida entre volutas de acanto e concheados em oposição, festonada a coroar o remate, alça-se em três tramos de dimensão equilibrada: o central é nicho, os laterais cadenciam intercolúnios para o programa iconográfico secundário.

As colunas são solução diferenciada com interessante agitação óptico-visual pelo efeito de contraste e quase fobia entre a parte inferior do fuste em estria única espiralada e a superior em caneluras, sem a atenuante do equilíbrio do primeiro terço redutor, numa clara ruptura ao cânone.

A demarcação corre por conta de anel de rosetas e acantos em redemoinho, em pontuação transgressora que também está presente na intenção da orientação das estrias: faz-se em espinha invertida, mas circunscreve cada nicho intercolúneo, fechando-o em si mesmo, ficando independente o nicho central.

O hipotraquélio é de acanto alongado. Dos lados das colunas isentas de pilastras adjacentes, faixas verticais em forma de espelhos (como na capela de Santo Inácio de Loyola, Roma, Pozzo).

O banco, definido como nos formulários anteriores, é polifraseado de concavidades e ressaltos bem acusados do sacrário para os extremos, com retoque de estipete, de onde pendem concheados e acantos.

O momento para sistematizarmos a execução dos retábulos analisados do período rococó:

- i) em cantoneira: Santa Cristina, sem aproveitamento em profundidade e pilastra adjacente, com nicho entre coluna e moldura do camarim; Borba de Godim, com angulação para caber no espaço, sem nicho e alguma utilização do espaço angular em profundidade; Santa Clara de Torrão, de bom desempenho e deliberada angulação, com nicho na sequência de Santa Cristina, pouca profundidade;
- ii) em Santo António dos Capuchos escamoteia-se a cantoneira, angulado nas ilhargas com intenção de não interferir na circulação interior; nicho intercorrente na sequência moldura e coluna; sem pilastras e alguma profundidade;
- iii) exceção para a matriz de Penafiel, inserido em capela;
- iv) nas capelas laterais: em Santa Maria do Pombeiro, a colocação do nicho segue a formulação habitual, não se pretendendo tirar proveito da profundidade e a angulação é de efeito deliberado e de bom desempenho;
- v) em Borba de Godim, a angulação, as estrias dissonantes dos fustes e o nicho entre duas colunas exercem forte contrariedade e efeito de surpresa da métrica da capela pétrea funda e soturna.

Um segundo apontamento para o efeito de cinta de concheado em *chicorée* ou *múrice*:

- i) nos mores de Pombeiro (capitéis de pilastras, cartela, agrafes, entre o gomado de um degrau do trono, a coroar o nicho de Santa Maria, nos pedestais)
- ii) em Santo António dos Capuchos (fustes e capitéis)
- iii) na matriz de Penafiel (base da cartela, agrafes e peanhas nos intercolúnios);
- iv) no colateral do Evangelho de Borba de Godim (cartela) e ambos os colaterais de Santo António dos Capuchos (fustes das colunas e pilastras, peanha, olho da mísula do sacrário).

São notas de um exercício que pode conduzir à absorção de elementos de espécies retabilísticas tidas como paradigmáticas, caso de Pombeiro, a exercer influência natural nas áreas circunjacentes.

## Notas

- 1239 CONTI, Flávio – *Como Reconhecer a Arte Rococó*. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 6.  
1240 *TEORIA da Arquitectura...*p. 17.  
1241 *Idem, ibidem*, p. 18.  
1242 *O MUNDO da Arte. Autores, Movimentos e Estilos*, Dir. de Carlos Gisper. Barcelona: Editorial Oceano, 20002, p. 100.  
1243 BORGES, Nelson Correia – *Do Barroco ao Rococó*. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Lisboa: Alfa. vol. 9, 1993, p. 91.  
1244 *Idem, ibidem*.  
1245 *O MUNDO da Arte...* p. 100.  
1246 CONTI, Flávio – *ob. cit.*, p. 3.  
1247 SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Presença, 2003, p. 266.  
1248 CONTI, Flávio – *ob. cit.*, p. 3-5.  
1249 *O MUNDO da Arte...* p. 100.  
1250 VENTURI, Lionello – *História da Crítica da Arte*. Lisboa. Edições 70, p. 120.  
1251 *O MUNDO da Arte...* p. 100.  
1252 *Idem, ibidem*, p. 101.  
1253 PEREIRA, José Fernandes – *Rococó*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, p. 417.  
1254 GONÇALVES, Flávio – *Um Século de Arquitectura e Talha no Noroeste de Portugal (1750-1850)*. Separata do *Boletim Cultural* da Câmara Municipal do Porto, vol. XXXII, Fasc. 1-2. Porto: 1969, p. 20.  
1255 BORGES, Nelson Correia – *ob. cit.*, p. 91.  
1256 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *A Escola de Talha Portuguesa...*p. 43.  
1257 PEREIRA, José Fernandes – *ob. cit.*, p. 417.  
1258 BORGES, Nelson Correia – *ob. cit.*, p. 92.  
1259 *Idem, ibidem*, p. 123.  
1260 *Idem, ibidem*, p. 132.  
1261 SERRÃO, Vítor – *ob. cit.*, p. 266.  
1262 PEREIRA, José Fernandes – *ob. cit.*, p. 416.  
1263 *Idem, ibidem*, p. 418.  
1264 SMITH, Robert – *ob. cit.*, p. 143.  
1265 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, p. 43.  
1266 PEREIRA, José Fernandes – *ob. cit.*, p. 418.  
1267 *Idem, ibidem*, p. 417.  
1268 *Idem, ibidem*, p. 418.  
1269 SMITH, Robert – *ob. cit.*, p. 142.  
1270 *Idem, ibidem*.  
1271 *Idem, ibidem*, p. 144.  
1272 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, p. 43.  
1273 *Idem, ibidem*.  
1274 *Idem, ibidem*, p. 115.  
1275 *Idem, ibidem*.  
1276 SMITH, Robert – *ob. cit.*, p. 140.  
1277 *Idem, ibidem*, p. 141.  
1278 *Idem, ibidem*, p. 140.  
1279 *Idem, ibidem*, p. 130.  
1280 SERRÃO, Vítor – *ob. cit.*, p. 274.  
1281 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *ob. cit.*, p. 43.  
1282 Documento CCCXXX, Ap. Doc., p. 559-560.  
1283 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 404.  
1284 *Idem, ibidem*, p. 405.

- 1285 Idem.
- 1286 Documento CDXLVI, Ap. Doc., p. 674.
- 1287 Documento DXXII, Ap. Doc., p. 751-752.
- 1288 SOEIRO, Teresa – *Penafiel*. Lisboa, Presença, 1994, p. 46.
- 1289 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1984, I, p. 321-329.
- 1290 GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias de Bessa – *ob. cit.*, vol I, p. 109.
- 1291 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, p. 406.
- 1292 Idem, *ibidem*. p. 405.
- 1293 Idem, *ibidem*. p. 404-406.
- 1294 Idem, *ibidem*. p. 405.
- 1295 Idem, *ibidem*. vol. I, p. 248.
- 1296 Idem, *ibidem*. p. 257.
- 1297 O motivo dos amendoins é detectado em fita enrugada de folhagem no coro de Pombeiro (Felgueiras): duas fitas com um par cada; nos dois laterais de Pombeiro (Senhora da Assunção e Santo Cristo), Ests. 355 e 361, vol. II; em todo o friso do entablamento e do frontão; no púlpito (Evangelho) de Alpendorada, uma fila percorrendo a área inferior; em Oldrões (Penafiel), na mesa de altar do colateral do Evangelho (Senhora de Fátima), Est. 349, vol. II.
- 1298 O espírito tridentino catapulta para o divino tudo o que possa assumir o carácter misterioso, contemplativo e espiritualizado. A sugestão do amendoim, derivação das estampas augsburguianas, pode assumir a transmutação, ou seja, o aperfeiçoamento para a metamorfose, concepção transposta no insecto, a borboleta, no caso dos colaterais de Pombeiro, da primeira fase vilaciana (Ests. 318 e 325). A larva, então, propõe uma perfeição que a rugosidade do amendoim entrava.
- 1299 Idem, *ibidem*, p. 259.
- 1300 Idem, *ibidem*, vol. II, p. 405.
- 1301 Idem, *ibidem*.
- 1302 Idem.
- 1303 Idem.
- 1304 Idem.
- 1305 Idem.
- 1306 PONS, Bruno – *Rocaille...* p. 330 ; 341.
- 1307 Idem, *ibidem*, p. 376.
- 1308 Idem, *ibidem*, p. 368.
- 1309 Idem, *ibidem*, p. 333.
- 1310 Idem, *ibidem*, p. 396.
- 1311 DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo – *ob. cit.*, p. 103.
- 1312 Ritual pagão na origem, com aplicação decorativa em ângulos, cornijas de altares e tripodes, transmutação de motivo já da Antiguidade.
- MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 99.
- 1313 Já nas artes plásticas da remota Pérsia, Assíria, Egipto, pela majestade e perspicácia da visão; deificadas pelos romanos em apoteose aos Césares, em emblemas e troféus de guerra; atributo de S. João.
- Idem, *ibidem*, p. 100-102.
- 1314 PONS, Bruno – *ob. cit.*, p. 328 ; 330.
- 1315 Idem, *ibidem*, p. 364.
- 1316 VARRIANO, John – *ob. cit.*, 1990, p. 13.
- 1317 ADAM, Robert – *ob. cit.*, p. 110-111.
- 1318 PONS, Bruno – *Cartouche Rocaille. L'Art Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p. 365.
- 1319 GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias de Bessa – *ob. cit.*, vol I, p. 109.
- 1320 GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias de Bessa – *ob. cit.*, p. 26.
- 1321 Idem, *ibidem*. p. 26-27.
- 1322 Idem, *ibidem*., p. 27.
- 1323 Documento CCLXXIX, Ap. Doc., p. 522-523.

- 1324 Localização não mencionada.  
Documento CCLXXIX, Ap. Doc., p. 522-523.
- 1325 Localização não mencionada.  
Documento CCLXXIX, Ap. Doc., p. 522-523.
- 1326 Documento CDXXI, Ap. Doc., p. 653-654.
- 1327 Documento CDLII, Ap. Doc., p. 687-688.
- 1328 Documento DXII, Ap. Doc., p. 743-744.
- 1329 Refira-se o projecto de Guarini para igreja teatina em Lisboa, ordem de S.Caetano, desaparecida em 1755.  
VARRIANO, John – *ob. cit.*, p. 221.  
Documento CCCXIII, Ap. Doc., p. 549-550.
- 1330 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 33-34.
- 1331 Idem, *ibidem*, vol. I, p. 259.
- 1332 BORGES, Nelson Correia – *ob. cit.*, p. 144.
- 1333 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 425.
- 1334 Idem, *ibidem*.
- 1335 Idem, *ibidem*.
- 1336 Idem, *ibidem*.
- 1337 DE FEO, Vittorio; MARTINELLI, Vittorio – *ob. cit.*, p.118-119.  
E alusão ao II Volume, fig. LXXV.  
*PERSPECTIVE in Architecture and Paintaing...ob. cit.*
- 1338 DE FEO, Vittorio; MARTINELLI, Vittorio – *ob. cit.*, p. 119.

# Transição Rococó-Neoclássico

---

Cap. V



## 1. Retábulos mores

*S. João Baptista de Alpendorada (Marco de Canaveses)*

*S. Salvador de Paço de Sousa (Penafiel)*

*Nossa Senhora do Carmo (Penafiel)*

*Santiago de Figueiró (Amarante)*

### 1.1 A terceira fase de Frei José Vilaça

A última fase de Vilaça<sup>1340</sup> é hererogénea e difícil de classificar, insinuando-se o neoclassicismo sem abdicar da graciosidade do rococó. Faz largo uso de elementos classicizantes, à mistura com outros tradicionais e alguns do primeiro estilo. Queda-se no limiar do neoclassicismo sem o transpor, provavelmente por consistir num salto demasiado elevado para quem realizara obras exuberantes.

Nas duas últimas décadas de Setecentos (que Natália Marinho Ferreira-Alves restringe para uma), penetra no simbolismo neoclássico sem perder a graça perene do velho rococó, produzindo-se uma *estranha*<sup>1341</sup> e prolongada transição, porque lado a lado coexistem nas mesmas obras duas maneiras de compor, e nalgumas das últimas com elementos pertencentes à primeira fase.

A terceira fase – classicizante – revela um artista *hesitante e incerto*<sup>1342</sup>, preso a uma filiação decorativa que nunca logrou aprofundar.

Mas é nesta fase que se revela a excelência da linha em Frei José Vilaça, caso da silhueta da boca da tribuna do retábulo-mor de Paço de Sousa (Penafiel).

O fenómeno da linha direita verifica-se, entre outros casos, no apainelado da base daquele retábulo. Ao mesmo tempo, a velha paixão do artista pelo jogo da linha condu-lo a uma série *fantástica*<sup>1343</sup> de painéis irregulares, como no retábulo-mor e púlpitos de Alpendorada (Marco de Canaveses).

O seu neoclassicismo expressa-se nas colunas dos retábulos que sustentam, em vez de fantásticos remates, frontões sóbrios como os de forma triangular dos retábulos da nave de Alpendorada, que oferecem o desenho mais clássico de toda a obra do entalhador.

O espaço aberto do frontão semi-circular (preferimos arquivoltas que seguem o entablamento) por ele usado é encimado por outro frontão pontiagudo (interrupção por ático rematado por empenas pontiagudas), situação verificada nos dois laterais de

Pombeiro (Felgueiras) e no mor de Alpendorada (Marco de Canaveses), remates que nos sugerem a citação borromínica: frontão curvo interrompido por ático.

O seu classicismo também se manifesta com ênfase nas pilastras jónicas, havendo algumas de fustes completamente lisos, como nos retábulos laterais de Alpendorada; outros com ramagens de pequenas folhas assimétricas que, nas colunas do retábulo-mor de Paço de Sousa (Penafiel), crescem, tomando uma forma semelhante à fantástica fita de maçaroca do azulejo seiscentista de *tapete*<sup>1344</sup>.

Outras, pintadas de azul, imitando o lápis-lazúli da capela romana de S. Roque de Lisboa, ostentam uma rede de filetes dourados, o que sucede no retábulo-mor de Alpendorada e num par de retábulos laterais de Pombeiro.

O disco decorativo com o centro frequentemente aberto constitui outra componente classicizante; na sua forma mais simples – mero círculo entalhado - encontra-se no retábulo-mor de Paço de Sousa e no retábulo lateral das Almas, em Pombeiro; na sanefa do retábulo do coro de Alpendorada oferece-se ovado, vazado e ornado de pérolas.

O classicismo e a linearidade constituem a essência da terceira fase de Vilaça, ao mesmo tempo que outras características anteriores apuram a continuidade do pensamento do artista.

Há *bocas* (tão usadas na França de 1730-1760 e nos azulejos portugueses joaninos) e *amendoins*, larvas é a nossa leitura, nas sanefas do coro e nos púlpitos de Alpendorada e no retábulo das Almas, em Pombeiro<sup>1345</sup>.

Este estilo de transição (em Alpendorada e em Paço de Sousa) merece a R. Smith a qualificação de grosso, vazio e sem vida, comparando com as belíssimas composições anteriores, classificando de mediocridade a revelação dos últimos trabalhos do monge artista, inquirindo se ele, esgotado com tanta produção artística e com apenas 55 anos de idade, perdia as suas elevadas capacidades de riscador, ou se os seu desenhos entregues a entalhadores inferiores sofrem *trágicas* deturpações<sup>1346</sup>.

A nossa convicção é oposta, fundamentando-se na evolução de um autodidacta que faz um percurso buscando soluções para os programas artísticos que coabitam, caso do rococó e do neoclássico. O seu estatuto de religioso não o impede de aderir ao ideário liberal da

revolução francesa, manifestamente contrário à apropriação de um esquema artístico da aristocracia, o rococó.

### **S. João Baptista de Alpendorada (Marco de Canaveses)**

A descontinuidade do banco e o do sotobanco surge pela inclusão do nicho do padroeiro, que dilui o verticalismo da tribuna, cuja modura converge para a recepção do nicho, não deixa espaços vazios para as colunas interiores e aceita o arco e o ático do remate, reflectindo como um espelho a tribuna de feição retabular.

Em castanho policromado, com imitação de mármore e elementos dourados, data a sua execução em 1780-1783 e o douramento no triénio seguinte<sup>1347</sup>, conjunto considerado *empobrecido e fraco* por R. Smith<sup>1348</sup>.120

É um retábulo [328-332] típico da terceira fase de Frei José Vilaça, que toma o lugar de outro identificado no triénio de 1737-1740 (joanino, por certo).

Mas é num cenário de riscador que devemos enquadrar Frei José Vilaça pela existência de dois contratos (1780 e 1782) onde intervém João Bernardo da Silva, entre outros.

- i) 1780<sup>1349</sup> - com apontamentos não descritos na escritura e o uso de madeira de castanho, o mestre entalhador João Bernardo da Silva, morador na Rua do Anjo, Francisco de Freitas Rego, da Rua de Chãos de Cima Sima, e Manuel José Correia, da Rua de S. Barnabé, todos da cidade de Braga, estabelecem um contrato com o abade do mosteiro de Alpendorada assim definido: João Bernardo da Silva arremata o retábulo e a tribuna da capela-mor da igreja de S. João de Alpendorada por 649 000 réis; a Francisco de Freitas cabem os dois púlpitos de madeira com sanefas saídas e remates inclinados pela verba de 100 000 réis; e ao entalhador Manuel José Coreia compete executar as cadeiras do coro da capela-mor por 185 000 réis. A madeira de castanho existente no camarim velho poderia ser aproveitada pelo mestre João Bernardo da Silva. Obrigavam-se a utilizar oficiais capazes de fazer as obras com *boma perfeição* de acordo com o desejo do abade e o que fez as plantas das mesmas obras a serem revistas e vistas depois de feitas e assentadas.

ii) 1782<sup>1350</sup> - João Bernardo da Silva faz um trespasse a outro entalhador da mesma cidade, Domingos José Ferreira, descrito da seguinte forma: tendo recebido do abade do convento de Alpendorada *toda a obra do novo retábulo da capella mor da sua igreja, faz a traspassação larga a obra do dito retabolo, somente o frontespicio do caixilho que fora levar e do trono e camarim, ao segundo pela verba de 400 000 réis, a pagar em proporção com o andamento da obra.*

Infere-se que o mestre entalhador João Bernardo da Silva, prestigiado artista bracarense, é o responsável do retábulo-mor de Alpendorada, trespassando para o entalhador Domingos José Ferreira a execução do frontispício do caixilho do trono e camarim, verba elevada atendendo ao contrato global do retábulo e da tribuna.

O risco é da autoria de outrem, pressupondo-se Frei José Vilaça como seu responsável.

Falta destrinçar a incongruência nos valores das verbas. O retábulo-mor e a tribuna são arrematados por João Bernardo da Silva pela quantia de 649 000 réis – como acima ficou referido - mas R. Smith regista 655 000 réis para a tribuna, 64 000 réis para o seu ouro e grades e para as tintas e castiçais, respectivamente, 9 785 e 28 000 réis<sup>1351</sup>.

A tradição manda encher o fundo da capela-mor com o arco, marcando o retábulo-mor de Alpendorada uma das primeiras aparições de motivos neoclássicos no escultor beneditino.

O autor manifesta [328-332] liberdade no seu tratamento, não tendo abandonado por completo o seu vocabulário rococó; há gosto por superfícies planas e relativamente lisas, destacando-se uma nova rigidez no apainelado e uma nova preocupação com folhagens e flores estilizadas na área da base, repetindo-se a dupla forma de Refóios (Cabeceiras de Basto)<sup>1352</sup>.

O banco e o sotobanco revestem-se de *severos* painéis rectilíneos, contendo folhagem *estática* composta com a maior regularidade, ocupando no sotobanco (painéis sob os pedestais das colunas) apenas a quinta parte da superfície, impondo uma solução radicada em novos desempenhos e funcionalidade.

A simplificação é precursora do classicismo que sucede ao clímax da exarcebação das massas do rococó, cujo esgotamento começa a objectivar-se.

Num esquema planificado e não isento de ponderação, o sotobanco e o banco apresentam-se claramente definidos, também na decoração muito reduzida, circunscrita e delimitada

por painéis com molduras de cantos rectos, truncados na adequação à projecção do nicho do orago, que abarca a porta de acesso ao trono.

O banco, de decoração mais depurada, antecipando as novas desinências estéticas, expõe painéis diferenciados na dimensão e motivo decorativo: os mais largos correspondem aos espaços dos nichos entre colunas e são reentrantes em comparação com os ressaltados, de sustentação das colunas; os primeiros com cruzamentos de palma com oliveira, nos segundos, ramos florais pendentes, firma vilaciana.

Nos painéis e pedestais do banco aparecem ramos cruzados e *rígidos* festões, os motivos decorativos mais empregados nesta terceira e última fase da arte do monge artista<sup>1353</sup>.

As quatro colunas, estriadas verticalmente, de capitel compósito, são modeladas pelos retábulos lisboetas do terceiro quartel do século XVIII, imitando em madeira pintada e dourada os fustes de lápis-lazúli da capela de S. João Baptista, com risco do arquitecto italiano Luigi Vanvitelli (1700-17170), em 1742, para a igreja de S. Roque (Lisboa)<sup>1354</sup>.

A presença destes elementos em Alpendorada e nos primeiros retábulos laterais de Pombeiro (Felgueiras) – Senhora das Dores e Santo Cristo, respectivamente – prontos em 1780, implica a estada de Frei José Vilaça em Lisboa antes desta data, porque em mais nenhum local há colunas deste tipo, a não ser que o conhecimento seja proveniente de descrição ou desenho, o que explica de igual forma o enquadramento *pombalino* da tribuna do retábulo-mor de Alpendorada<sup>1355</sup>.

Formas simples e linhas relativamente severas dão visibilidade ao remate, unificado pelo entablamento liso, interrompido pelo arco dissimulado num ático que aí nasce e é rematado por cornijas pontiagudas. As palmas e outras folhagens calmas ornamentam os seus perfis, em vez dos *atormentados* efeitos anteriores do artista<sup>1356</sup>.

Dois anjos ajoelhados no entablamento, como que a prolongar a verticalidade das colunas exteriores, lembram vagamente os anjos tocheiros de Refóios (Cabeceiras de Basto)<sup>1357</sup>. Fingidos de mármore branco, as formas grosseiras e execução tosca remetem-nos para um escultor com interpretação artística inferior.

Já a cabeça do padroeiro, S. João Baptista, no motivo central do ático do remate, pode relacionar-se com a obra pessoal de Frei José Vilaça pelas semelhanças na barba, na boca e nariz com as imagens do Senhor Crucificado. S. Bento, no nicho do lado do Evangelho –

cuja posição se confirma em 1758<sup>1358</sup>, em retábulo anterior - com rosto semelhante, pode ser obra do monge artista<sup>1359</sup>.

É nítida a transição do formulário pelo alteamento à feição de Vignola que Calheiros de Andrade vai prescrever ou sugerir ao avisado arquitecto na sua Regra das Cinco Ordens.

Entra-se na fronteira estilística para uma nova semântica filtrada aos poucos pela dicotomia: gosto pela inovação, renovação, mudança de mentalidade e gosto que vai obliterar os fraseados retoricistas da plasticidade do dogmatismo barroco.

Há uma diluição patente nos nichos que, se no rococó começaram a perder dossel e escala, agora são remetidos a cota secundarizada nos panos laterais - muitas das vezes para além das colunas que já não os enquadram, antes parecem arredá-los para incidir a devoção na área central, ou desaparecem mesmo, e da passionalidade do áulico rococó, no sentido de modernidade e mutação social e a prevalência ou prolongamentos do gosto de decénios, com ressonâncias que precisam de tempo para se esbaterem.

Os dois pares de colunas compósitas de fustes rectos, sentido de modernidade capitalizado no estágio de Vilaça em Lisboa, na década de 90 setecentista, perdem envergadura e pilastras adjacentes, orçando os corpos laterais; em conjunto, têm a dimensão da boca da tribuna de moldura pouco coleante.

O campo da tribuna arqueia o lintel do entablamento que se fragmenta a pouca altura por imperativos prevalectes da tradição de remates de cerceamento; um ático de perfil borrominiano<sup>1360</sup> na ressonância, pontua a fragmentação referida e, em cota mais baixa, o nicho do titular, o Baptista (na assumpção de pilastras e entablamento semicircular com delicados lanços de ressalto na direcção das ilhargas e recapitulação estilizada da fantasia borrominiana de orelhas tomadas do Casino del Búfalo, Roma<sup>1361</sup>, com o objectivo de cortar parte da linearidade dos perfis, corta a liberalidade do campo da tribuna, numa solução inusual decorrente da ausência do sacrário, inoportável no banco.

Dentro do campo da tribuna, degraus largos constroem a noção do trono em pirâmide invertida, abrindo alas para um expositor, que insinua um segundo retábulo, em escala obviamente reduzida, e resplendor de raios centrifugados de orla, em possível simulacro de nuvens - que deixam entrever a radiação -, sem qualquer veracidade pelo risco rígido.

Arcanjos semi-ajoelhados nos segmentos ressaltados das colunas exteriores seguram palmas em riste acalmar e deter o crente, talvez com proposta de reflexão e recolhimento. A máquina do retábulo em si mesma prenuncia uma certa concavidade, citação pozziana, e os marmoreados protagonizam e valorizam com a demarcação a ouro constrita aos pontos de articulação, ao filete dos fustes - demarcando por si mesmos a o primeiro terço pelo jeito da canelura -, que jogam com o nicho de meio ponto perto do astragalo e invertido após o toro da base, com e simétrico no anel<sup>1362</sup> e massivo nos capitéis, na palma que surge contida e nos ínfimos resíduos de concheados.

Alpendorada é um exemplo da fronteira estilística para uma nova semântica filtrada aos poucos pela dicotomia: gosto pela inovação, renovação, mudança de mentalidade e gosto que vai obliterar os fraseados retoricistas da plasticidade do dogmatismo do rococó.

### **S. Salvador de Paço de Sousa (Penafiel)**

O triénio de 1740-1743<sup>1363</sup> é de grandes remodelações na igreja de Paço de Sousa (tal como na igreja do mosteiro de Bustelo, Penafiel).

Sem tribuna, altares descompostos, imagens desfiguradas, entre outras *indecências*, coloca-se uma tribuna *bem pintada*, um sacrário e um resplendor dourado; rebaixa-se a capela-mor, pinta-se o tecto de brutesco, estucam-se as paredes...

No transepto, lado da Epístola<sup>1364</sup>, abre-se um arco para o altar de Nossa Senhora do Rosário<sup>1365</sup>, consertando-se a sua talha; na capela do Sacramento, no mesmo lado, estabiliza-se a talha do altar com varas de pedra.

Retiram-se dois altares do cruzeiro, *mal arrumados*, estofa-se e encarna-se o Santo Patriarca (S. Bento), colocando-se no altar-mor com a Santa Escolástica<sup>1366</sup>; fazem-se duas tarjas para a porta do sacrário, *hua de anhão bella*, consertando-se e guarnecendo-se a roda pelo meio com uma cruz de renda de ouro e outra de galão nova *ricamente* bordada de ouro e prata, com uma custódia no meio *muito bem figuradas*<sup>1367</sup>.

Quatro décadas depois (1780-1783)<sup>1368</sup>, faz-se de novo um lado da capela-mor, com travessa na factura do outro lado, e abóbada de pedra.

No triénio seguinte (1783-1786)<sup>1369</sup>, conclui-se a capela-mor de acordo com o risco, somente iniciada, aplicando-se um guarda-pó para obviar a problemas com a água.

Mas é o próprio Frei José Vilaça a afirmar que fizera a capela-mor *de pedra e de pau*, pressupondo-se a construção da capela-mor e a decoração em talha<sup>1370</sup>.

O *magestoso* retábulo (actual) doura-se, matizando-se todo o camarim de cores *não vulgares*, procedendo-se de igual modo no *sagrado* altar e na respectiva banquetta, assentando-se na tribuna uma cortina *incarnada*<sup>1371</sup>.

Ainda naquele triénio, toda a capela-mor é passada a óleo com a cor que pede a natureza da obra. O tecto e as colunas ficam *preciozas ao gosto pelo que na pintura imitam ao protótipo*<sup>1372</sup>. Pintam-se as imagens dos sagrados apóstolos que estão em peanhas *de boa vista*, ao lado da capela-mor.

Vem a seguir (1789-1792)<sup>1373</sup> o douramento da tribuna da capela-mor, bancos e peanhas dos apóstolos; 124 000 réis é a verba para tal destinada, recebendo a encarnação o Salvador (padroeiro) e todos os apóstolos, sem verba discriminada<sup>1374</sup>.

A tribuna da capela-mor adopta um painel do Salvador quando decorre o triénio de 1804-1807<sup>1375</sup>, mandando-se fazer almofadas e frontal para o altar-mor, com galões e franja de ouro fino em 1816-1819<sup>1376</sup>, sinal da persistência do frontal de tecido.

Um incêndio no ano de 1927 impele o então Ministério das Obras Públicas a um restauro da igreja. Poucado o retábulo-mor e os bancos da capela-mor, desmancha-se o resto da talha setecentista<sup>1377</sup>, e não eram poucos os retábulos já que as *Memórias Paroquiais de 1758*<sup>1378</sup> asseguram seis altares (mor, colaterais, um no topo do cruzeiro, Epístola e dois laterais, um em cada lado do corpo da igreja).

R. Smith prediz em Alpendorada um novo estilo que Frei José Vilaça *mal sabia coordenar*, mas em S. Salvador de Paço de Sousa (1783-1786) consegue impor um desenho [333-337] mais firme e mais agradável, combinando uma vez mais os elementos neoclássicos com velhos motivos rococó, imprimindo nos dois retábulos uma interpretação profundamente pessoal<sup>1379</sup>.

O douramento do *magestoso* retábulo (1783-1786), a pintura do camarim, do altar e banquetas desfazem-se sob a actual camada de branco<sup>1380</sup>.

A composição de ambos os retábulos, de forma côncava, obedece a uma tipologia de dois pares de colunas com capitel compósito, remate, banco e sotobanco<sup>1381</sup>.

Inserido na capela pétreia pré-existente, desnuda as resistências da plasticidade à organicidade pela formulação em berço da abóbada e o risco adverso do retábulo.

Em si, esquematiza parâmetros de tipologia de transição pela verticalidade, alongamento do embasamento com dimensões e articulação clarificadas entre banco e sotobanco.

O arco trilobado do camarim projecta-se na composição do remate que vê os seus fragmentos de frontão curvo sobraçados por duas volutas, em jeito de aletas (servindo de apoio a duas cabeças aladas aí colocadas discretamente), incrustadas no ático rematado por perfis apontados<sup>1382</sup>, ligeiramente ressaltados no coroamento.

O entablamento é duplicado mas rompido nos dois níveis pela moldura em diluição trilobada de de painel, renunciando a fórmula de Blondel em diminuir e esbater o vulto no interior do espaço sacro em prol do painel: o primeiro nível do entablamento abraça ambas as colunas de cada lado da tribuna, aí fenecendo; o segundo nível parte das colunas exteriores, sobreposto ao primeiro, inflectindo para cima em suave arqueamento, que termina abruptamente num enrolamento em C com prolongamento em contracurva para o alto onde se inscreve no ático, de vigoroso cornijamento.

Desta, a partir de detalhe de acanto em chave, delineia-se em esquiço um simulacro de cartela, com o olho divino no triângulo trinitário, a terminar em agrafe na boca da tribuna.

Dos lados, dois anjos seguram palmas em exaltação do símbolo. Acantos e flores ornam esta efusividade contida.

No banco, perpetua-se a solução do sacrário apostado na suposição de um painel mais, que desvirtua ou pelo menos colide com a leitura dos restantes painéis; há simetria a partir do eixo do sacrário para-angular, nas extremidades, um painel acrescido e alongado na horizontalidade ao suportar cada par de colunas com intercorrência de nichos, perfurados nesse pano, entre si.

Os motivos ornamentais são cruzamentos de ramos, agora com a variante de hera<sup>1383</sup> conotada na Antiguidade com ritos báquicos; agora com a amizade do mais fraco pelo mais forte<sup>1384</sup>; tratada de maneira naturalista com espiga e palma, investindo, em espiral, com baga pelos fustes, deixando lugar nos capitéis em folha de carvalho<sup>1385</sup>.

A ornamentação apela às ramagens que povoam as colunas de forma ampla, onde as flores se salientam em fortíssimas silhuetas, de acordo com uma tendência que marca a terceira

fase de Frei José Vilaça; no remate do sacrário, tipo festão horizontal, na porta do mesmo, interceptada por espigas de milho; cruzam-se ainda, com flores, nos painéis do banco.

No remate, ao lado de gigantescas flores de nova invenção, repetem-se as velhas fitas de flores dos estilos precedentes, visíveis no coroamento do motivo central e na sua parte inferior.

Os festões curtos exibem-se nos pedestais exteriores do banco e no intradorso dos painéis do mesmo.

Os concheados assimétricos, próprios do vocabulário rococó, mantêm-se nos nichos laterais, nas palmas com fitas e nas bocas (inteiramente redondas), unindo a moldura da tribuna com a *martineta* e seu sacrário<sup>1386</sup>.

O acanto, menos profuso, inscreve-se nas volutas que ascendem no entablamento e na envolvência do ornato polibolado que bordeja o triângulo e o resplendor.

Nenhuma manifestação ornamental é revelada no sotobanco, salvo as molduras dos painéis.

Em síntese, a linha curva dá ao retábulo um grande ímpeto unificador, emergindo no remate, nas volutas, na concavidade do corpo, nos nichos, na boca da tribuna (com severidade), no banco e no sotobanco, mas o retábulo afiança a filiação na transição com esquadrias rectas no banco e no sotobanco, uma decoração fitomórfica contida e espaços para a policromia e douramento, aqui subvertidos pelo repinte a branco.

## **1.2 A interpretação regional**

### **Senhora do Carmo (Penafiel) e S. Tiago de Figueiró (Amarante)**

Sem informação documental sobre a Senhora do Carmo [338-341], na cidade de Penafiel, S. Tiago de Figueiró [342-344] apresenta cinco altares em 1758<sup>1387</sup> e é *decente, bem utensiliada*, com sacrário e o Santíssimo Sacramento em 1845<sup>1388</sup>.

Estrutural e morfologicamente, o primeiro retábulo é menos alinhado no período de transição do rococó para o neoclassicismo que o retábulo da segunda igreja.

A concavidade e a convexidade da linha da moldura na parte cimeira da boca da tribuna dos dois retábulos interpenetra-se no ático do remate – ladeado por mísulas invertidas e

pedestais delgados em Figueiró e, no caso da Senhora do Carmo, com o recorte voluteado do remate a assentar em dois pedestais curvos no intradorso.

A boca da tribuna encontra o banco, nos dois casos, em ângulos rectos, contrariamente ao enquadramento dos retábulos de Alpendorada e de Paço de Sousa, onde convergem para o nicho central e sacrário, respectivamente, e ainda na leitura que fizemos para a maioria dos retábulos do formulário do rococó.

A necessidade de preencher o vão do arco da capela-mor, em ambos os casos, e de elevar o retábulo na Senhora do Carmo para acompanhar o pé direito, terá conduzido os artistas executantes às propostas dos remates (pedestais e mísulas em vez de volutas ou fragmentos de frontão) e do duplo banco (Senhora do Carmo), sintoma de regionalismo no Vale do Sousa e no Baixo Tâmega mediante a influência provável das escolas de Penafiel ou de Amarante.

A obliquidade é comum aos dois retábulos em áreas correspondentes: coluna e painel na Senhora do Carmo, este a associar-se mais a um nicho lateral que a uma pilastra; e duas colunas a suportar o entablamento em Figueiró.

Em ambos, procede-se a um ajustamento na capela-mor mediante a introdução de painéis exteriores na Senhora do Carmo e meias colunas em Figueiró.

Apesar da execução desgarrada dos cânones eruditos, há elementos materializados na tratadística:

- i) a ordem compósita nos capitéis das colunas e nos frisos dos entablamentos, lembrando Scamozzi para quem esta ordem significa a majestade do Deus Supremo;
- ii) o remate de feição pozziano mediante o recorte de cornijas contracurvadas e cartela, emblema na Senhora do Carmo e medalhão em Figueiró;
- iii) cabeças aladas em mísulas (Senhora do Carmo), um tema também de Pozzo.

Acrescentam-se outras componentes que inserem os retábulos no caminho da transição: o fuste demarcado no terço inferior; as urnas no remate, assentes em pedestais (Figueiró) e com festões (Senhora do Carmo); as esquadrias rectas no banco e no sobanco.

A decoração do formulário classicizante, nos dois retábulos, é mais perceptível que o do rococó, a nível dos ornatos fitomórficos (rosetas, ramagens e festões, entre outros).

Especificamente, o retábulo da Senhora do Carmo, em concavidade do corpo ou pano central, há seccionamento muito individualizado dos ressaltos a dinamizá-lo [338-341] desde a moldura flanqueada por nichos intercorrentes até às colunas isoladas e de grande ressalto.

Tudo em bom desempenho de linhas curvas e rectas num nível de duplicação do banco para agregar os pedestais alteados e cadenciados com os dos nichos, com painéis de cantos truncados, onde motivo floral se anima.

Os panos ou corpos laterais secundarizam-se em retraimento plano, com novo nicho e angulação de 90 graus.

O banco subscreve esta dinamização com enrolamentos de pergaminho ornados por cabeças de anjos, festão de rosa e acanto, e mísula sob o nicho com inserção em acanto. Dos lados do sacrário, micro-arquitectura de feição pozziana e acantos laterais a subentender aletas, painéis com tecido em forma de festão que parte de enrolamentos em C invertidos e ramos de rosas.

O sotobanco alteado frisa a verticalidade com painéis de palmas e rosas em posição alongada.

Muito festivo nos elementos florais, medalhões e aros suspensos de laçaria, nos fustes de terço sublinhado por anel de onde pende festão de rosas e na espiral fitomórfica ascendente, no recamado festão de oliveira, no frontão sobrelevado, no remate ancorado a volutas com audácia tridimensional, no denticulado da cornija, na interacção de contorno a ouro em todas as articulações e filetes com a pintura e o marmoreado dos fustes.

A presença das urnas no entablamento não se torna flagrante; mostra ainda ancoramento à gramática decorativa, falta de sobriedade mas amplificada plasticidade.

S. Tiago de Figueiró [342-344], de esquema filtrado em Borromini e Pozzo, lança-se numa solução compositiva de maior linearidade até ao entablamento interrompido; no coroamento desse, a opção estilística inflecte em linhas que perdem a rigidez à excepção dos pedestais, suportes das urnas.

O seccionamento do entablamento é individualizado para comportar angulação recta do par de colunas entre si, sobrepujado por angulação obtusa nos flancos do remate.

Os nichos esquematizam-se em posição periférica e recuada; o acanto é bem curvilíneo mas sóbrio pelo comedimento.

Duplo denticulado, no entablamento e na cimalha do banco, pode ter por intenção demarcar a tracejado - à maneira de Grolier<sup>1389</sup>, nas encadernações - a parte fulcral do retábulo, sem rejeição das partes subsidiárias.

No banco e sotobanco recrudescer a profusão decorativa, sem severidade, em cercadura rectangular com possível intenção de pontilhado (moldura perlada) afeiçoado de Grolier.

## **2. Retábulos colaterais**

*S. João Baptista de Alpendorada (Marco de Canaveses). Senhora de Fátima e Senhora do Rosário*

*S. Pedro (Amarante). Cristo Crucificado e Senhora da Conceição  
Santo Estêvão de Oldrões (Penafiel). Senhora de Fátima*

### **S. João Baptista de Alpendorada. Senhora de Fátima e Senhora do Rosário**

Em S. João Baptista de Alpendorada, Marco de Canaveses, Frei José Vilaça assume a responsabilidade de *todo o ornato da igreja exceto os dous coletrais e o organ*<sup>1390</sup>.

Os retábulos actuais podem ter sido executados na primeira metade do século XIX, sucedâneos de outros feitos em 1752-1755 que, por sua vez, substituem os mencionados no *Estado de 1746*<sup>1391</sup>.

As invocações não correspondem às de 1758: Santa Ana cede o lugar à Senhora de Fátima, lado do Evangelho [345-347], e Nossa Senhora, lado oposto [350-351], passa para Senhora do Rosário, aqui com a probabilidade de ser a mesma invocação.

O douramento do colateral do Evangelho é assinalado na tarja do arco da capela (1942); a pintura no lado oposto data de 1917. Assim adulterado permite, no entanto, uma leitura mais fácil, que fazemos em paralelo com o colateral oposto.

A sua tipologia concorre para o arco de triunfo, embora o arco cerceie o entablamento; dois pares de colunas, nas ilhargas do nicho central, de fuste liso e capitéis compósitos, banco

com sacrário incluso, descarregando para a banquetta; mesa de altar e frontal imitando tecido. Ao frontão triangular do remate adiciona-se um ático com recorte entrecortado.

O douramento do colateral do Evangelho contrasta com a pintura imitando mármore vermelho *maculado* de branco, dominando os tons de azul e verde no banco e no remate.

A transição define-se, estruturalmente, pelo ático do remate e pelo banco: por um lado, o perfil curvo dos pedestais das colunas (rococó) e, nos mesmos, as molduras neoclássicas, vistas nos painéis que lateralizam o sacrário.

■ **Quadro XLIII.** Invocações em S. João Baptista de Alpendorada (Marco de Canaveses)

Situação	N. altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			EPÍSTOLA		
			Colateral	1.º lateral	2.º lateral	Colateral	1.º lateral	2.º lateral
1726								
1758 <sup>1392</sup>	7	S. João Baptista e S. Bento (à direita e à esquerda)	Santa Ana	Cristo Crucificado	Santo António	Nossa Senhora	SS. mo Sacramento	Santa Bárbara
Actualmente	7	X	S.ª Fátima	C. Jesus	Coração de Maria	S.ª Rosário	C. Crucificado	S. Pedra Fria

Remate afeiçoado a esquema de Guarini<sup>1393</sup>, frontão triangular e ático entrecortado, nota-se a presença de acanto e festão neste, contravencionando o primeiro, de de ténue ressalto, com cabeça alada no tímpano, sobre o par de colunas interiores, tendo as contíguas a função de sustentar urnas cintadas em fita frisada, ambas com fuste totalmente liso, caminho para a permissividade da ruptura.

Perfis boleados nos pedestais, molduras de arestas truncadas muito sóbrias e estilização de jarra e composição floral anexa ao sacrário de lintel arqueado, nova contravenção ao frontão ainda e sempre dominante.

O risco é basicamente igualitário entre os dois colaterais, divergindo no tratamento dos materiais: douramento total no do Evangelho, marmoreados no da Epístola, que se torna mais clarificado e impactante com a refulgência limitada a linhas de demarcação dos corpos, molduras e elementos vegetalistas.

O sacrário do primeiro mais paradigmático na dogmatização - custódia, espigas; no segundo, o disco solar, pano torcido em festão e igualmente loureiro dos lados da tarja.

### **S. Pedro (Amarante). Santo Cristo e Senhora da Conceição**

S. Pedro de Amarante mantém as mesmas invocações de 1726 e 1758. Presentemente, o Santo Cristo substitui S. Filipe Néri, no Evangelho, e a Senhora da Conceição, antes no primeiro lateral da Epístola, agora no colateral da Epístola.

As imagens de Santo André e de S. Filipe Néri isolam-se em locais opostos aos indicados nos anos de 1726 e 1758, isto é, encontram-se, propriamente, no Evangelho e na Epístola, mas nos cunhais do arco cruzeiro, ausentando-se dos retábulos.

O levantamento de Craesbeeck lista este templo como capela e a imagem de S. Filipe Néri é de vulto, de oito palmos de alto, sendo também de vulto a de Santo André, apóstolo, da mesma altura.

#### **■ Quadro XLIV. Invocações em S. Pedro (Amarante)**

Situação	N.º de altares	Retábulo-mor	EVANGELHO			EPÍSTOLA		
			Colateral	1.º lateral	2.º lateral	Colateral	1.º lateral	2.º lateral
1726 <sup>1394</sup>	5	SS. mo Sacramento. S. Pedro e S. Paulo	S. Filipe Neri	S. Martinho		S.to André, Apóstolo	S.ª da Conceição	
1758 <sup>1395</sup>	5	S. Pedro e S. Paulo	S. Filipe Neri	S. Martinho, S.ª do Desterro e S. José <sup>1396</sup>		S.to André <sup>1397</sup>	S.ª da Conceição	
Actualmente	5	S. Pedro e S. Paulo	Santo Cristo	Senhora com o Menino		S.ª da Conceição	Sagrada Família	

A tipologia destes colaterais – Cristo Crucificado [348] e Senhora da Conceição [352-353] - descompassa o consenso pela diferença do marmoreado entre os dois, de transição bem patenteada pela linearidade e verticalidade, eivada do embasamento ao entablamento de cornija em arco abatido.

Há prevalência do postulado de Pozzo no denticulado; o ático desmaterializado por mísulas, em tramitação de aletas em que se equilibram meninos, de forma precária, é insinuação borrominiana e concentra máxima decoração no vazamento do tímpano para o resplendor, sublinhado pela palma pozziana e na cornija de pendurado coleante. Agrafes demarcam presença singela e os fustes seguem a nova tendência a impor-se, mantendo a espiral fitomórfica ascendente e simétrica.

A boca da tribuna é classicizante e o frontal da mesa do altar, em urna, em termos decorativos acima da predela ou banco.

O risco do sacrário faceado, cuja tarja transpõe à escala a moldura da boca da tribuna, em painel rectangular de duplo filete de ouro.

A curvatura de meio ponto do camarim e a cimalha da cornija escalonam a leitura em continuum ascendente de vinculações.

O facto de serem retábulos em situação de cantoneira impõe, numa planificação aligeirada, uma pequena angulação na frontalidade, tirando partido do campo do camarim, mais em profundidade.

A mesa de altar ajusta-se, nos dois colaterais, à época dos mesmos.

A relação de transição é aferida nas estruturas neoclássicas dos arcos do nicho e do entablamento, das esquadrias rectas da base do nicho central, nos painéis do banco e do sotobanco. A escala ornamental neoclássica evidencia-se nos elementos fitomórficos, nomeadamente festões e ramagens.

### **Santo Estêvão de Oldrões (Penafiel). Evangelho. Senhora de Fátima**

O colateral do Evangelho, em Santo Estêvão de Oldrões, Penafiel, pertence a uma igreja que reclama alterações arquitectónicas mediante as datas que lhe estão apostas na fachada: 1679, probabilidade da construção primitiva; 1923, altura da introdução da torre sineira e galilé; e 1980, data de um restauro exterior.

Esta igreja é relegada para segundo plano dada a existência de uma nova paroquial construída, há décadas, numa zona de maior densidade populacional.

Também altera a invocação, Senhora do Rosário em 1758<sup>1398</sup>, hoje, Senhora de Fátima [349] interpretação regional, a pender para o popular, numa nave onde os dois retábulos

laterais se enquadram nesta tipologia, significativamente modificada no colateral oposto, e, no retábulo-mor, um remate a ser incluído num conjunto de execução regional, ou seja, a hipótese da influência dos artistas da cidade de Penafiel.

Na opção do retábulo que invoca a Senhora de Fátima foi tido em conta a simplificação depauperada de meios, materiais, espacialidade e formulário.

Sem plasticidade, exauriu-se na possibilidade de ter uma dinâmica mais adequada na colocação em cantoneira, na falta de proporção entre corpos, remetendo o camarim à formulação de um pequeno oratório para imagem acima do diluído sacrário.

Nas colunas, a inventividade ficou-se pela solução inadequada de isentar de caneluras o primeiro terço, o que lhe daria mais vulnerabilidade, tornando mais consensual a fábrica, interpretação desta opção retirada de coluna de Pompeia<sup>1399</sup>.

O entablamento com denticulado, em conjugação com caneluras dos fustes, restringe-se aos capitéis; o frontão triangular, desproporcionado pela exiguidade, eleva-se e corrobora a sensação visual de acanhamento.

A mesa de altar, em forma de urna, da mesma época do retábulo, recebe um festão de folhas e os *amendoins* (larvas na nossa leitura) que Frei José Vilaça introduz nos primeiros laterais e subcoro de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras).

A decoração é parca, e tenta a compensação nas duas urnas bem ajazadas.

As esquadrias rectas, o frontão triangular do remate e a decoração constituem um conjunto de elementos que integram o retábulo na fase de transição.

Percebemos uma particularidade decorativa no frontal da mesa do altar: os *amendoins* de Frei José Vilaça, em Pombeiro e em Alpendorada, que consubstanciamos em larvas.

### **3. Capelas laterais**

*Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras). Senhora das Dores e Santo Cristo*  
*S. João Baptista de Alpendorada (Marco de Canaveses). Evangelho - Coração de Jesus,*  
*Nossa Senhora; Epístola - Santo Cristo e Pedra Fria*

### **3.1 Frei José Vilaça na sua última fase**

O final da década de setenta e início da seguinte do século XVIII traz o terceiro estilo de frei José Vilaça a Santa Maria de Pombeiro e a S. João Baptista de Alpendorada, mais propriamente aos primeiros retábulos do corpo da primeira (Senhora das Dores e Santo Cristo, Evangelho e Epístola, respectivamente) e aos quatro laterais da segunda igreja (Coração de Jesus e Nossa Senhora – Evangelho; Santo Cristo e Senhor da Pedra Fria – Epístola).

Castanho pintado imitando lápis-lazuli e mármore com alguns elementos dourados são as referências do *estado* de Pombeiro correspondente ao triénio 1777-1789<sup>1400</sup> e à Senhora das Dores que é colocada no retábulo acabado de fazer (primeiro do Evangelho).

O douramento e a pintura de mármore daquele retábulo e do simétrico (primeiro da Epístola, Santo Cristo) concretiza-se no triénio 1783-1786<sup>1401</sup>, altura em que também se dá por terminado o douramento dos quatro laterais de Alpendorada, datando a sua execução do triénio anterior (1780-1783)<sup>1402</sup>.

Um visionamento transversal dos oito retábulos das capelas laterais das igrejas de Pombeiro e Alpendorada dá-nos a sensação de estarmos na presença da arte de intérpretes distintos.

A segunda fase de Vilaça (expressão rococó nos segundos laterais de Pombeiro) e a terceira (transição nos primeiros laterais de Pombeiro e nos quatro laterais de Alpendorada) manifestam-se com tipologias que revelam o amadurecimento do artista na aceitação e transposição de modelos com mensagens pessoais, facto que contraria a qualidade inferior que lhe é atribuída por R. Smith, como já asseverámos anteriormente.

O contraste começa nos retábulos de Pombeiro.

A Senhora das Dores coloca-se (1777-1780) na primeira capela lateral do Evangelho, uma das quatro preparadas no período anterior (1773-1776/7), correspondendo ao Cristo Crucificado e Almas do lado oposto, ambos dourados e pintados de mármore no triénio de 1783-1786<sup>1403</sup>.

Tal como no retábulo-mor de Alpendorada, aqui também se faz sentir a influência da capela romana de S. João Baptista (Lisboa), introduzindo a imitação da talha nas colunas, elementos de mármore e outros materiais exóticos.

### **Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras). Senhora das Dores e Santo Cristo**

Mas em Pombeiro as formas seguem mais fielmente as linhas dos modelos de Vanvitelli<sup>1404</sup>. A composição arquitectónica toma a forma de edícula clássica côncava, com frontões de perfis contracurvados. É a influência dos grandes retábulos das igrejas pombalinas pós-terramoto de 1755 (Senhora das Marcês, Senhora da Graça, Santa Isabel, Senhora do Sobreiro, em Torres Vedras)<sup>1405</sup>.

Em Pombeiro figuram as mesmas colunas imitando lápis-lazuli, com filetes dourados nos terços inferiores dos fustes (douramento actual na vertical), simulando bronze dourado, cimalkas dos pedestais inscrevendo pequenos frontões conopíais, figuras alegóricas (totalmente douradas, presentemente) repousando nos frontões do remate, cobertas de grandes panos *à romana* e, no tímpano dos frontões, o símbolo triangular da Santíssima Trindade rodeado de cabeça de serafins sugestivas da escultura marmórea da escola de Mafra<sup>1406</sup>.

As cabeças de serafins repetem na talha os efeitos das pinturas dos forros das respectivas capelas pintadas de *perspectiva romana*, conforme descrição de 1777<sup>1407</sup>, imprimindo a analogia da sacristia da Sé do Porto, na qual, quase cinco décadas antes, Nicolau Nasoni, na pintura, e Miguel Francisco da Silva, na talha (introdutor do joanino na Sé do Porto que irradia para o Norte), elaboraram adornos paralelos.

Mas Frei José Vilaça impõe o seu toque pessoal artístico à importação dos modelos de Lisboa: é o caso dos *amendoins* (larvas, repetimos, na nossa leitura) no friso do entablamento, nos ramos de lírios no coroamento do remate e, particularmente, no motivo que encima o nicho da Senhora das Dores - no lado do Evangelho, perdendo a vidraça grande - composto por volutas, pétalas e painéis diferenciados.

A personalidade artística do monge beneditino revela-se ainda nos relevos de símbolos vegetais, inclusos na banquetta do altar, peculiares do seu terceiro estilo.

A parte central dos retábulos da Senhora das Dores [354-355] e do Santo Cristo e Almas [360-362] é a única manifestação diferenciada permitida pela inclusão do nicho no primeiro, proporcionando-lhe maior unidade e imagens laterais (ausentes, na altura do levantamento); no retábulo de Santo Cristo e Almas, Frei José Vilaça obriga-se a interromper o banco e o entablamento.

Compactado entre colunas de fustes com o primeiro terço demarcado e filete a imitar bronze de diferente lavranteria nos dois retábulos e pares de colunas, transita para um entablamento corrido com ressaltos enviesados para não escamotear o par de colunas posteriores que assoma das ilhargas.

O friso espaça folhagem de acanto no altar mencionado; o habitual denticulado sobrepuja larvas em autentica moldura; frontão com remate de recorte borrominiano, de certa sobriedade<sup>1408</sup>, é sancionado por ressaltos que avançam dos lados em relação ao ponto central, onde elementos florais pontuam e o tondo em forma de nuvem de querubins ladeia o triângulo da Santíssima Trindade.

Figuras enlutadas (santas mulheres...) solidarizam-se com a Senhora das Dores e avançam mais para melhor verem e carpirem o Santo Cristo.

Diferem as capelas no desenho do corpo central, em tarjão no Santo Cristo com cena narrativa no respaldo, sem profundidade; em diminuído camarim, sugestão de edícula, na Senhora das Dores.

No último, na simulação de porta, o labor esmera-se com ressonâncias de enrolamentos em C em afrontamento contracurvado em cima, resquícios de linha serpentinata, adossados em baixo.

Também o banco entre pedestais afeiçoados ao recorte borromínico é diverso. Agrafes, cartelas, urnas, diluíram-se na transição.

### **S. João Baptista de Alpendorada (Marco de Canaveses). Evangelho - Coração de Jesus e Nossa Senhora. Epístola - Santo Cristo e Pedra Fria**

Marcando uma unidade estilística na nave da igreja de S. João Baptista de Alpendorada, os retábulos das suas quatro capelas laterais, de citação serliana, anunciam o neoclassicismo de Frei José Vilaça nos frontões triangulares e nas colunas de fuste liso, mas ainda presos ao rococó - no remate, nichos laterais e banco - que dá nome e alma à arte do monge de Tibães.

A magnífica campanha de talha realizada na igreja do convento de Alpendorada na década de oitenta do século XVIII é corporizada pelo retábulo-mor (1780-1783) e pelos quatro laterais da nave, praticamente da mesma época dos primeiros laterais de Pombeiro e

douramento no mesmo período (1783-1786)<sup>1409</sup>, todos relacionados com o terceiro e último estilo de Frei José Vilaça.

O relatório trienal de Alpendorada de 1783<sup>1410</sup> refere o conjunto dos quatro laterais, substituindo outra série de 1742-1746, um dos quais servindo para a comunhão da freguesia (actual Coração de Jesus). 321 000 réis é o preço registado para o conjunto dos quatro retábulos.

O semicírculo de painéis com florões no arco de cada uma das capelas, encerrando a composição, é comum ao do retábulo-mor.

A planta plana dos laterais contrasta com a concavidade do mor, assim como o fuste liso das colunas distingue-se das caneluras do principal; o lápis-lazuli destas é substituído pela imitação do mármore vermelho com *máculas* brancas (influência de Lisboa).

Os ornatos rococó – que R. Smith apelida de medíocres – preenchem o espaço do tímpano do arco que inclui o frontão triangular, encimam os arcos dos nichos laterais, integram-se nos pedestais das colunas e evidenciam-se nas ilhargas do sacrário.

As penhas dos nichos laterais remontam a um modelo de André Soares, assimilado por Frei José Vilaça, duas das quais estão documentadas no triénio de 1780-1783<sup>1411</sup> e notabilizadas pelas linhas dos seus perfis e painéis de ângulos delicadamente chanfrados, reflectindo a grande preocupação com ornatos de volutas distintiva de toda a talha do mestre.

Retábulos sem total geminação – Coração de Jesus [356-358] e Santo Cristo [363-365] - no essencial, apresentam similitudes de risco e feitura.

Paritários na concepção acima do banco, um par de colunas de fustes rectos, adjacentes a pilastras, nichos laterais a extremar a composição, corpo central algo avançado (com cantoneiras circunscritas) e consequente ressaltamento do entablamento, apenas corrido na cornija, frontão triangular arcaizante, tímpano com a indispensável cabeça de alada, a retirar o monopólio das cartelas e agrafes, e estruturado para a disponibilidade dimensional da capela.

Uma cartela vazada aligeira o coroamento; o dourado não é massivo senão nos capitéis. As dissemelhanças, desconsiderado o cromatismo dos marmoreados, partem do pormenor

somenos importante da moldura do camarim de pouco desenvolvimento em profundidade e sim da dimensão em que esta se rasga no direccionamento descendente.

No Coração de Jesus, o camarim respeita a integridade do banco onde se avoluma o sacrário de feitura pouco consentânea com a solução compositiva por excesso, no primeiro caso, e respeita o pano central do banco, na segunda situação; no do Santo Cristo, assume a projecção até à banquetta.

A decoração circunvizinha é esparsa: nos pedestais de boa cota ideativa, nos restantes painéis cingida ao filete dourado que nada contorna, apenas dinamiza o painel que planifica a superfície.

Esta terceira fase de Frei José Vilaça fazendo-se sentir nos retábulos mores de S. João Baptista de Alpendorada e S. Salvador de Paço de Sousa, nas primeiras capelas laterais das igrejas de Santa Maria de Pombeiro e de S. João Baptista de Alpendorada e nas segundas laterais da última, seis ao todo, contabilizando-os aos pares no Evangelho e na Epístola, impõe-nos a rememoração de algumas linhas orientadores:

- i) o classicismo e a linearidade, essência desta fase, ao mesmo tempo que outras características anteriores apuram a continuidade do pensamento do artista;
- ii) colunas e pilastras pintadas de azul, imitando o lápis-lazúli da capela romana de S. Roque de Lisboa, patenteando uma rede de filetes dourados, o que sucede no mor de Alpendorada e no primeiro par de retábulos laterais de Pombeiro;
- iii) o disco decorativo com o centro frequentemente aberto constitui outra componente classicizante; na sua forma mais simples – mero círculo entalhado – que se encontra no retábulo-mor de Paço de Sousa e no retábulo lateral do Santo Cristo e Almas (círculo inscrito no triângulo do motivo central frontão contracurvado) em Pombeiro; na sanefa do retábulo do coro de Alpendorada (retábulo joanino, lado da Epístola) oferece-se vazado e ornado de pérolas.

A qualificação de mediocridade atribuída por R. Smith a esta fase de Vilaça, já referida anteriormente, não é, na nossa opinião, a melhor forma de interpretar uma estética que o artista produziu num sentido evolutivo, caso contrário, conservaria a mesma forma de riscar e entalhar.

Concordamos, por outro lado, com R. Smith, quando avança com a perspectiva de alguns dos seus desenhos serem executados por artistas de qualidade inferior.

A separação do banco e do sotobanco nestes espécimes é o resultado do retorno à linha rectilínea nesta área do retábulo, elemento primordial no neoclássico.

Distintos os frontões contracurvados de Pombeiro e os triangulares de Alpendorada, marcando os primeiros a relação com o rococó e os segundos com o formulário neoclássico, uma visão horizontal consente-nos um traçado baseado nas linhas curva e rectilínea nos seis retábulos (dois em Pombeiro e quatro em Alpendorada), osmose singular no caminho da transição do rococó para o neoclássico.

- i) Em Pombeiro: moldura dos nichos centrais; pequenos frontões conopíais separando as colunas dos pedestais com continuidade rectilínea no banco (Senhora das Dores) e painéis reduzidos (Santo Cristo); painéis nos pedestais recortados na parte superior por frontões conopíais invertidos.
- ii) Em Alpendorada: arcos dos nichos laterais ligeiramente contracurvados; peanhas em forma de estípite mas com as linhas descendentes suavemente curvadas; painéis do banco e dos pedestais das colunas; a porta do sacrário rematada por arco curvo (Coração de Jesus). Associação do frontão triangular e ático recortado lateral e superiormente pela linha curva.

Os elementos permissíveis à inserção no formulário neoclássico, além dos frontões triangulares, correlacionam-se com as formas geométricas - triângulo inscrito em círculo de onde irradiam os raios do resplendor, nos remates de Pombeiro; e arcos de triunfo nos retábulos de Alpendorada (abatido ressaltado no de Santo Cristo). Realce ainda para o primeiro terço delimitado das colunas (em Pombeiro), os fustes lisos (Alpendorada) e os capitéis coríntios.

Ainda no plano analógico, uma nota final sobre remates e áticos, e como sugestão: Pombeiro - Borba de Godim; Alpendorada - matriz de Penafiel e Senhora do Carmo; S.Pedro de Amarante (colateral) - Alpendorada (mor); Figueiró - S.Pedro de Amarante (colateral).

## Notas

- 1340 BORGES, Nelson Correia – *ob. cit.*, p. 144.
- 1341 SMITH, Robert C. - *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1972, vol. I, p. 277.
- 1342 Idem, *ibidem*, vol. I, p. 277.
- 1343 Idem, *ibidem*, p. 278.
- 1344 Idem, *ibidem*, p. 279.
- 1345 Idem, *ibidem*, p. 279.
- 1346 Idem, *ibidem*, vol. II, p. 456-457.
- 1347 Idem, *ibidem*, p. 452-453.
- 1348 Idem, *ibidem*, p. 453.
- 1349 ADB-Um, 2.<sup>a</sup> Série, n.º 135, fls. 19-21 v.  
SMITH, Robert C. - *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1972, vol. II.  
Cit. por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *A Talha Neoclássica Bracarense*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2000, vol. II, p. 203-205. Tese de Doutoramento. Policopiado.
- 1350 ADB, Nota Geral, 1.<sup>a</sup> Série, n.º 835, fls. 24 v.-25. Ap. Doc., p. 495-496.
- 1351 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 454.
- 1352 Idem, *ibidem*, p. 453.
- 1353 Idem, *ibidem*, p. 453.
- 1354 Idem, *ibidem*, p. 453.
- 1355 Idem, *ibidem*, p. 453.
- 1356 Idem, *ibidem*, p. 453.
- 1357 Idem, *ibidem*, p. 453.
- 1358 Documento CDLXXXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 717-718.
- 1359 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 453.
- 1360 Edícula na fachada do Collegio Propaganda Fide.  
VARRIANO, John – *ob. cit.*, p. 74.
- 1361 ADAM, Robert – *ob. cit.*, p. 204.
- 1362 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 249.
- 1363 Documento LXXI, Ap. Doc, vol. III, p. 260.
- 1364 Documento DLVIII, Ap. Doc, vol. III, p. 791-792.
- 1365 Documento LXXI, Ap. Doc, vol. III, p. 260-261.
- 1366 Documento LXXI, Ap. Doc, vol. III, p. 260-261.
- 1367 Documento LXXI, Ap. Doc, vol. III, p. 260-262.
- 1368 Documento LXXXIV, Ap. Doc. III, vol. III, p. 276-277.
- 1369 Documento LXXXV, Ap. Doc. III, vol. III, p. 279.
- 1370 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. III, p. 379.
- 1371 Documento LXXXV, Ap. Doc. III, vol. III, p. 279.
- 1372 Idem.
- 1373 Documento LXXXVII, Ap. Doc. III, vol. III, p. 282; 284.
- 1374 Documento LXXXVII, Ap. Doc. III, vol. III, p. 282; 284.
- 1375 Documento CXI, Ap. Doc. III, vol. III, p. 287-288.
- 1376 Documento XCIV, Ap. Doc. III, vol. III, p. 290; 292.
- 1377 SMITH, Robert C. – *ob.cit.*, vol. II, p. 381.
- 1378 Documento DLVIII, Ap. Doc. III, vol. III, p. 791-792.
- 1379 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 456.
- 1380 Idem, *ibidem*, p. 456.
- 1381 Mais simplificado o de Paço de Sousa, sugerindo um desenho do século XIX.
- 1382 Idem, *ibidem*, p. 456.
- 1382 Neogóticos, no pensamento de R. Smith, com o que não concordamos.

- 
- Idem, *ibidem*, vol. II, p. 456.
- 1383 MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 61-64.
- 1384 Conotava-a com antigos por nunca cair a folha e Baco ser sempre moço, também com o subir mais alto que todos – ambição.
- 1385 *ARTE Portuguesa. Artes Decorativas*, Coord. de João Barreira. Lisboa: 1953, p. 83.
- Árvore de Júpiter e Zeus e símbolo de vitória.
- ADAM, Robert – *ob. cit.*, p. 270.
- Retomado do renascimento italiano como símbolo de estirpe.
- MEYER, F. S. – *ob. cit.*, p. 65.
- 1386 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 456
- 1387 Documento CDXXII, Ap. Doc. III, vol. III, p. 654.
- 1388 SOARES, Franquelim Neiva - *Sociedade e Clero no Arciprestado de Amarante no Segundo Quartel de Oitocentos – da Crise à Recuperação. In Amarante Congresso Histórico 98. Actas*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, vol. II, p. 339.
- 1389 Visconde d’Aguisy, 1479-1565; embaixador de França em Roma, bibliófilo, conhece Maioli e Aldo Manuzio, impressores, e cria estilo pessoal.
- FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona – *ob. cit.*, p. 23-24.
- 1390 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1987, IV, p. 302.
- 1391 Idem, *ibidem*, vol. II, p. 459.
- 1392 Documento CDLXXIX, Ap. Doc. III, vol. III, p. 717.
- 1393 VARRIANO, John – *ob. cit.*, p. 220.
- 1394 Documento CCLXV, Ap. Doc. III, vol. III, p. 514-515.
- 1395 Documento CD, Ap. Doc. III, vol. III, p. 636-638.
- 1396 Idem.
- 1397 Localização não mencionada.
- Idem.
- 1398 Documento DLVII, Ap. Doc. III, vol. III, p. 791.
- 1399 ADAM, Robert – *ob. cit.*, 1992, p. 107.
- 1400 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 457.
- 1401 Idem, *ibidem*, vol. II, p. 457.
- 1402 Idem, *ibidem*, p. 458.
- 1403 Idem, *ibidem*, p. 457.
- 1404 Idem, *ibidem*, p. 457.
- 1405 Idem, *ibidem*, p. 457.
- 1406 CARVALHO, Aires de – *E Escultura em Mafra*. Lisboa: 1950.
- Cit. por SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 457.
- 1407 SMITH, Robert C – *Nicolau Nasoni. Arquitecto do Porto*. Lisboa: 1967.
- Cit. por SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 458.
- 1408 VARRIANO, John – *ob. cit.*, p. 59.
- 1409 SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, vol. II, p. 458.
- 1410 Idem, *ibidem*.
- 1411 Idem, *ibidem*, p. 465.

# Neoclássico

---

## Cap. VI



## 1. Arqueologia e novo-antigo

Com a emersão do neoclássico na segunda metade do século XVIII, adopção assumida no ideário da Revolução Francesa por considerar o rococó uma prerrogativa da aristocracia, a arte antiga é alvo de atenções especiais e a burguesia endinheirada substitui os tradicionais mecenas<sup>1412</sup>.

A análise é atributo do neoclássico, obra do homem, não do soberano ou do clérigo, enquanto barroco e rococó perdem capacidade de significação na sua raiz dogmática e visual.

O artista tem a antiguidade a *iluminar*, mas não em absoluto. O carácter principal das obras-primas gregas, na interpretação de Winckelmann, é de *uma enorme simplicidade e uma tranquila grandiosidade*<sup>1413</sup>

O neoclassicismo nasce em Roma pela inspiração de Winckelmann (arqueólogo) e Mengs (pintor), alemães, sacerdotes da nova religião da beleza ideal grega, maldizendo aquilo que de mais vivo apresentava a arte contemporânea. O primeiro vai ao ponto de dividir a arte grega em períodos e estilos: antigo, sublime, belo de imitação<sup>1414</sup>.

A antiguidade é valorizada por Winckelmann, corrente pró-helenística como ideal de perfeição; já Piranesi converge para a corrente pró-romana. Isto em resultado da polémica que lançaram em Roma, em 1755<sup>1415</sup>, destino privilegiado dos abastados e cultos que procuravam os grandes centros culturais por ocasião da *Grande Viagem*.

A aliança entre uma disciplina de espírito e um espólio ímpar não é original. A arqueologia – escavações de Herculano e Pompeia (1748) - propicia um gosto que apresenta como paradigma a arte grega enquanto absoluto que tudo relativiza, dando-se um remate lógico ao culto da antiguidade iniciado no renascimento.

Aquela redescoberta desvenda soluções de revestimento e decoração, móveis e objectos; a simplificação é sinónimo de perfeição estética e a linearidade está presente na linha de contorno dos vasos gregos tomados por etruscos, na linha arquitectónica de pórticos, frontões, áticos.

Não é nova a fundamentação arqueológica nem é novo o culto nem a atitude estética que postula: a imitação como momento privilegiado da criação. Modelos e atitude artística fazem parte da cultura média de um arquitecto ou de um escultor desde a Renascença.

Os tratados, há muito manuseados na Europa, propõem imitações do *antigo*, mas concedendo liberdade ao *génio* individual que o exerce gradativamente<sup>1416</sup>.

O sentimento e a imaginação são considerados pelos iluministas como impulsos do conhecimento e adaptados à razão para conquistar a realidade e renovar a vida social e a Revolução Francesa representa, ao mesmo tempo, o triunfo e a crise do iluminismo<sup>1417</sup>.

A criação de uma arte e de uma religião novas já se tinha feito sentir antes da Revolução. Rousseau protagoniza essa reviravolta, porque era profundamente religioso.

Era natural que a religião da natureza, uma vez nascida, fosse obrigatoriamente retomada e ampliada até se transformar na religião do Universo em que se conciliassem os impulsos estéticos, morais e intelectuais da humanidade.

O papel da burguesia já é considerável antes da Revolução Francesa, na Holanda, Inglaterra (John Loche) e América (XVI-XVIII).

Outros contributos para a irrupção dos alvares da modernidade: *Querelles des Anciens et des Modernes* (Academia Francesa, 1687), com a divisa *pensar pela própria cabeça*; cientificidade de Descartes no *Discurso do Método*, a verdade é dada pela razão, não pela fé; o mesmo e Copérnico lançam as raízes para o progresso histórico; Kant afirma que a verdade é científica e cumpre procurá-la para além das percepções e das sensações.

A tradição clássica passa a ser cosmopolita. No momento em que surge a consciência das nacionalidades, apreciam-se e amam-se os artistas de cunho popular.

Os impulsos sentimentais e imaginativos próprios do século XVIII combinam-se com uma necessidade nova de espiritualizar e até de moralizar a arte<sup>1418</sup>.

A reacção contra o pictórico e o rococó, em meados da centúria de Setecentos, é moral e intelectual<sup>1419</sup>. Moral, pela relação com a aristocracia e vida artificial; intelectual, porque as novas escavações de Pompeia e Herculano e, em geral, o maior interesse pela arte da civilização greco-latina proporcionam a compreensão da seriedade e da grandeza das suas grandes obras-primas.

Não se sentindo capazes de criar como os antigos, os homens do século XVIII contentam-se em manifestar as ideias que atribuíam aos antigos, isto é, por uma forma imitada aos antigos e ao renascimento.

## 1.1 Ordem racionalizada

Neste período, deparamos com um conflito simbolizado pelas linhas curva e recta<sup>1420</sup>

A primeira, emblematizando a magnificência e a sensibilidade, subjacentes a conteúdos morais opostos ao iluminismo setecentista, contraria os conceitos morais exprimidos pela linha recta, onde a solenidade e a severidade são o corolário da autoridade e da força.

É esta antonímia que sintetiza a rejeição ao barroco e ao rococó, atitude estética que se enquadra num processo de depuração ornamental no desenvolvimento do neoclássico.

De uma forma condensada, a combinação da simplicidade e uso racional dos elementos clássicos, a nova sensibilidade ligada às proporções exactas, as superfícies lisas, a clareza espacial e a ornamentação concorrem para a supressão da linha curva<sup>1421</sup>.

Buscam-se as raízes do neoclássico em Laugier<sup>1422</sup>, teorizando-o como sinónimo de *verdade architectónica da cabana primitiva*<sup>1423</sup>.

A cabana original é a premissa de vários tratadistas, origem de toda a arquitectura segundo Vitrúvio, para o bom entendimento da arquitectura grega e respectivas ordens.

Alguns nomes: de Jean Martin, *Arquitectura ou a Arte da Boa Construção (1547)*<sup>1424</sup>; de Walther Rivius ou Ryff, *Vitruvio Alemão (1548)*<sup>1425</sup>; e de William Chambers, *Um Tratado Sobre a Arquitectura Civil (1759)*<sup>1426</sup>.

O acento do neoclássico sintetiza-se: i) no ideal do antigo: o prático e o belo nos egípcios, gregos e romanos; ii) na ordem e na convenção: o templo de Salomão<sup>1427</sup> prevalece sobre o templo pagão; as partes articulam-se com serenidade, robustez e clareza; a coluna configura o triunfo, a sociedade em grande reformulação, a desmistificação do sagrado, racionalizado, ao contrário do século XVII, onde a ordem architectónica se identifica com a político-social<sup>1428</sup>; iii) na estrutura e na superfície: uniformidade, proporção, verticalidade e horizontalidade. intenções estéticas para obliterar as formas animadas do barroco; iv) no ornamento: criar a fachada de forma a que o destino social e a divisão interna do edifício se reflectam no seu tratamento decorativo, como assegura Blondel<sup>1429</sup>.

Fundamentando-se numa tradição gerada a partir do renascimento, a aproximação com a arqueologia e os desenhos de Rafael, depurados e adoptados pelos artistas, permitem uma clarificação do neoclássico<sup>1430</sup>.

## **2. A via não arqueológica em Portugal**

A fundamentação arqueológica não serve para Portugal. Os modelos clássicos chegam a Portugal com os mesmos reportórios que marcavam o nosso discurso artístico. A expressão neoclássica mais poderia considerar-se *fim do classicismo*<sup>1431</sup> à arte produzida nos finais do século XVIII e durante o século XIX.

A associação à Revolução Francesa, em Portugal, não tem explicação no terreno político e social. D. João VI, um anti-herói, não pode ser considerado o propulsor de um novo mundo que começa em 1820, não sendo no sentido do classicismo que a Revolução caminha, bem pelo contrário.

O neoclássico encerra um sistema artístico em que os mesmos valores, metodologias e práticas servem de base às oscilações conjunturais que habitualmente se designam por estilos<sup>1432</sup>.

O exemplo do Palácio da Ajuda facilmente nos conduz a uma ligação maior ao passado que ao futuro, pertencendo ao universo do classicismo setecentista.

Cirillo Wolkmar Machado contrapõe a Napoleão os tempos gloriosos de Luís XIV, paradigma do soberano protector das artes, voltando a arte para o século XVII, dizendo que a glória das artes deve ser colocada ao serviço da propagação do culto divino e do poder absoluto.

O centro criador por excelência seria sempre Roma, a Roma do Antigo Regime, funcionando como *mãe e mestra de todas as coisas*<sup>1433</sup>.

Em *O Verdadeiro Método de Estudar*, Luís António Verney, o mais importante difusor das luzes da cultura portuguesa, em Retórica, situa-se na corrente que se opõe ao barroco e prepara o advento do neoclassicismo.

Distinguindo-se das luzes joaninas, as luzes pombalinas têm como objectivo uma metamorfose racional e pragmática do País<sup>1434</sup>. Por isso, luminismo e iluminismo em antonímia.

Porque acredita no carácter absoluto da verdade e na eficácia do ensino, o século XVIII esclarecido mostra uma severidade nova contra os que exercem quaisquer profissões sem a respectiva habilitação oficial, tendência que já se observa sob D. João V e culmina no tempo de Pombal.

Em tempos pombalinos triunfam oficialmente as novas preeminências<sup>1435</sup> que já desde muito antes se iam desenhando: do livre exame relativamente à tradição; da observação relativamente à especulação; do físico relativamente ao metafísico; do natural ao sobrenatural e artificial; do numérico ao indefinível; do geométrico ao grandioso; do novamente planeado ao instalado; da técnica ao formalismo; da prática à teoria; da *cabeça bem feita* (Montaigne) à *cabeça bem cheia*, ou seja, da razão à erudição.

O culto da simplicidade reclama implicitamente a guerra à inchação e ao ornato, esta travada, às vezes, no campo da literatura devota, desde que se começara a ter consciência da incompatibilidade entre o verdadeiro espírito dos Evangelhos e os floreios de estilo<sup>1436</sup>. É ainda na literatura setecentista que Verney anatemiza o virtuosismo do barroco, sublinhando-se a tentativa de fixação de um neoclassicismo de filiação racionalista, coma valorização do quinhentismo, dos modelos greco-romanos e dos classicismos italiano e francês, sobretudo o último.

Com o pombalismo, a expurgação dos jesuítas e a reconstrução de Lisboa pós-terramoto de 1755, assume-se um neoclassicismo assente na *beleza racional, simetria (...), valores novos de espaço (...) utilidade pública da regularidade e da beleza aos interesses particulares*<sup>1437</sup>.

O desempenho pedagógico dos oratorianos, com protecção papal e régia, é preponderante na polissemia da nova estética, não obstante a circunscrição a elites intelectuais<sup>1438</sup>.

As ordens coríntia e compósita são caminhos para a mudança e as citações de Pozzo<sup>1439</sup> e Serlio<sup>1440</sup> marcam o seu espaço.

No tocante às ordens, Calheiros<sup>1441</sup> acha Vignola excelente, não cedendo aos mais hábeis na beleza e exactidão dos seus perfis, havendo, na sua opinião, coisas admiráveis em Palladio e Scamozio. Os arquitectos capazes de escolha tiram dos três autores o que melhor lhes parecer para a composição das ordens que querem executar.

Abordando as regras das cinco ordens de Vignola, Calheiros afirma que o arquitecto pode usar o que mais lhe agrada dos diferentes autores, compor ele próprio desde que siga regras<sup>1442</sup>.

Admitindo os pedestais e os entablamentos mais variedade<sup>1443</sup>, incluindo as proporções; os arcos podem ter mais altura, principalmente nas ordens jónica, coríntia e compósita;

aconselha Scamozzio a Vitruvio<sup>1444</sup> para as colunas superiores; as pilastras em lugar das colunas necessitam, a respeito dos capitéis, de adaptações nas ordens jónica, coríntia e compósita; no ornato vê-se o génio e o gosto do arquitecto.

No seu ensaio consta também o método para diminuir e torcer as colunas<sup>1445</sup>.

Uma síntese clarifica o neoclássico norteado por parâmetros:

- i) a nova ordem social fundamenta-se em valores (formalismo, visão arqueológica, proporção sem mística, racionalização do espírito) e princípios (simetria e clareza); unidade na *nova* antiguidade e no racionalismo, fruto de uma nova conceptualização e bom gosto, assente em premissas (coerência estrutural e ornamental);
- ii) o esquema retabular transmuta a arquitectura (coluna, ático, geometria, verticalidade, libertação das super-estruturas, baldaquino, semi-baldaquino, arco de triunfo) e a ornamentação (molduras, linearidade, estilização, geometrização, relevo reduzido.
- iii) a adaptação das diferentes ordens é possível desde que o arquitecto use as regras dos autores que servem de modelo.

Com o neoclássico, na linha de pensamento de R. Smith<sup>1446</sup>, é a última vez que se pode falar de influências locais. Não mais haveria lugar para regionalismo nem nacionalismo na talha ibérica, *toda descida ao mesmo nível de mediocridade*; o gosto neoclássico destrói as tradições da talha portuguesa de três séculos, que tinham produzido a *incomparável variedade de beleza da sua fase final*.

Atenua a sua apreciação depreciativa<sup>1447</sup>, referindo o abandono da talha antiga pelos portugueses que até aí a usam com muito dispêndio *por ser de mais trabalho e de mais fantasia*. O luxo dos douramentos desaparece pela relativa pobreza da época, a favor da pintura branca *à moderna*, com ligeiras aplicações de ouro.

A talha neoclássica apresenta, na opinião de Regina Anacleto, *significativo desinteresse*<sup>1448</sup>, cuja análise levaria a conclusões notáveis.

## **2.1 A deslocalização geográfica**

Em Portugal, o gosto arquitectural vai de Vignola para Borromini, tornando-se *híbrido, meio maneirista barroco-romano* (...) *na base do pombalino* e disciplinado por uma burguesia pretensamente *iluminada*, pela mão de engenheiros do exército, como Manuel da Maia e Eugénio dos Santos<sup>1449</sup>.

A arquitectura neoclássica tem pólos fora da capital: no Porto, para a qual a comunidade inglesa chama arquitectos do seu país. Posteriormente, impõe-se a gramática italiana, em finais de Setecentos.

Cronologicamente, o estilo ultrapassa os limites do razoável, encontrando-se a servir a ideologia romântica<sup>1450</sup>.

Um ciclo cronológico de um século - meados do setecentista e meados do oitocentista - grosso modo, é anotado, no Entre-Douro-e-Minho<sup>1451</sup>, para o início e o declínio dos dois grandes movimentos artísticos: o rococó e o neoclássico.

Com especificidades, demarcam-se os pólos da cidade comercial do Porto, a eclesiástica Braga, a tradicionalista Guimarães e o burgo portuário e aristocrático de Viana do Castelo. É fundamental o nome de Carlos Amarante<sup>1452</sup> que, inserindo-se numa linha evolutiva da arquitectura nacional – Mafra e Estrela, o monumento ligado a D. Maria – vem de Lisboa para o Porto, no início do século XIX, facto que explica a influência portuense no santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga, através dos artistas e dos modelos de S. Francisco do Porto.

Assim se conjuga a marca de Lisboa com a corrente portuense italianizante, não obstante Braga apresentar características distintas.

A nível da talha, sublinhe-se a intervenção de Carlos Amarante em Braga, no final do século XVIII, época de contrastes pela sua proveniência do rococó. A evolução para o neoclassicismo evolui, paralelamente, com Frei José Vilaça e José Calheiros, acentuando-se a partir da década de 90, e com Luís Chiari, pela interpretação estética usada no Bom Jesus do Monte e nas obras do Porto (intervenção reduzida no retábulo-mor da Lapa e, provavelmente, nos retábulos de S. João das Taipas)<sup>1453</sup>.

O desempenho do artista italiano no Porto é acentuado por Regina Anacleto, que se encarrega dos retábulos da nave, da talha dos púlpitos, das paredes e das portas, *tudo ao*

*gosto romano*<sup>1454</sup>, e provavelmente da execução da caixa do órgão, obras realizadas na nova igreja da Ordem Terceira de S. Francisco (iniciada em 1795).

Na sua linha de pensamento, é neste templo que surge, pela primeira vez, um retábulo filiado no arco triunfal romano, com colunas da ordem coríntia e a madeira revestida de lacado branco-pérola e ouro.

Com a utilização da talha neoclássica nas igrejas do Hospital de S. Marcos de Braga e de S. José das Taipas do Porto, por exemplo, o Entre-Douro-e-Minho *perdeu* toda a personalidade que os entalhadores setecentistas tinham adquirido, integrando-se os retábulos numa *fria e fruste* fórmula internacional, o mesmo não acontecendo com a arquitectura, onde a dignidade do granito permitiu outros valores<sup>1455</sup>.

As alterações programáticas ocorridas na segunda metade do século XVIII conduzem os entalhadores à adopção de um estilo suave e requintado que dá um sabor palaciano à arte religiosa, resultando na transformação da morfologia do retábulo, *a última ocorrida antes do aniquilamento final do neoclassicismo do século XIX*<sup>1456</sup>.

São duas interpretações – a de R. Smith e Flávio Gonçalves – opostas à leitura de Natália Marinho Ferreira-Alves que, não colocando em causa o *estertor* da talha, aponta uma nova mudança de gosto que o país acompanhou *com grande dignidade*, nos finais do século XVIII, abandonam-se os esquemas cenográficos tardobarrocos e o traço sofisticado do rococó, quando imperavam as preferências clássicas, as linhas rectilíneas e a decoração contida, elementos que definem a talha neoclássica<sup>1457</sup>.

### **3. Retábulos mores**

*S. Pedro de Torrados (Felgueiras)*

*Santa Casa da Misericórdia de Amarante*

*S. Martinho de Sande (Marco de Canaveses)*

*S. Martinho de Soalhães (Marco de Canaveses)*

*Santa Casa da Misericórdia de Penafiel*

*Ordem Terceira de S. Francisco (Calvário, Penafiel)*

*S. Salvador de Moure (Felgueiras)*

S. Pedro de Torrados é igreja apresentada com sacrário na capela-mor por Craesbeeck<sup>1458</sup> e com menos altares (lateral) em 1758, sem irmandades<sup>1459</sup>.

Sem retábulos colaterais, porque o risco não o permite, a igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante ostenta quatro laterais com as invocações a Cristo Crucificado e Senhora das Dores (laterais do Evangelho), Senhora do Rosário e S. José (laterais da Epístola); não há imagens no retábulo-mor.

O capelo de Nossa Senhora (das Dores ou do Rosário?), a encarnação da mesma e de S. José granjeiam as despesas da Santa Casa no ano de 1753<sup>1460</sup>.

Decorre o ano de 1812<sup>1461</sup> quando um conjunto de despesas avultadas (40 000, 17 600, 9 600 mais 9 600 réis) se destinam a um mestre escultor, não identificado, que faz as imagens da Senhora das Dores, do Senhor Ecce Homo e do Senhor Crucificado.

No ano seguinte (1813)<sup>1462</sup>, lavra-se um desembolso de 8 000 réis para o pintor (Tavares) responsável pelos quatro santos dos altares.

O arranjo do sacrário, em 1810<sup>1463</sup>, pelo mestre pintor Custódio, que recebe 3 880 réis pelo material usado, a listagem de uma banquetta de talha nova do altar-mor<sup>1464</sup>, o conserto da tribuna e das portas da igreja (17 840 réis), as pinturas da igreja pelo pintor Tavares (61 800 réis) e das imagens dos quatro altares, entre 1812 e 1813<sup>1465</sup>, bem como as despesas já mencionadas com as imagens da Senhora das Dores, do Senhor Ecce Homo e do Senhor Crucificado, estarão relacionadas com a devastação dos franceses na passagem por Amarante.

Fundamentamos a existência de um retábulo anterior ao actual por esse facto, aditando-se a sujeição da capela-mor a obras no período de 1795-1796<sup>1466</sup>, despendendo-se 28 270 réis para tintas e ouro e ainda a verba de 272 800 réis para o mestre pintor responsável pela pintura da tribuna da capela-mor<sup>1467</sup>.

Consolida-se esta pista com o requerimento da Mesa da Santa Casa da Misericórdia de Amarante, em 1786, ao Juízo Ordinário de Braga<sup>1468</sup>, solicitando autorização para a colocação do sacrário na igreja.

A coincidência em duas invocações (Senhora das Dores e Senhor Crucificado), as obras concretizadas após as invasões francesas e a intervenção do pintor Bento Manuel na tribuna, dando o aparelho em 1842<sup>1469</sup>, são indicadores da permanência dos retábulos existentes, designadamente o mor.

O ajuste de uma nova tribuna para a capela-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel é conseguido com João Ferreira de Carvalho, mestre ensamblador de Amarante, no ano de 1825, por 400 000 réis<sup>1470</sup>, quase três décadas depois (1798) do risco dos quatro altares (colaterais e laterais) encomendados ao entalhador António José Ferreira<sup>1471</sup>.

No ano seguinte, a Santa Casa expende 30 000 réis com o pintor Francisco Tavares por aparelhar a tribuna, o altar-mor, oito sanefas e castiçais<sup>1472</sup>. São elementos documentais que consentem relacioná-los com o retábulo-mor existente.

O retábulo-mor e a tribuna sucedem à descrição, em 1749<sup>1473</sup>, de *hum grande retabullo a romana antiga*, de quatro colunas, em talha dourada, com uma *magestosa* tribuna, no cimo da qual se colocavam regularmente as imagens da Visitação encarnadas e estofadas *com primor*, encontrando-se na base da tribuna *hum magnífico* sacrário. Todo o retábulo é coberto por um cortinado de olandilha azul pendente de um arco de ferro.

Os sete retábulos seleccionados e distribuídos pelos quatro concelhos escalonam-se em seis tipologias que se descrevem.

### **S. Pedro de Torrados (Felgueiras)**

Colunas lisas com terços inferiores demarcados com estrias verticais, assentes directamente no sotobanco; arco da tribuna coroada por urna, compelindo ao uso de fragmentos de frontão curvo; banco servindo de base ao trono; sotobanco interrompido.

O retábulo [369-372] oferece uma forma sugerindo urna - que isenta e justifica a omissão de outras menores – agigantada, tapada com uma prefiguração que vai remeter para a ideia de cúpula de remate; o centro vazado exhibe as insígnias daquele que foi pedra da Igreja; o frontão curvo e entablamento ainda não se opõem à fragmentação para perpetuarem a solução de penetração da moldura e boca da tribuna.

Com algum hibridismo na opção, o esquema tipológico prende-se à articulação dos corpos e subalternização da decoração, bastante depurada; dois pares de colunas (a 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> com pilastra a embeber) tornam-se norma em todas os retábulos mores dentro desta sintaxe, em geral a repor o nicho no intercolúnio.

O primeiro terço demarca-se com anel, caneluras e festão de acanto e flores, sem cauda pendente, em justo equilíbrio, leveza e elegância.

Nos pedestais altos e de recta esquadria, na boa adenda de Calheiros ao desempenho normativo de Vignola, há apontamentos a configurar aldrabas em imitação de bronzes, com caneluras interiores mais largas, a encimar um terceiro nível, em leitura descendente, com alargamento do listel entre caneluras.

O camarim completa-se no corpo que contém o sacrário em faceamento e que se demarca da configuração de banco pela independência assumida, entre colunas, sem ambiguidades.

O douramento tem compromisso com os capitéis, cornija de remate, asas dos anjos em transição para o alto, contornos de articulações, caneluras, escasso acanto em parte a simular uma cresteria sobre o sacrário, com o festão dos fustes, no sacrário no cruzamento de espiga e custódia, no loureiro em festão e junco à guisa de cauda pendente desse, com curto filete de pérolas no painel atrás do sacrário de moldura interrompida.

O frontal ostenta delgada grinalda com palmas cruzadas a fazer o seu coroamento.

### **Santa Casa da Misericórdia de Amarante**

Colunas aparelhadas [373-376], lisas, terços inferiores demarcados, estrias verticais nos restantes terços; entablamento chanfrado e curvo para acompanhar o arco da tribuna, suportando um ático com aletas nas ilhargas; banco e sotobanco<sup>1474</sup> ocupando a largura disponível do retábulo.

O ático não estabelece grande consenso com o retábulo pelo recurso arcaizante a aletas (com nó de acanto e junco) de gradação entre corpos e decoração excessiva: dois pretensos agrafes em forma de estípete, triângulo do ente trino com radiação e coroa régia, palma, festão e acanto.

O risco e desenvolvimento a partir do entablamento arqueado e ressaltado (o único completo nos mores em estudo), com urnas a conferir-lhe sobriedade elegante, para baixo, subvertendo a normal leitura pelo flagrante da opção referida, é de ponderada proporção e ideação.

Sobre pedestais correspondentes ao terço da coluna, colunas de fuste recto após o primeiro terço estriado na vertical, subentendendo a meação das estrias em duas demarcações mais.

Banco e sotobanco bem delimitados e integrais com angulação em obliquidade de aresta correspondente aos ressaltos da segunda e terceira colunas, angulação que se repete no entablamento onde assentam corpos laterais.

Painéis rectangulares no banco, apostos ao sacrário embebido e sem uso, de festão suspenso de boa laçaria, e outros cruciformes em estilização com florão estilizado em estrela de oito pontas, em oval. Repete-se este motivo no sotobanco em escala duplicada.

O banco entremeia três grupos de caneluras com painel rectangular decorado com fita esvoaçante, a partir de laço que prende flor, ponto de partida de festão suspenso em nada nos lados e de caudas pendentes.

O retábulo dinamiza-se também no cromatismo dos fingidos, no douramento circunscrito a capitéis e linhas, ornamentação depurada ao novo gosto e estuque do tecto.

### **S. Martinho de Sande (Marco de Canaveses)**

A citar reminiscências pozzianas [377-382], no denticulado que abarca três níveis, o retábulo sugere o arco de triunfo com cantoneiras contendo vistosas palmas em laçaria inferior a encimar o camarim.

O frontão semicircular (com cartela, tipo orla tipográfica) está pontuado a denticulado em filete e apresenta ressaltos nas extremidades a sugerir a sobreposição de um outro frontão residual.

Nas pilastras a ladear a boca da tribuna, a flor dá início a pendurado de junco; dos lados dessas pilastras, o corpo do fundo com recorte ondulante dá continuidade ao denticulado; duas tabelas isentas de decoração proporcionam total protagonismo a urnas aí apostas.

A moldura da boca da tribuna é um filete perlado; os nichos entre colunas pareadas em saliência; têm estas fustes com caneluras preenchidas por filete pontuado no alto por três contas; e o primeiro terço liso com festão estilizado e de tripla cauda pendente, tal como as grinaldas sob os nichos intercolúnios, com laçada inferior de loureiro e motivo floral bisados no festão da coluna.

Abaixo da linha de denticulado, ao nível da banquetta, entrelaçados de flora aquática com carvalho, em entrecruzamentos circunscritos a painéis de cortadura afundada; junco e fios de pérolas pendentes em painéis de cantos truncados por rosetas são opção dos altos

pedestais que ultrapassam a transposição da dimensão de um terço da coluna, um mero apontamento nosso.

O sacrário insiste na aposição do festão que fenece na tarja desse, porta com custódia dogmática e remate com pelicano.

### **S. Martinho de Soalhães (Marco de Canaveses)**

Perde alguma clareza a definição entre banco e sotobanco pela inserção das portas de acesso ao trono [383-386].

Os pedestais exteriores são meãos e truncados em hemicírculo por mero efeito decorativo. O denticulado prevalece na demarcação do entablamento rompido, tal como os demais, pelo arco em triunfo delimitado por moldura ou filete ovado, com tabelas de cantoneira triangular e ramos de louro.

Acima, remate em esquema frontão semicircular pozziano circunscrito ao arco, contendo arca da aliança no tímpano, de denticulado acoplado a filete ovado, entre palmas, festão que parece cadeado com três rosas caídas na moldura ovada.

No topo da cornija do frontão, centrifugam oliveira e rosas a partir de grinalda que coroa a arca tosca.

É esta concepção permissiva à ligação do frontão às urnas no ressalto das colunas exteriores, através de panos e festão sem cauda, obliterador do efeito da urna cintada de forma solta por pano torcido e duas rosas.

Sacrário de cúpula e tambor com a formal custódia e apontamentos florais de raminhos de loureiro, carvalho em *guilhoché* nas ilhargas do sacrário, flora aquática e carvalho nos pedestais, cruzamentos em nó frouxo de laçaria, de palma.

Moldura da boca da tribuna com duplo filete, perlado o interior, liso o de fora. Intercolúnios reentrantes entre colunas de festão com caudas a demarcar e dignificar o primeiro terço liso contraposto aos restantes terços de caneluras.

### **Santa Casa da Misericórdia de Penafiel**

Dois pares de colunas da cada lado da tribuna, capitéis compósitos, fuste liso; imagens nos intercolúnios; banco; sotobanco; frontão triangular onde se inscreve o arco da tribuna, embargando o ático encimado por ornato arcaizante [387-389].

Douramento mais massivo nas colunas com demarcação, no entablamento truncado para parafrasear a boca da tribuna abrigada em frontão triangular rompido em baixo.

Duas feiras de denticulado no frontão, uma no entablamento, na cornija do ático rectangular com ligeiro ressalto nas extremidades onde começa profusa decoração que culmina em nostálgico fastígio entre enrolamentos em C, com imitação de denticulado e divergentes na colocação.

Urnas periféricas não foram esquecidas. Nichos cavados nos espaços intercolúnios com inflexão oblíqua, de peanha simples. Outro par de peanhas, mais elaborado dos lados da boca da tribuna, possivelmente cego, de boa moldura.

No banco, motivos classicizantes nos pedestais exteriores: jarros de floração contida, filete perlado qual pega tombada, com folhas de acanto invertido a materializar o pé ou base, jarros que são mote de reminiscências da concha em cornucópia e do bordo em enrolamento em C.

Sugestão de *ferroneries* nos interiores e, nos lados do sacrário, a flor de junco invertida entre acanto, exemplificam painéis.

No sotobanco, motivos de acanto a sugerir o estilo auricular ainda de bom agrado.

O frontal propõe elipse, materializada com festão e caules em intercepção a conter florão.

### **Ordem Terceira de S. Francisco (Calvário, Penafiel)**

Dois pares de colunas da cada lado da tribuna, capitéis compósitos, fuste estriado verticalmente; imagens nos intercolúnios; banco; sotobanco; ático interrompido pelo arco da tribuna rematado por ornato arcaizante (retirado, daria lugar a um frontão curvo, tal como em Sande e em Soalhães), é a tipologia deste retábulo [390-391].

Embasamento com boa frontalidade, pedestais de um terço, grosso modo, tribuna de degraus acima do banco, cadência entre nichos e colunas; arco de triunfo na solução usual

de rompimento do entablamento, ausência de frontão, coroamento com remate arcaizante na plasticidade, acomete certa dissonância na leitura.

Lembra concha fundida em acanto e há fragmentos de tapada ou grade por baixo.

Única situação em que nos deparamos com dois pares de urnas a complementar ressaltos projectantes das colunas que estabelecem três lanços no corpo central.

Acanto e gregas reafirmam ressonâncias de *orelhas* a enobrecer a serenidade do sacrário simples e faceado, palma em laçaria sobre a tarja, cruzamento de videira com espiga na porta.

Painéis gráceis com apontamento a sugerir o tratamento de ferro forjado ao longo do banco enquanto o sotobanco se apresenta subdividido em faixa horizontal de caneluras encimada por painéis rectangulares com florão a animar acanto.

A banquetta compassa enrolamentos espiralados de acanto e girassol a pontuar e o frontal chama a atenção para o diadema entre pressupostos enrolamentos em C e acanto.

### **S. Salvador de Moure (Felgueiras)**

Dois pares de colunas da cada lado da tribuna, capitéis coríntios, fuste estriado verticalmente; imagens nos intercolúnios; banco; sotobanco; prenúncio de ático circunscrevendo o arco da tribuna e recebendo como remate um semibaldaquino, por adossamento ao muro perimetral, meão na envergadura e boa proporção, em leitura ascendente, marcam este espécime [392], alheando-nos um pouco dos painéis do banco de decoração disciplinada na planimetria mas de certa exuberância na materialização.

Vasos, girassóis em moldura oval e cornucópias no sotobanco.

Tribuna de degraus em prismas truncados, dois pares de colunas independentes de fustes rectos com caneluras integrais, abertura em arco triunfal.

Cúpula em quatro gomos de escamas, qual taça invertida de onde parte festão para duas urnas em avanço nos ressaltos correspondentes à segunda e terceira colunas, jarros classicizantes em caneluras com pé acantiforme e bordos gomados, movimentação circular e simétrica.

No painel mais largo, o jarro é metamorfose do loureiro. Denticulado no alto, degraus muito bem delineados, boca da tribuna com grande laço e festão pendente de raminhos de loureiro e junco; ressaltos do entablamento com flores.

As propostas mais eruditas defendem-se nos retábulos de Torrados e da Misericórdia de Amarante.

Excluindo os corpos laterais adjacentes ao segundo registo de Sande e de Soalhães (que solicitam a estatuária, as virtudes, por exemplo) a solução é igualmente bebida em Pozzo.

Poderíamos encontrar o mesmo desfecho no remate do retábulo do Calvário, apesar da projecção da curvatura recuada; ao frontão curvo, o artista preferiu um esquema arcaizante, preso ao rococó, cenário que se repete na Misericórdia (Penafiel), não fora a colocação de um frontão triangular que condiciona o dimensionamento da tribuna, ao invés do arco.

Consequentemente, estaríamos na presença de uma tipologia fixada nos espécimes de Sande, Soalhães, Calvário e Misericórdia, caso não se registassem as alterações citadas.

Sande e Soalhães, com a mesma tipologia, filiam o segundo registo (ático interrompido pelo arco da tribuna, sobrepujado por frontão de arco abatido ressaltado) em modelos não identificados da cidade do Porto, como o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira da Lapa e um lateral da igreja da Santa Casa da Misericórdia do Porto<sup>1475</sup>.

Finalmente, a tipologia de Moure anuncia um argumento moderno, o uso da cúpula escamada.

Outros reparos a destacar: uma base intercalar (no prolongamento da banquetta) entre o banco e o sotobanco, como que a distinguir as duas áreas retabulares no Calvário e na Misericórdia (Penafiel); ajuste nos intercolúnios da Misericórdia (Penafiel), chanfrando a planta, caso contrário, os pedestais das colunas ficariam aparelhados e os do sotobanco reduziriam a largura.

As portas laterais de acesso ao trono impulsionam um verticalismo mais acentuado no retábulo, obrigando a uma relação independente do trono com o sacrário, proporcionando um banco desnivelado (Soalhães) ou reduzido (Torrados).

As portas baixas (Sande) ou a sua ausência (Misericórdia, Amarante; Calvário; Misericórdia, Penafiel; Moure) impelem ao entrosamento do trono, sacrário e banco

corrido a toda a largura do retábulo, proporcionando, por isso, um ponto comum, a autonomização do sacrário.

Salvo o retábulo da Misericórdia de Amarante, os restantes determinam a inclusão de imagens inscritas em molduras (ausentes no retábulo do Calvário ) nos intercolúnios.

Além das distorções relatadas (corpos laterais ao remate de Sande e de Soalhães) e base intercalada entre o banco e o sotobanco (Calvário e Misericórdia de Penafiel), a mesa de altar na Misericórdia de Amarante e em Sande é subsequente ao retábulo, e em Moure o painel está embutido no sotobanco. O sacrário da Misericórdia de Amarante também destoa do conjunto retabular.

A escola do Porto assinala-se nos exemplares de Sande e de Soalhães, manifestando-se uma interpretação regional nos retábulos da Misericórdia e do Calvário, em Penafiel.

Os retábulos de Torrados e da Misericórdia de Amarante buscam outras fontes, provavelmente a escola de Braga.

#### **4. Retábulos colaterais**

*S. Gonçalo (Amarante). Evangelho. Santíssimo Sacramento*  
*Matriz de S. Martinho (Penafiel). Evangelho. Senhora do Rosário*  
*Santa Casa da Misericórdia de Penafiel. Senhor Preso à Coluna e Ecce Homo*  
*S. Salvador de Unhão (Felgueiras). Coração de Jesus e Senhora do Rosário*

Do conjunto de seis retábulos – conceptualizados em quatro tipologias - não faz parte o concelho do Marco de Canaveses, repartindo-se os colaterais do Evangelho pela igreja do Convento de S. Gonçalo e pela matriz de Penafiel (Senhora do Rosário).

Aos pares, no Evangelho e na Epístola, mostram-se nas igrejas da Misericórdia de Penafiel e do mosteiro de Unhão, Felgueiras.

O mais elaborado indica-se em S. Gonçalo (Santíssimo Sacramento): remate de frontão triangular e cúpula; duas colunas, banco onde se inclui o sacrário, e sotobanco.

Uma segunda tipologia define-se com o remate de frontão triangular e uma só coluna de cada lado, na matriz de Penafiel (Senhora do Rosário).

A este elemento comum acrescentam-se duas variantes: um ático com frontão curvo, na Misericórdia de Penafiel, Senhor Preso à Coluna, Evangelho, e Ecce Homo, Epístola; um

ático em Unhão - Coração de Jesus e Senhora do Rosário, Evangelho e Epístola, respectivamente. Se os retirássemos, obteríamos a mesma tipologia, ou seja, a do frontão triangular.

As colunas são entalhadas com capitéis compósitos e o fuste com caneluras verticais, excepto as da Misericórdia de Penafiel (liso e primeiro terço delimitado).

Salvo no retábulo de S. Gonçalo, as peanhas e estípetes recebem imagens entre a coluna e a moldura do nicho central.

O único sotobanco intervencionado visiona-se em S. Gonçalo, no qual também há outra singularidade, a ornamentação do entablamento.

O repinte mais recente percebe-se na matriz (dois, três anos) – colunas “douradas” – situação que se repete nos retábulos da Misericórdia.

Todos os colaterais perfilam um frontão triangular havendo apenas a citar o da Epístola de S. Gonçalo (Santíssimo Sacramento) com dois fragmentos de entablamento a sobrepor-se ao frontão, para o dinamizar.

Também neste retábulo aparecem duplicadas as colunas, a 2.<sup>a</sup> e a 3.<sup>a</sup> com pilastra.

De estrias, os fustes deste, da matriz de Penafiel, de Unhão (Evangelho e Epístola).

Na Misericórdia de Penafiel, os fustes são lisos mas demarcados no 1º terço com festão delicado.

Entablamentos corridos, lisos e contínuos, à excepção Santíssimo Sacramento, ressaltado pela presença e enfoque das colunas interiores; pontuados por urnas, crescendo, no Santíssimo Sacramento, anjos de vulto bem dimensionados.

São sinais de influências artísticas diversificadas, marcantes dos pólos de Braga e Porto, e da execução despreconceituada do cânone, como a influência de Penafiel e de Amarante, considerando os seus centros históricos periféricos.

### **S. Gonçalo (Amarante). Epístola. Santíssimo Sacramento**

A capela do Santíssimo Sacramento (Amarante) tem, no ano de 1726<sup>1476</sup>, um retábulo de talha dourada com sacrário onde se encontra o Santíssimo Sacramento, confirmação verificada em 1758<sup>1477</sup>, acrescentando-se que o sacrário é do povo, onde o pároco faz os actos paroquiais e há a confraria do Senhor.

O seu código de leitura [393-395] foi entravado, até há pouco tempo, pela inclusão de um sacrário joanino que, entretanto, se colocou em espaço isolado da capel-mor, não interferindo com qualquer retábulo.

Escurecido em áreas mais afectadas pelo fumo das velas, é um exemplar que dignifica o estilo e o templo, que só não dispõe do formulário rococó.

### **Matriz de S. Martinho (Penafiel). Senhora do Rosário**

A Junta da paróquia de S. Martinho de Penafiel procede a grandes obras na igreja, decorria o ano de 1881<sup>1478</sup>. Refere-se a obra de talha como sendo da responsabilidade de Francisco Coelho de Castro, do Porto, e do dourador Francisco Afonso de Castilho, que abre oficina na Rua do Paço, na cidade de Penafiel; daí a probabilidade de o actual retábulo ter procedência nessa época.

O colateral da Senhora do Rosário [396], apresenta douramento total nos fustes das colunas e nas urnas, resultado do repinte recente.

O olho divino está presente no tímpano denticulado da cornija e a moldura do camarim é muito elaborada e com festão pendente na parte superior do arco.

A peanha do nicho principal, com flor estilizada, recebe painéis fitomórficos com boa movimentação lateral.

O sacrário encontra-se faceado, quase a diluir-se no banco, que apresenta ornatos configurando castiçais.

### **Santa Casa da Misericórdia de Penafiel. Senhor Preso à Coluna e Ecce Homo**

Um mestre entalhador de Mesão Frio, António José Pereira<sup>1479</sup>, é contratado para fazer quatro altares colaterais (leia-se colaterais e laterais) na igreja da Misericórdia de Penafiel, recebendo 200 000 réis em três prestações mais 4 800 réis pelo risco, na altura do assentamento da obra.

O douramento e pintura dos retábulos, púlpito e guarda-vento faz-se em 1806, suportado por uma despesa de 350 00 réis que é entregue ao pintor penafidelense José Tavares Pimentel<sup>1480</sup>.

As invocações deduzidas num inventário de 1821<sup>1481</sup> concordam com as actuais: Senhor Preso à Coluna (Evangelho) e Ecce Homo (Epístola)

Em 1812<sup>1482</sup>, dá-se 17 600 réis ao escultor das imagens do Senhor Ecce Homo e Senhor Crucificado (actual 1.º lateral do Evangelho?). No mesmo ano, o pintor Tavares recebe a quantia de sessenta e um mil e oitocentos réis por conta das pinturas da igreja<sup>1483</sup> e oito mil réis, em 1813<sup>1484</sup>, pela pintura dos quatro santos dos altares.

Nestes colaterais [397; 400], o ático é composto de painel com festão e pilastrinhas laterais com raminhos de loureiro pendentes. O remate circular do ático apresenta igualmente um festão.

O douramento nas colunas é total, visibilidade reiterada na moldura do camarim e o sacrário incrusta-se no banco, entre ramos com rosa, à guisa de festão; o frontal da mesa do altar, da mesma época, recebe a ornamentação enquadrada no retábulo.

### **S. Salvador de Unhão (Felgueiras). Coração de Jesus e Senhora do Rosário**

Em Unhão, as invocações permanecem semelhantes - Menino Deus e Senhora do Rosário – nos anos de 1726<sup>1485</sup> e de 1758<sup>1486</sup>; muda a do Evangelho (Coração de Jesus) e mantém-se a da Epístola (Senhora do Rosário), actualmente

Em S. Salvador de Unhão, os colaterais [398; 399] apresentam um ático e um frontão de ornamentação reduzida, de acordo com a simplicidade do retábulo.

Os raminhos de loureiro nos pedestais e as gregas no banco proporcionam algum equilíbrio ornamental, na medida em que o douramento e a ornamentação são uma constante no neoclássico. Na Epístola, há motivo de loureiro no entablamento, muito linear.

Evidenciam algumas diferenças, nomeadamente o da Epístola, mais ornado, com flor nos ressaltos do entablamento, e camarim diferenciado no recorte e decoração, bem como nos nichos laterais, posteriores, recortados com conchas de dossel.

## 5. Capelas laterais

*S. Gonçalo (Amarante). Evangelho - Senhora do Rosário. Epístola - Senhora das Dores*

Com tipologias diferenciadas, o artista do retábulo da Senhora do Rosário, 2.º lateral do Evangelho, teve mais liberdade para a sua execução que o do lado contrário, Senhora das Dores, aqui mais verticalizado em virtude do condicionamento do espaço destinado ao exemplar, mesmo assim mais elaborado.

Completo com estrutura inicial, há uma inversão na disposição dos arcos e dos frontões: o arcos da tribuna e o que assenta directamente nas colunas deixam espaço para o levantamento de um ático com frontão triangular, na Senhora do Rosário; o frontão triangular incluído no entablamento da Senhora das Dores pede um ático com remate de feição pozziana, com ornatos voluteados arcaizantes.

Craesbeeck descreve a 2.º capela do Evangelho com a invocação da Senhora do Rosário<sup>1487</sup>, com um *retabulo ao moderno, muito bem dourado [obra da confraria da mesma Senhora]*; em 1758<sup>1488</sup>, no segundo arco da igreja, à esquerda de quem se encontra na porta travessa (Epístola), confirma-se a mesma invocação, em *retabollo entalhado, e dourado, e huma perfeitissima imagem de Nossa Senhora do Rozario*.

Esta é a invocação actual, na 2.ª capela do Evangelho, obviamente com um retábulo diferente do referenciado nas *Memórias Paroquiais de 1758*.

O retábulo da Senhora do Rosário [401-404] inclui arco pleno com decoração em *guilhoché*, entablamento interrompido, também no denticulado, dois pares de colunas de fustes estriados e autêntica lavranteria na decoração.

Os painéis do banco sugerem lavor em ferro forjado e gregas em ramos florais, a lateralizarem o sacrário, perfeitamente integrado naquele espaço.

A cadência de caneluras e os painéis sem decoração são o reflexo de uma banqueta bem gizada para o retábulo.

Os degraus do trono marcam boa presença e decoração consentânea com o restante exemplar.

A Senhora das Dores, na 2.ª capela da Epístola, é uma invocação posterior a 1758. Já em 1726<sup>1489</sup>, a capela, que era dos religiosos, se designava por Nossa Senhora do Pópulo, Santa

Bárbara e Santa Apolónia, como constava nos painéis do retábulo. Na mesma capela tinha permanecido o Senhor dos Afligidos (actualmente no retábulo-mor da vizinha igreja de S. Domingos), mudado para a nova capela, em 1725, nela se colocando o retábulo da capela de S. Jacinto, da mesma igreja.

No ano de 1758<sup>1490</sup>, a capela da Senhora do Pópulo contém a imagem de S. Pedro, mártir, significando a invocação precedente.

A Senhora das Dores, presente na 2.<sup>a</sup> capela lateral da Epístola [405-406], em S. Gonçalo, integra-se num retábulo tipologicamente diverso do oposto.

Um único par de colunas de fuste liso e recto, com desempenho de marmoreados em todo o retábulo, entablamento tomado até à cornija pelo arco da moldura, e pequeno frontão triangular sobre a mesma.

Daí a necessidade de um ático dimensionado para o espaço disponível da capela, com a efigie de Cristo em sudário, coroado de espinhos - um elemento inusual decorativo entre instrumentos da paixão e festão.

Incrustada no banco, a urna encontra-se entre medalhões ovais nos pedestais das colunas, em angulação.

## Notas

- <sup>1412</sup> ANACLETO, Regina – *Neoclassicismo e Romantismo*. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, vol. 10. 1993, p. 8.
- <sup>1413</sup> VENTURI, Lionello – Iluminismo e Neoclassicismo. In *História da Crítica da Arte*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 123.
- <sup>1414</sup> Idem, *ibidem*, p. 134-135.
- <sup>1415</sup> Piranesi trabalhou na gravura, como restaurador, como criador de cenários de festas e teatros e distribuiu lareiras por toda a Europa com incorporação de antiguidades. *TEORIA da Arquitectura*. ... p. 164; 166.
- <sup>1416</sup> PEREIRA, José Fernandes – *O Neoclássico*. In *História da Arte Portuguesa*, Dir. de Paulo Pereira. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995, vol. III, p. 183.
- <sup>1417</sup> VENTURI, Lionello – *ob. cit.*, p. 139.
- <sup>1418</sup> Idem, *ibidem*, p. 132.
- <sup>1419</sup> Idem, *ibidem*, p. 120.
- <sup>1420</sup> LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *ob. cit.*, p. 25-26.
- <sup>1421</sup> Idem, *ibidem*, p. 28-29.
- <sup>1422</sup> *Essai sur l'Architecture*.  
Cit. por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *ob. cit.*, p. 25-26.
- <sup>1423</sup> Linha radical que sobrevive ao barroco, atravessa o século XIX e penetra no século XX, segundo Jonh Summerson.  
Idem, *ibidem*, p. 25-26.
- <sup>1424</sup> *TEORIA da Arquitectura*... p. 207.

- 1425 Idem, *ibidem*, p. 482.  
1426 Idem, *ibidem*, p. 447.  
1427 Idem, *ibidem*, p. 18.  
1428 Idem, *ibidem*, p. 17.  
1429 Idem, *ibidem*, p. 298.  
1430 LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *ob. cit.*, p. 27.  
1431 PEREIRA, José Fernandes – *O Neoclássico*. In *História da Arte Portuguesa*, Dir. de Paulo Pereira. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995, vol. III, p. 183.  
1432 Idem, *ibidem*, p. 183.  
1433 Idem, *ibidem*, p. 184.  
1434 MARTINS, António Coimbra – *ob. cit.*, p. 86.  
1435 Idem, *ibidem*, p. 89.  
1436 Idem, *ibidem*, p. 96.  
1437 FRANÇA, José Augusto – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1983, p. 160.  
1438 *DICIONÁRIO da História de Portugal*, Dir. de Joel Serrão. Porto: Liv. Figueirinhas, 1975, vol. IV, p. 438-441.  
1439 *PERSPECTIVE in Architecture and Paintaing...*  
*TEORIA da Arquitectura...*  
1440 SERLIO, Sebastiano – *ob. cit.*, 982.  
*TEORIA da Arquitectura...*  
1441 ANDRADE. José Calheiros de Magalhães e – *Regras das Cinco Ordens de Arquitectura segundo Vignola*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1787, p. 108.  
1442 Idem, *ibidem*, p. 131.  
1443 Idem, *ibidem*, p. 131-133.  
1444 Idem, *ibidem*, p. 140.  
1445 Idem, *ibidem*, p. 99-102.  
1446 SMITH, Robert – *ob. cit.*, p. 148.  
1447 Idem, *ibidem*, p. 147.  
1448 ANACLETO, Regina – *ob. cit.*, p. 169.  
1449 FRANÇA, José Augusto – *ob. cit.*, p. 211-212.  
1450 ANACLETO, Regina – *ob. cit.*, p. 9.  
1451 GONÇALVES, Flávio – *ob. cit.*, p. 16.  
1452 Arquitecto, engenheiro e autor de riscos de retábulos.  
LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *Carlos Amarante e a Transição para o Neoclássico: O Santuário do Bom Jesus do Monte*. Separata da Revista Cultural *Bracara Augusta*, vol. XLIX. Braga: Câmara Municipal, 2000, p. 288; 306.  
Idem, *ibidem*, p. 217-291.  
1453 ANACLETO, Regina – *ob. cit.*, p. 170.  
1454 GONÇALVES, Flávio – *ob. cit.*, p. 40.  
1455 SMITH, Robert – *ob. cit.*, p. 129.  
1456 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *A Escola de Talha ...* p. 43.  
1457 Documento CCCXXXIX, Ap. Doc. vol. III, p. 565.  
1458 Documento CDLXX, Ap. Doc. vol. III, p. 702.  
1459 Documento CLXVIII, Ap. Doc. vol. III, p. 363; 365.  
1460 Documento CLXXXII, Ap. Doc. vol. III,, p. 375; 378-379.  
1461 Documento CLXXXII, Ap. Doc. vol. III,, p. 375; 380.  
1462 Documento CLXXXII, Ap. Doc. vol. III,, p. 375;, p. 377.  
1463 Documento CLXXXI, Ap. Doc. vol. III, p. 372; 374.  
1464 Documento CLXXXII, Ap. Doc. vol. III, p. 380; 375  
1465 Documento CLXXXVII, Ap. Doc. vol. III, p. 370.  
1466 Idem.  
1467 Documento CLXXXI, Ap. Doc. vol. III, p. 372-373.

- 
- 1469 Documento CLXXXVII, Ap. Doc. vol. III, p. 392; 393.  
1470 Documento XLIX, Ap. Doc. vol. III, p. 225-226.  
1471 Documento XLVI, Ap. Doc. vol. III, p. 209.  
1472 Documento XLIX, Ap. Doc. vol. III, p. 225-226.  
1473 Documento CCCLXXXIII, Ap. Doc. vol. III, , p. 608.  
1474 Preferimos a terminologia de banco e sotobanco, usada nos esquemas nacional, joanino e neoclássico, ao embasamento e à base.  
1475 Est.s XX e III.  
CASTRO, Maria Joana Barbedo M. F. S. Vieira de Castro – *ob. cit.*, vol. II.  
1476 Documento CCLXII, Ap. Doc., p. 507; 509.  
1477 Documento CCCXCVII, Ap. Doc., p. 630; 634.  
1478 GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias de Bessa – *ob. cit.*, p. 26-27.  
1479 SOEIRO, Teresa - *Penafiel*. Lisboa: Presença, 1994, p. 54.  
Lemos António José Ferreira e 4 00 réis.  
Ap. Doc. vol. III, p. 209.  
1480 SOEIRO, Teresa - *ob. cit.*, p. 54.  
1481 Documento CCXLVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 471-472.  
1482 Documento CLXXXII, Ap. Doc., vol. III, p. 379-375  
1483 Documento CLXXXII, Ap. Doc., vol. III, p. 375-380.  
1484 Documento CLXXXII, Ap. Doc., vol. III, p. 375-380.  
1485 Documento CCCXL, Ap. Doc., vol. III, p. 565-566.  
1486 Documento CDLXXI, Ap. Doc., vol. III, p. 702-703.  
1487 Documento CCLXII, Ap. Doc., vol. III, p. 507; 510-511.  
1488 Documento CCCXCVII, Ap. Doc., vol. III, p. 630; 633.  
1489 Documento CCLXII, Ap. Doc., vol. III, p. 507; 510.  
1490 Documento CCCXCVII, Ap. Doc., vol. III, p. 630; 632.

## **III PARTE**

---

### Retábulos Deslocados

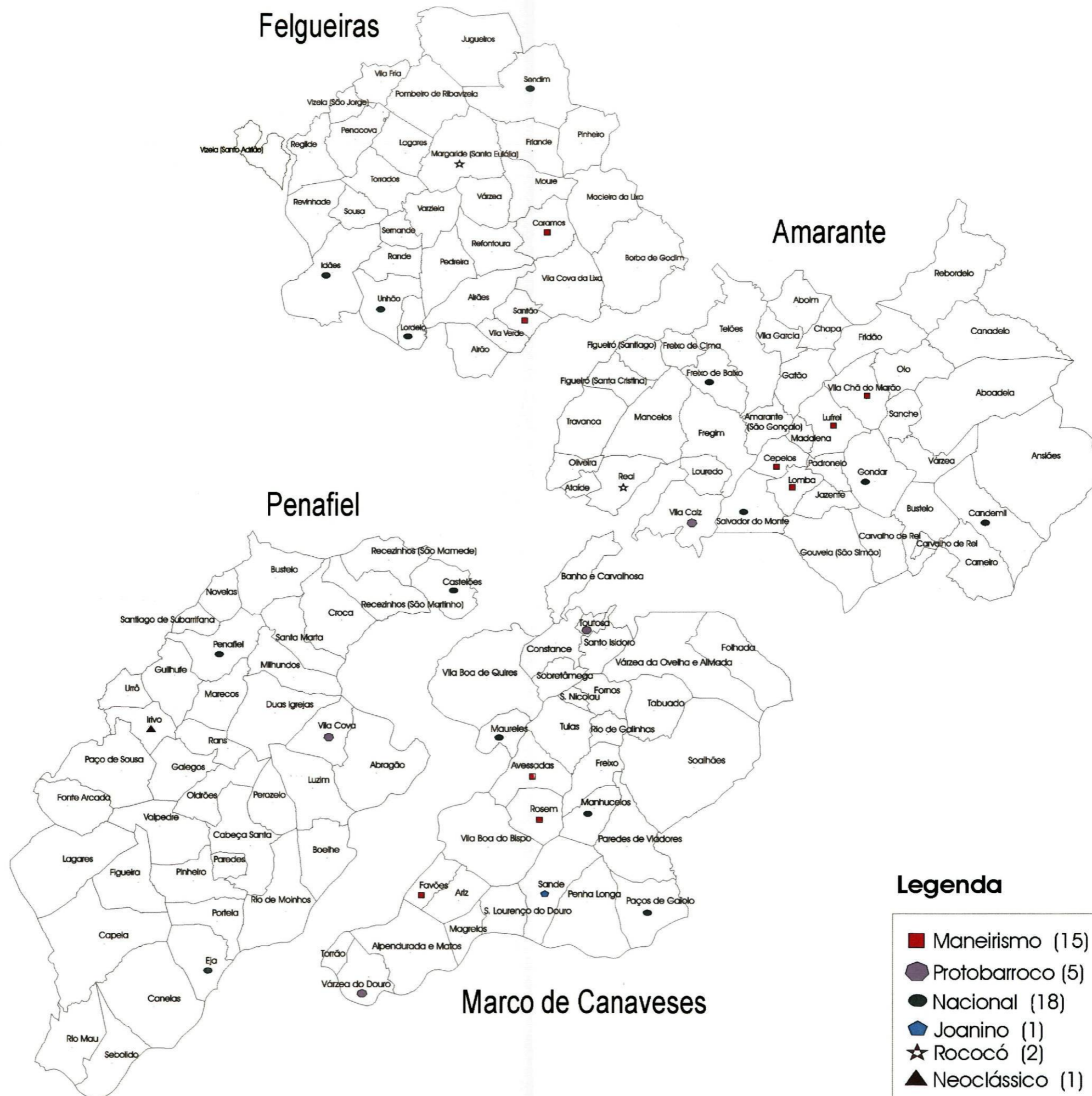


# Do Exterior

---

## Cap. I





### Legenda

- Maneirismo (15)
- Protobarroco (5)
- Nacional (18)
- ⬠ Joanino (1)
- ★ Rococó (2)
- ▲ Neoclássico (1)

**Mapa 9**  
Retábulo deslocados do exterior

Valorizados os 42 retábulos (Mapa 9), o formulário nacional é visível em todos os concelhos, não figurando qualquer exemplar do maneirismo em Penafiel.

- i) no universo de 23 retábulos mores, os períodos de transição nacional-joanino e rococó-neoclássico não apresentam qualquer exemplar;
- ii) com um só exemplar manifestam-se o joanino em Marco de Canaveses, o rococó em Amarante e o neoclássico em Penafiel;
- iii) os exemplares maneiristas (5) distribuem-se por Amarante e Marco de Canaveses;
- iv) o nacional apresenta o valor mais elevado (12), distribuído igualmente pelos 4 concelhos;
- v) adicionando os valores do maneirismo, do protobarroco e do nacional (20), manifesta-se uma mancha acolhedora nos concelhos de Amarante e Marco de Canaveses (13).

Quanto aos retábulos colaterais e das capelas com exemplares deslocados, traça-se o seguinte quadro:

- i) totalizando 20 elementos, dividem-se pelo Evangelho (9) e pela Epístola (11);
- ii) os períodos de transição nacional-joanino, joanino e neoclássico não se representam no Evangelho;
- iii) na Epístola, não há espécimes do período de transição nacional-joanino, do joanino, do rococó e do neoclássico;
- iv) o conjunto de exemplares do maneirismo e do nacional, em Amarante e Marco de Canaveses, perfaz 13 elementos, cenário que confirma o dos mores, ou seja, a recepção, nestes dois concelhos, dos esquemas mais antigos.

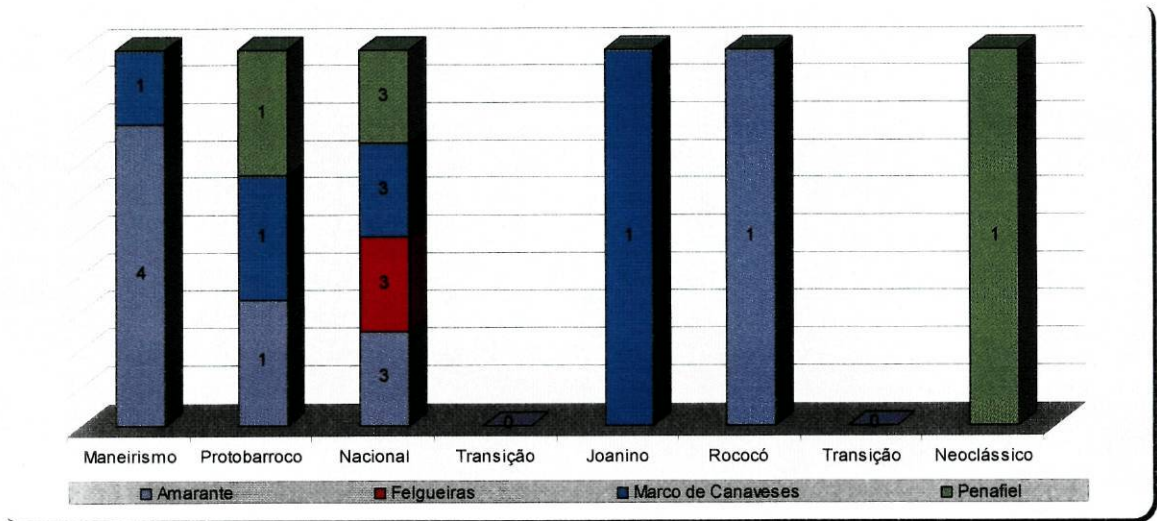
A reorganização dos retábulos nos novos espaços possibilita, pese os truncados inerentes a esse processo, a detecção de elementos entalhados com o conhecimento do cânone.

Como simples exercício, registamos alguns exemplos de ornatos que revelam uma escala acima do periférico propriamente dito.

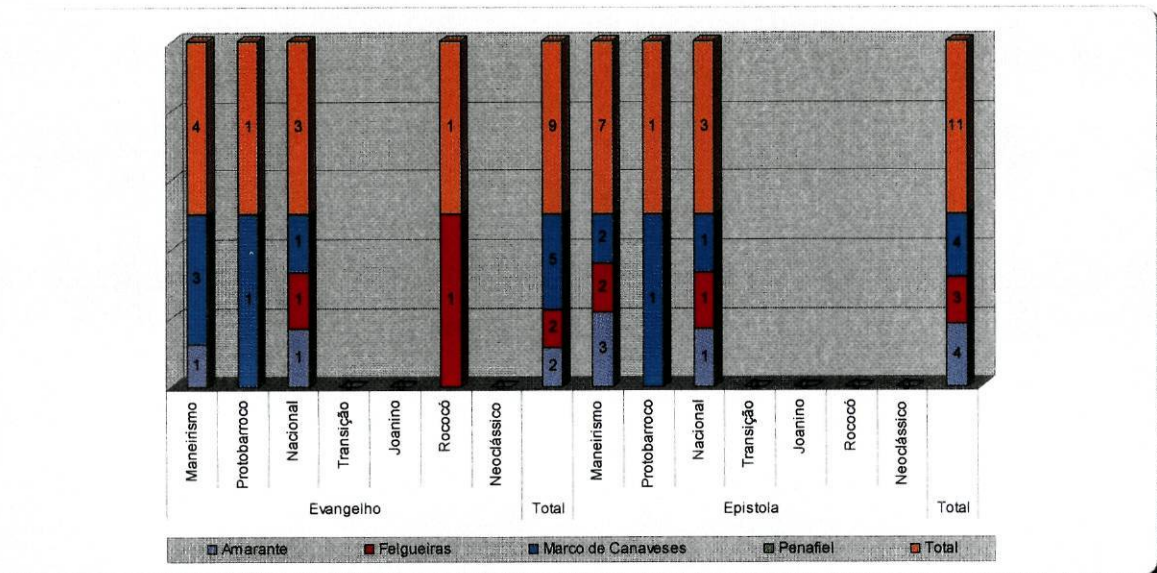
- i) orlas tipográficas – na coluna [407]; lateralizando as colunas [490]; reaproveitamento na tribuna [490]; no remate [407; 452; 443; 427];
- ii) orla residual, um único enrolamento – [433; 447; 475];

- iii) arabescos – meninos e plantas [410]; asas de morcego nas cabeças aladas[428; 449]; asas em corola de flor [455;446];
- iv) grotescos – a sugerir momice [422]; mascarão a morder acanto [605];
- v) cornija saliente para abrigar cabecinhas [427; 428; 452; 460];
- vi) pináculos – triângulo vazado com bola de coroamento [], sem bola de coroamento [459]; bolbosos e gomados [423; 438; 449; 466];
- vii) triângulos – com ou sem tecido e ave [411; 455; 475].

■ Gráfico 8. Retábulos mores deslocados do exterior



■ Gráfico 9. Retábulos colaterais e capelas laterais deslocados do exterior



## **1. Maneirismo**

Apesar dos desvirtuamentos que apresentam, na sequência da adaptação ao novo espaço, e de intervenções posteriores (repintes, amputações, acrescentos, substituições...), designadamente no período neoclássico e no século XX, somos adeptos da existência destas espécies retabilísticas que fornecem elementos para estabelecer quadros tipológicos, situação preferível ao seu desaparecimento.

E se a comunidade científica zela e regozija-se com os modelos produzidos pela via erudita, onde o mecenato os podia acolher por força do poder económico, não pode, por outro lado, descurar as periferias.

Só assim percorremos um caminho de valorização da arte da talha, recorrendo a metodologias que conduzirão ao seu estudo profundo e condigno, mesmo os programas que não têm sido devidamente reconhecidos, caso do neoclássico, afinal com um lugar próprio nesta área do saber.

No trono de Lufrei reutilizam-se as orlas tipográficas do esquema original e o frontão do remate interrompido também pequenas orlas [407].

Merecem destaque as cartelas do banco de Santão [413] e os terços inferiores de Cepelos [416;417], bem como as colunas interiores da Lomba, de fuste decorado [420; 421]

### **1.1. Retábulos mores**

*S. Salvador de Lufrei (Amarante)*

*Santo Adrião de Santão(Felgueiras)*

*Santa Maria de Cepelos (Amarante)*

*S. Pedee de Lomba (Amarante)*

*Santa Maria de Rosém (Marco de Canaveses)*

Seleccionámos cinco exemplares, três de Amarante (Lufrei, Cepelos e Lomba), um de Santão (Felgueiras) e um do Marco (Rosém), ordenados tipologicamente de acordo com os elementos programáticos originais que ainda contêm.

Rememorando a documentação, Craesbeeck<sup>1491</sup> refere a igreja de Lufrei como vigararia da Santa Maria de Gondar e um dos dois mosteiros extintos, sem sacrário, e a capela-mor com

um retábulo dourado *ao antigo*, uma peanha no meio com a imagem de S. Salvador de Basto, S. Pedro (Evangelho), S. Paulo (Epístola) e o Padre Eterno pintado no remate.

Em 1758<sup>1492</sup>, a informação é parca: refere simplesmente o altar-mor, mas em 1845<sup>1493</sup>, apresentava sacrário com o Santíssimo Sacramento.

Da descrição, somente correspondem (1726) as imagens pintadas de S. Pedro e de S. Paulo com a actualidade. à frente das quais se dispõem, respectivamente, as esculturas de S. Salvador e S. Tiago.

Os vestígios da pintura do colateral do Evangelho são insuficientes para decifrar minimamente o tema; no da Epístola, o respaldo tem uma espécie de tríptico e pintura dissonante com as descrições (1758) de Lufrei e de Gondar

Outro problema é desconhecer se as alusões pertencem a pinturas ou esculturas, já que no colateral do Evangelho, em Lufrei, existia a Senhora do Rosário, de roca. Há a probabilidade de as imagens terem sido recuperadas do retábulo *antigo*.

Mantém-se o quantitativo de retábulos recenseados em 1758<sup>1494</sup> para Santão, permanecendo somente uma invocação, a Senhora do Rosário, num templo românico onde se notam intervenções recentes. Salvaguardam-se os elementos maneiristas presentes no retábulo-mor e no colateral da Epístola.

Percebendo-se que sofreu alterações de vulto, além do repinte global, o retábulo permite-nos isolar os elementos que pertencem ao formulário maneirista: colunas com o primeiro terço decorado e restantes com canelura espiralada, encimadas por capitéis coríntios; pedestais e painéis do banco com cartelas semelhantes ao banco do segundo registo do retábulo Coração de Maria (colateral da Epístola, transepto, igreja do convento de S. Gonçalo, Amarante); frisos dos entablamentos com cabeças aladas encimados por frisos canelados, corpos laterais e pilastras misuladas que fazem a articulação com o segundo registo e remate.

Sem sotobanco, com trono e sacrário posteriores, acrescentaram-se duas bases no remate e uma moldura na boca da tribuna para acomodar o retábulo ao novo espaço. Destoam a sanefa e os ornatos concheados colocados no remate.

Santa Maria de Cepelos é considerada abadia do mosteiro de Pombeiro (Felgueiras), sem sacrário, em 1726<sup>1495</sup>, quando, em 1758<sup>1496</sup>, o altar-mor contém a padroeira, Santa Maria, S. Vicente Ferreira (Evangelho) e S. João de Deus (Epístola).

Nenhum dos elementos citados condiz com o retábulo existente.

Na igreja de S. Pedro da Lomba [419-422] não é referenciado o sacrário, em 1726<sup>1497</sup>. O Santíssimo Sacramento, com irmandade, em 1758<sup>1498</sup>, é apresentado no altar-mor, onde se inseria o patrono. de pedra, além de outras imagens, Menino Jesus, Mãe e Santa Ana, de madeira estofada (Evangelho) e Santa Quitéria (Epístola). Um único elemento coincidente, S. Pedro, mas recente.

Santa Maria de Rosém não faz parte da recolha de Craesbeeck. Nas *Memórias Paroquiais de 1758*<sup>1499</sup> designam-se unicamente três altares.

Presenciamos, então, espécies retabilísticas integradas num dos percursos comuns da talha, ou seja, a mobilidade. As estampas ilustram o que resta dos retábulos originais, cabendo a parte substancial às adulterações sucessivas a que foram sujeitas.

Em Lufrei [407-410], a tribuna, o trono, o sacrário, parte do remate (corpos laterais), o banco cerceado e as esculturas colocadas nos intercolúnios apontam o caminho banalizado nesta área artística.

Descreve-se a situação em Cepelos [414-418], cujo retábulo evidencia desvirtuamentos no remate, peanha, sacrário, banco reduzido, sotobanco com programa posterior, repinte nos terços superiores das colunas e no intercolúnios, esculturas e peanhas acrescentadas.

Notabiliza-se a deturpação na Lomba [419-422]: remate e boca da tribuna, sacrário, sotobanco e repinte substancial.

Com uma máquina retabular original de dois pares de colunas, o retábulo de Rosém [423-426.a] é adicionado de forma a acomodar-se ao espaço que o acolheu, adaptando-se-lhe quatro colunas, um sacrário e um remate.

Dos elementos pertencentes ao formulário primitivo, sublinhamos as colunas de Lufrei [408-410] e Cepelos [414], que possuem o primeiro terço decorado e os terços superiores de fuste com canelura espiralada.

Nos dois pares de colunas da Lomba [420-422], distinguem-se as exteriores, semelhantes aos retábulos anteriores, enquanto as interiores apresentam o fuste totalmente decorado, existindo um anel separador entre o primeiro e os terços superiores.

O caso de Rosém denota adições ao retábulo inicialmente deslocado. Compõem-no seis colunas com o primeiro terço decorado, distinguindo-se as exteriores pela altura mais reduzida e a ausência das colunas pares e das pinturas nos intercolúnios originais.

Menos perceptível na mobilidade dos retábulos, o primeiro terço das colunas de Lufrei [408-410] exhibe decoração semelhante no par do lado do Evangelho, sucedendo o mesmo com o par do lado da Epístola, quando a alternância demonstraria a originalidade, ou seja, as colunas exteriores e interiores semelhantes entre si, como em Cepelos [416-417], na Lomba [420-421] e até em Rosem [426-426.a], não obstante os acréscimos registados.

O banco mais completo é o da Lomba, seguindo-se Lufrei e Cepelos (pedestais, sobretudo) não subsistindo em Rosém.

O sacrário com um esquema perceptível ao sabor maneirista é o de Rosém [425] e os intercolúnios ainda com pinturas pertencem a Lufrei, enquanto os da Lomba apenas averbam alguns vestígios.

Os entablamentos são suportados por colunas com capitéis coríntios, relacionando-se com remates diferenciados, distinguindo-se o de Lufrei com os melhores indícios do esquema maneirista: pilastras misuladas sobrepujados por entablamento (parte) e duas pequenas volutas em forma de frontão interrompidas por enrolamentos.

A decoração é parte primordial em todos os programas artísticos direccionando-nos para as tipologias introduzidas por via erudita ou regional.

As cabeças aladas distribuem-se no primeiro terço das colunas e terços restantes das interiores da Lomba; em Santão, nos terços inferiores das colunas interiores e nos pedestais correlativos e ainda nos frisos dos entablamentos; em Cepelos, há meios corpos no primeiro terço da coluna exterior (Evangelho) e da interior (Epístola); nos pedestais interiores de Lufrei e nos pedestais exteriores da Lomba distinguem-se as máscaras; e em todos os frisos dos entablamentos dos retábulos em estudo.

As aves acomodam-se em todos os retábulos: em Lufrei (primeiro terço das colunas do Evangelho); no retábulo de Santão, no primeiro terço das colunas exteriores e pedestais subsequentes, nos corpos laterais do remate, equilibrando-se na extremidade de pano enrolado suspenso de acanto voluteado; em Cepelos (primeiro terço da interior do Evangelho e exterior da Epístola, mais parecendo enxertia com cabeças sem asas, antes tecido a fazer de capa e cabeleiras encaracoladas conjugando-s com o acanto); na Lomba (primeiro terço das colunas interiores e pedestais exteriores); e em Rosem (primeiro terço das colunas exteriores).

Os ornatos florais condicionam-se igualmente em todos os retábulos: primeiro terço das colunas e pedestais interiores e exteriores de Lufrei; primeiro terço das colunas de Cepelos; primeiro terço das exteriores e fuste das interiores da Lomba; e primeiro terço das exteriores de Rosém (simetria na orientação das estrias dos restantes terços).

A decoração acantiforme percebe-se no primeiro terço das colunas de Lufrei (Evangelho), em idêntico espaço das interiores de Rosém e nos frisos da primeira, bem como nos pedestais exteriores de Cepelos.

O acanto invertido surge nas mísulas interiores de Cepelos e nas pilastras misuladas do remate de Santão.

Uma situação isolada tem a ver com os vasos floridos dos pedestais exteriores de Lufrei. Maior amplitude vai para os ornatos vegetalistas nos frisos de Cepelos, Santão, Rosém e Lomba, aqui também no banco (ou predela).

Relevamos as colunas neste núcleo, só com o primeiro terço ou o fuste completamente lavrados, respeitando genericamente a gramática do período maneirista, embora Lufrei e Cepelos ultrapassem os ornatos miúdos que respondem ao formulário deste período; em Santão, o primeiro terço das colunas apresenta ornatos tipo orla/ferronerie e as estrias são em espinha.

Destaca-se outra composição em Santão, nos painéis do banco: a cartela com enrolamento superior e inferior distendidos para as ilhargas e ligando-se a ornatos geométricos, renascentista.

A execução original de todos estes retábulos tem a mão de artistas regionais.

## 1.2 Retábulos colaterais

*S. Salvador de Lufrei (Amarante)*

*Santa Maria de Cepelos (Amarante)*

*Santo Estêvão de Vila Chã (Amarante)*

*S. Martinho de Aversadas (Marco de Canaveses)*

*S. Paio de Favões (Marco de Canaveses)*

Da documentação retirámos elementos que suportam a mobilidade dos retábulos.

S. Salvador de Lufrei tem dois colaterais (1726)<sup>1500</sup>: a Senhora do Rosário, *de vestidos*, em altar dourado; e S. Sebastião em retábulo *antigo*. Nossa Senhora do Rosário e S. Sebastião são as invocações de 1758<sup>1501</sup>. Como já acima mencionámos, não coincidem as pinturas, apenas a invocação a S. Sebastião. Em 1845<sup>1502</sup>, o sacrário no altar-mor é o único registo.

Santa Maria de Cepelos sem sacrário em 1726<sup>1503</sup>, regista as invocações a Nossa Senhora do Rosário (Evangelho) e a Santa Ana (Epístola) nos colaterais, em 1758<sup>1504</sup>. Mantém-se a do Evangelho, mas com escultura recente.

Santo Estêvão de Vila Chã não tem sacrário em 1726<sup>1505</sup>, mas inscreve-o em 1758<sup>1506</sup>, assim como os colaterais do Evangelho (Nossa Senhora do Rosário) e da Epístola (Santa Bárbara). Permanece a invocação do Evangelho, mas com imagem recente.

S. Martinho de Aversadas, despojada presentemente de retábulo-mor, tem colaterais em 1758<sup>1507</sup>: Senhora do Rosário (Evangelho) e Senhor Jesus Cristo (Epístola). Coincide a invocação do Evangelho, mas com imagem recente.

O colateral da Epístola com a invocação actual do Coração de Jesus .- em S. Paio de Favões - não tem correspondência em 1758<sup>1508</sup>, quando se registam dois colaterais sem a especificação do local (Nossa Senhora e Menino Jesus e outro com S. Gonçalo, S. Sebastião e Santo Cristo). Com capitéis coríntios e o primeiro terço lavrado, sobressaem as cabeças aladas e os restantes terços com canelura espiralada.

A mobilidade em Lufrei é a que suscita algumas dúvidas em termos documentais, mas a nossa convicção da mobilidade baseia-se no seguinte: as pinturas actuais não coincidem com as designadas anteriormente, excepto as do mor; a nova paroquial de Gondar recebe, em 1903<sup>1509</sup>, o mor (nacional, com colunas exteriores maneiristas) da igreja do mosteiro da mesma freguesia, sinal de que os retábulos maneiristas cedo terão sido encaminhados para outro local; Lufrei e Gondar relacionam-se pela congregação beneditina.

No conjunto de retábulos colaterais seleccionados nas cinco igrejas consideradas - Lufrei, Cepelos e Vila Chã (Amarante), Avessadas e Favões (Marco de Canaveses) -, é perceptível uma leitura de campanhas de talha diferenciadas em cada uma delas, excepto a de Lufrei, como acima se refere, que se visiona como a mais homogénea ao nível do programa maneirista.

Desta forma, em Lufrei [427; 443-445], as colunas, os frisos e os remates dos três retábulos servem-nos para a descodificação do formulário maneirista.

Na igreja de Cepelos [428-431; 449-451], com os três retábulos do mesmo período, importa a incidência nas colunas e nos remates colaterais (parte).

Em Vila Chã [432-437; 446-448], com um retábulo-mor protobarroco, nos colaterais destacamos as colunas, os frisos e os remates.

No templo de Avessadas [438-442; 452-454], sem retábulo-mor, os colaterais servem-nos apenas para a leitura das colunas.

Em S. Paio de Favões [455-457] retirámos o único retábulo de feição maneirista (reutilizações), colateral da Epístola, num cenário em que o mor é ao estilo neoclássico, o colateral do Evangelho protobarroco, e um lateral do mesmo lado ao estilo nacional.

Genericamente, as colunas dos colaterais em estudo contêm o primeiro terço lavrado e os restantes com canelura espiralada e capitéis coríntios.

Avessadas apresenta o retábulo mais empobrecido de todos, interessando somente as colunas de feição maneirista; o banco e o remate mais completos pertencem a Cepelos.

Referenciados os de Lufrei como os melhores respondentes do núcleo, o seu dourado retém ainda teores da origem, tocando aos restantes o desvirtuamento com o repinte. Morfológicamente, as colunas com o primeiro terço lavrado e os restantes com canelura espiralada, os capitéis coríntios e os frisos com cabeças aladas formam os elementos comuns neste núcleo de retábulos colaterais.

Contrariamente às colunas dos retábulos mores, não encontramos nenhuma com o fuste totalmente lavrado, mas as de Favões ostentam erudição na simetria, nas caneluras convergentes e nas cabeças dos terços inferiores em *ferronerie*.

Os bancos de Lufrei, Avessadas desenquadraram-se do programa, mas Vila Chã e Cepelos suportam as colunas com pedestais consonantes.

Os remates de Lufrei e de Vila Chã (algo desproporcionado) configuram-se como os mais completos do conjunto, enquanto Cepelos e Aversadas desenquadram-se da morfologia maneirista, salvaguardando em Cepelos as orlas em frontão interrompido baixo; Lufrei contém remate com volutas afrontadas e orla (Evangelho) e frontão quebrado e enrolamento sobre cabeça alada (Epístola).

A ornamentação dos colaterais do Evangelho e da Epístola perfila-se num cenário ligeiramente mais incipiente que a dos mores:

- i) as cabeças aladas pertencem ao primeiro terço das colunas (inexistente em Cepelos e em Vila Chã), aos frisos dos entablamentos (descolada em Cepelos) e aos pedestais (Cepelos e Vila Chã);
- ii) as aves integram-se no primeiro terço de Cepelos e de Vila Chã e de Favões;
- iii) o acanto invertido surge nas pilastras misuladas do remate de Cepelos e nas mísulas do friso do mesmo retábulo;
- iv) os ornatos acantiformes irrompem nos pedestais de Cepelos
- v) os pedestais de Lufrei e de Aversadas foram preparados para imagens.

### **1.3. Capelas laterais**

#### *S. Martinho de Caramos (Felgueiras)*

Craesbeeck não relata os dois retábulos laterais da igreja de S Martinho de Caramos (Felgueiras) , nos lados do Evangelho e Epístola, mas em 1758<sup>1510</sup> Santo António de Pádua é uma imagem *excelente com quem todos os devotos tem a maior atenção* consignada pela respectiva confraria num conjunto de cinco e mais duas irmandades.

Admitimos a deslocação do retábulo da capela lateral da Epístola, com a invocação a Santo António [458-461], por sinais que descrevemos:

- i) uma ligeira desconjunção no friso do entablamento e na ligação dos pedestais do banco ao respectivo painel; a inexistência de canelado sob o painel do segundo registo;
- ii) servindo de remate; a ocultação, embora mínima, das orlas tipográficas que marginam as colunas e dos ornatos do remate, podendo atribuir-se também à

alteração do arco (a cor de algumas aduelas indicia-o mas não deixamos de registar a probabilidade de patologia);

A modificação do sotobanco alia-se à mobilidade e, ou, ao gosto dos séculos XIX e XX.

Um pedestal de cada lado suporta colunas aparelhadas, em ressalto unitário, com o primeiro terço decorado e os restantes com canelura espiralada, em espinha, encimados por capitéis coríntios e suportando um forte enblamento.

O painel central disposto para pintura substitui-se para dar realce à imagem de Santo António e o entablamento recebe o andar que faz de remate.

A decoração respeita o essencial da gramática maneirista. Um tema percorre os terços inferiores, os pedestais e o painel do banco e o friso: botões de flor, folhagem, caulículos, alternando-se com cabeças aladas e aves. A ave e os caulículos entrelaçados no terço inferior das colunas exteriores; a cabeça alada no terço inferior das colunas interiores, com caulículos entrelaçados nos pedestais, sobressaindo na cartela central do painel do banco rodeada por ornatos geométricos semelhantes ao remate e ave no conjunto acima mencionado.

A cabeça alada e o mesmo tema no friso, com duas mísulas cobertas de acanto invertido, distinguindo-se no registo superior os ornatos canelados sobre o entablamento e nas ilhargas das pilastras misuladas que recebem um antablamento igualmente canelado.

Uma ave em cada corpo lateral, suspensa em tecidos que brotam de ornatos túrgidos, completa a decoração dos corpos laterais.

## **2. Protobarroco**

*Capela do cemitério de Toutosa (Marco de Canaveses)*

*Senhora do Rosário (Penafiel)*

*Vila Chã Estêvão de Vila Chã (Amarante)*

### **2.1 Retábulos mores**

São assinalados exemplos que formam um conjunto restrito no enquadramento perceptível nos Gráficos 8 e 9.

Proto-barroco pelo facto de os retábulos manifestarem, na sua morfologia e decoração, elementos atinentes aos programas maneirista e nacional, por isso, de transição, o que acontece nos retábulos das capelas do cemitério de Toutosa (Marco), da Senhora do Rosário (Penafiel) e da igreja de Santo Estêvão de Vila Chã (Amarante).

Assumido anteriormente no período nacional, mas de feição maneirista<sup>1511</sup>, a deslocação do retábulo da capela do cemitério de Toutosa [4626-465] fundamenta-se na existência da igreja paroquial e capela de Nossa Senhora da Livração, na mesma freguesia.

A igreja é considerada moderna (1726) por se ter mudado da antiga, no lugar da Ermida; sem sacrário, tinha a capela de Nossa Senhora da Livração como filial<sup>1512</sup>. O retábulo-mor da igreja exhibe douramento (1758)<sup>1513</sup> e a capela-mor de Nossa Senhora da Livração ostentava tribuna e trono<sup>1514</sup>.

A igreja foi recenseada como *muito indecente e em estado de ruína* no ano de 1845<sup>1515</sup>; ao contrário, a capela de Nossa Senhora da Livração estava decente e tinha sacrário com o Santíssimo Sacramento<sup>1516</sup>.

O desaparecimento de um retábulo-mor da capela de Nossa Senhora da Livração advém da informação de um contrato de douramento<sup>1517</sup>, em 1718, no qual intervém o pintor vimaranense Bento Lopes de Sousa. A existência do sacrário pressupõe uma tipologia diferente do retábulo existente na capela do cemitério.

Formamos a hipótese de o retábulo em causa ter pertencido à primitiva igreja paroquial ou à sucedânea: sem sacrário em 1726, tal como o existente, e em ruínas no ano de 1845, configura-se a mobilidade atendendo também ao facto de, em finais do século XIX, a capela ter sido ampliada, originando a actual igreja paroquial.

Descrevem-se os elementos morfológicos maneiristas do retábulo: corpo (duas colunas de cada lado, às quais se adicionam orlas tipográficas, nas ilhargas das exteriores, assemelhando-se também às volutas coríntias de Pozzo, intercolúnios e nicho central destinados a pintura); banco (pedestais e painéis); entablamento (friso decorado) e remate (pilastras misuladas, friso e frontão interrompido). Ao nacional pertencem as colunas pseudo-salomónicas.

As cabeças aladas do banco e do friso são comuns aos dois esquemas, bem como o acanto, mais profuso no nacional. Ao conjunto das aves e pâmpanos das colunas faltam os meninos que tão bem caracterizam o nacional.

O repinte pleno, os acrescentos (corpos laterais) e as substituições (no banco) não impedem a classificação do retábulo na fase de transição do maneirismo para o barroco.

A estrutura do retábulo da capela da Senhora do Rosário (Penafiel) assemelha-se ao da capela do cemitério de Toutosa - corpo, banco e remate –, apesar do seu empobrecimento [466-473].

Estando igualmente ausentes os meninos das colunas, vazaram-se os intercolúnios e o nicho central para receberem esculturas; mantêm-se no banco dois painéis com cabeça alada, aves, ornatos florais e as cabeças aladas acomodam-se nos frisos. À amputação dos corpos laterais, também adulterado, adiciona-se o repinte total do retábulo.

Sem sacrário, em 1726<sup>1518</sup>, a igreja de Santo Estêvão de Vila Chã (Amarante) exhibe quatro altares no ano de 1758<sup>1519</sup>, expondo-se o Santíssimo Sacramento no mor, por isso já com sacrário, confirmação feita em 1845<sup>1520</sup>, cuja gramática nada tem a ver com o actual.

A mobilidade implicou desenquadramentos [474-477]: sotobanco, frontal, sacrário, trono e remate, além, naturalmente, do repinte visível em todo o retábulo, que não poupou as aves das colunas *douradas*.

Componentes comuns aos três retábulos: banco; corpo com colunas de tipologia nacional aparelhadas, sem meninos, com capitéis coríntios; frisos (interrompidos no de Vila Chã) com cabeças aladas; e remate (configurado em Toutosa e Nossa Senhora do Rosário, descaracterizado em Vila Chã). O repinte vinca, em todos eles, a insensibilidade comum presente na talha das nossas igrejas.

A tipologia do retábulo protobarroco incluído nesta secção grava-se, então, por um corpo (colunas pseudo-salomónicas, tipologia nacional, onde os meninos estão ausentes, intercolúnios destinados a pinturas e área central reservada à tribuna); um banco (pedestais exteriores com cabeças aladas, mísulas interiores com acanto invertido e cartelas na banco, ao sabor maneirista); frisos com cabeças aladas; e remates com painéis e aletas.

## **2.2 Retábulos colaterais**

*S. Martinho de Várzea do Douro (Marco de Canaveses)*

Um só bloco, por incluirmos somente os colaterais do Evangelho e da Epístola da antiga paroquial de Várzea do Douro (Marco), presentemente na nova paroquial<sup>1521</sup>, deparando-se os remates ainda na primeira [478- 479; 480- 481].

Em 1758<sup>1522</sup>, a Senhora do Rosário, S. Sebastião e Santo António são designados no colateral do Evangelho (pinturas, por certo, na altura), que se encontram no actual Coração de Jesus. Ao colateral de Jesus (Epístola) equivale, presentemente, a Senhora do Carmo.

Às colunas dos dois retábulos, sem meninos, como acontece nos retábulos anteriormente apreciados, com capitéis coríntios, de tipologia nacional, precisamos de associar os remates da antiga paroquial (sem aletas no do lado do Evangelho) para percebermos a inclusão na fase de transição.

Mesmo assim, não fica incólume a leitura de um conjunto de adulterações nos dois retábulos: o repinte na sua totalidade, o acrescento de peanhas para a recepção de esculturas (três no do Coração de Jesus) e de ornatos nos frisos.

## **3. Nacional**

### **3.1 Retábulos mores**

*S. Salvador de Unhão (Felgueiras)*

*S. Miguel de Eja (Penafiel)*

*Santa Maria de Gondar (Amarante)*

*S. Tiago de Sendim (Felgueiras)*

*Santa Maria de Idães (Felgueiras)*

*Santa Maria de Maureles (Marco de Canaveses)*

*S. Mamede de Manhuncelos (Marco de Canaveses)*

*S. Clemente de Pçaos de Gaiolo (Marco de Canaveses)*

*S. Salvador de Paços de Gaiolo (Marco de Canaveses)*

É o período que expressa maior número de exemplares ao nível da mobilidade retabilística, demonstrando a resistência aos modelos sucedâneos e, naturalmente, a debilidade financeira local. Com uma decoração estreitamente relacionada com o nacional, os

exemplares obedecem a tipologias diferenciadas, pressupondo uma geografia de artistas igualmente variada, o que enriquece a arte da talha.

S. Salvador de Unhão (Felgueiras) [482-489], em 1726<sup>1523</sup>, apresentava sacrário no altar-mor, dois colaterais e um lateral, cenário que se altera em 1758<sup>1524</sup>, passando a cinco altares, mantendo-se o Santíssimo Sacramento no mor. A igreja apresenta, actualmente, cinco altares, que percepcionam campanhas de talha em épocas diferentes.

Três altares em S. Miguel de Eja, Penafiel [490-500], no ano de 1758<sup>1525</sup>, venerando-se no mor *o Senhor por viático*, constituem a base documental para entendermos as alterações posteriores, nomeadamente a existência de um mor deslocado e os colaterais, presentemente.

A nova paroquial de Santa Maria de Gondar, Amarante [501- 508], remonta a 1903<sup>1526</sup>, época em que recebe os três retábulos existentes na igreja velha (antigo mosteiro), destacando-se o mor; cinco são os retábulos actuais.

Designada com sacrário e dois colaterais, em 1726<sup>1527</sup>, a igreja de S. Tiago de Sendim, Felgueiras [509-520], confirma três altares no ano de 1758<sup>1528</sup>, afirmando-se *huma boa tribuna* com o Santíssimo Sacramento; quatro é o conjunto actual.

Com sacrário e dois colaterais, assim se apresenta Santa Maria de Idães, Felgueiras [521-524], a Craesbeeck<sup>1529</sup> e nas Memórias de 1758<sup>1530</sup>, o que acontece actualmente, mas com esquemas distintos.

Santa Maria de Maureles, Marco [525-532], retém o mor e os colaterais em 1758<sup>1531</sup> (actualmente mais dois laterais, no Evangelho). Santa Maria (padroeira) e S. João, no mor, contradizem as existentes naquela época: outra Nossa Senhora da Assunção, Nossa Senhora com o Menino e Santa Ana.

S. Mamede de Manhuncelos, Marco [533-537], encaixa-se na mobilidade do nacional quando em 1758<sup>1532</sup> possui cinco altares, coincidindo com o enquadramento actual.

Confirmada como igreja *moderna* nas Memórias de 1758<sup>1533</sup>, distinguindo-se de S. Martinho de Fandinhães, que já fora freguesia, S. Clemente de Paços de Gaiolo, Marco [538-540], agrega três altares e irmandades, destacando-se a do Santíssimo Sacramento, por isso, a existência de sacrário. O cenário existente é de cinco retábulos.

No estudo de Craesbeeck<sup>1534</sup>, inscreve-se o sacrário na igreja de S. Salvador de Castelões, Penafiel [541-548], em capela-mor dourada e colaterais igualmente dourados, reiterando-se a situação em 1758<sup>1535</sup> e a disponibilidade do sacrário para o Santíssimo Sacramento, assim como em 1845, permanecendo o dourado no mor e nos colaterais. Presentemente, o templo contém três retábulos.

S. Cristóvão de Candemil, Amarante [549-555], não faz parte dos sacrários elencados por Craesbeeck, mas em 1758<sup>1536</sup> o pároco informador envia a lista de três altares (como actualmente). Igreja *famosa*, reformada em 1842, apesar da falta da sacristia, torreão e forro do corpo da igreja, tem sacrário com o Santíssimo Sacramento no recenseamento produzido em 1845<sup>1537</sup>.

S. Salvador de Freixo de Baixo, Amarante [556-563], no ano de 1715<sup>1538</sup>, possuía *um retábulo dourado com seu guarda-pó na mesma forma*, com a imagem do Salvador ao centro, de vulto, pintado e dourado; no lado do Evangelho, a pintura de S. Gonçalo, e S. Domingos na Epístola; o Padre Eterno, *no cimo dele*. Citam-se ainda mais dois altares, confirmação registada posteriormente.

É designada por Craesbeeck<sup>1539</sup> como tendo pertencido *antiguamente* ao mosteiro dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, mas na época da informação era património dos dominicanos de S. Gonçalo de Amarante, confirmação detectada em 1758<sup>1540</sup>, levantamento que regista três altares, o mor e os colaterais, desaparecidos, porque o actual mor inclui-se na área da mobilidade. Sem sacrário em 1726, é apresentado em 1845<sup>1541</sup> com o Santíssimo Sacramento.

Em 1958, a DGEMN propõe o arranjo do altar-mor, substituindo os elementos em mau estado<sup>1542</sup>, referência que pertence ao actual retábulo.

A Ordem Terceira de S. Francisco constrói a sua igreja (popularmente conhecida por Calvário) na cidade de Penafiel, a partir de 1793, inconclusa em 1807, albergando na sacristia o retábulo da antiga capela de S. Mamede<sup>1543</sup> [564-569], da mesma localidade, transferida com a capela para aquela igreja, em 1835<sup>1544</sup>. O mestre José Pacheco fora o responsável pelo douramento, em 1724, deste modelo nacional, contrariamente à classificação de joanino atribuída por Teresa Soeiro<sup>1545</sup>.

São doze templos que assumiram diversas campanhas de talha, incluindo a recepção do retábulo-mor, cuja proveniência ignoramos, excepto os de Gondar (Amarante) e de S. Mamede, na igreja do Calvário (Penafiel).

Relativamente à estrutura, dos doze exemplares listámos quatro de planta côncava, a saber: Unhão, Eja, Idães, Castelões; e oito de planta plana: Gondar, Sendim, Manhuncelos, Maureles, Paços de Gaiolo; Candemil, Freixo de Baixo, S. Mamede (na sacristia da Ordem Terceira de S. Francisco, Calvário).

Os retábulos que melhor se adaptaram ao novo local pertencem às igrejas de Gondar, Idães e Calvário. Dos restantes, destacamos Eja e Manhuncelos para os quais houve necessidade de alterações arquitectónicas: ampliação nas duas, mais reduzida na segunda (um espaço poligonal no topo da capela-mor).

Ultrapassando os desvirtuamentos, Eja e Unhão cabem no grupo de retábulos cuja morfologia mais respeita o nacional, pertencendo a interpretações de bons artistas regionais. As colunas exteriores de Gondar pertencem ao esquema maneirista (primero terço decorado e restantes com canelura espiralada) - probabilidade da origem, inclusão na altura da transferência ou substituição posterior.

Predominam os dois pares de colunas, seguindo-se os retábulos com três pares; Manhuncelos; Castelões; e Calvário); uma só coluna em Freixo de Baixo demonstra a amplitude da mutilação a que foi sujeito o retábulo; as exteriores de Maureles, posteriores ao formulário, remetem-nos para os terços superiores de S. Gonçalo (Amarante), retábulo joanino, ideação da coluna goivada, assomando do cavado a cinta estriada, à guisa de pano meio enrugado.

Nos remates, as arquivoltas correspondem às colunas interiores, por causa das amputações, e são de perfil plano as arquivoltas que continuam as pilastras intercaladas nas colunas; não fazem parte do retábulo da sacristia do Calvário, cujo remate não obedece a esta tipologia. As aduelas são comuns nos remates, variando entre cinco e duas (Maureles).

Relativamente às amputações, a maior saliência vai para Freixo de Baixo. Por agrupamentos, distinguimos os cerceamentos: colunas, banco e sotobanco (Unhão); banco e sotobanco (Eja e Idães); sotobanco (Gondar); sotobanco e remate (Maureles, Manhuncelos, Paços de Gaiolo, Candemil e Castelões); remates (Sendim).

Os intercolúnios configurados para receberem pinturas evidenciam-se em Gondar, Paços de Gaiolo e Castelões. Quanto aos tronos e sacrários, o panorama é igualmente desordenado: de relevo, somente parte do trono de Eja, o sacrário de Manhuncelos, quase diríamos colossal para um deslocado.

e o bom desempenho do sacrário de Gondar, tal o efeito e a simetria a configurar a abertura de cima para baixo, não apenas a da porta.

Unhão, Eja, Gondar e Sendim incluem-se no grupo que contém melhor douramento; a deterioração é visível em Freixo de Baixo; no Calvário, onde a cal (!) foi retirada há poucos anos; o repinte é comum aos restantes retábulos.

Uma tipologia é claramente distinta neste conjunto retabilístico: o ex-retábulo da capela de S. Mamede, na sacristia da igreja do Calvário. Dourado em 1724, a sua feitura corresponde à segunda década do século XVIII, conhecendo-se o espaço de tempo médio de douramento e pintura, que intercalava um e outro actos.

Composto por seis colunas (duas acrescentadas), quatro nichos intercalados por um central, o corpo é suportado por um banco (sacrário incluído) misulado e quatro painéis relevados.

Com um sotobanco deturpado, o seu remate oferece dúvidas no tocante ao original. Uma arquivolta plana, não correspondente com as segundas colunas, uma tarja irregular onde se configuram dois fragmentos de colunas com menino e pâmpanos, e aduelas desmesuradas, asseguram-nos desvirtuamento na transferência ou substituições posteriores.

No Quadro XLV registámos as ornamentações que relevam o cenário provável de origem, de acordo com o formulário nacional, mas notável é o giroflé de meninos povoando o retábulo, uns querendo soltar-se das aduelas, outros simulam brincam e até o barrete marca presença noutros que fazem de atlantes.

As aves e os pâmpanos são comuns em todas as colunas e arquivoltas existentes, incluindo as de perfil plano; afrontadas em Gondar, sugerem jarrão clássico nos pedestais exteriores do banco de Gondar e arabesco nos interiores, a cabeça de anjo com asas de morcego.

; os meninos não foram delineados para Gondar e Sendim, mas em Maureles representam-se na aduela central, nos atlantes, nas colunas e nos painéis; no sobrepujamento do sacrário de Eja, a inserção do menino nos enrolamentos a segurar pano torcido, pendente em festão, sugere arabesco.

As cabeças aladas ausentam-se em Maureles e em Candemil, algumas asas, no friso do entablamento, configuram as de morcego.

O acanto não é visível em Eja, pela amputação do banco e sotobanco, diluindo-se em Freixo de Baixo, Gondar (achatados nos pedestais e painéis do banco) e Manhuncelos (mas sobressaindo o tipo *guiloché*, na sua banqueteta).

Os ornatos florais decoram as pilastras de Unhão, os pedestais, frisos e remate de Eja, as bancas de Idães, as pilastras da que ladeiam a tribuna de Paços de Gaiolo e o remate de S. Mamede (Calvário).

As orlas tipográficas, como reutilização do esquema maneirista, ou cópia, salientam-se nos painéis do sobanco de Castelões de Recesinhos.

■ **Quadro XLV. Nacional. Decoração dos retábulos mores deslocados**

Decoração	Unhão	Eja	Gondar	Sendim	Idães	Maureles
	FLG	PNF	AMT	FLG	FLG	MCN
Meninos	Colunas (6 bojos),	Colunas (7 bojos), segurando cachos, cestinhos e pânpanos	Colunas (6 bojos)	Colunas (6 bojos)	Colunas (6 bojos), colunas interiores, pilastras dos intercolúnios	Colunas (6 bojos), colunas interiores, mísulas segundas colunas (atlantes), aduela central
Meninos e acanto	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Meninos, acanto e grinalda	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Aves	Colunas, pilastras	Colunas, pedestais	Colunas	Colunas mísulas interiores, arquivolta exterior	Colunas	Mísulas interiores, segunda, quinta, terceira e sexta colunas
Aves e acanto	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Pelicano	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Meninos e aves	-----	-----	-----	-----	Colunas exteriores, mísulas exteriores	-----
Meninos, aves, cabeça alada, acanto	-----	-----	-----	-----	Banco	-----
Pânpanos	Colunas, arquivoltas	Colunas, arquivoltas	Colunas	Arquivolta exterior	Colunas, Arquivoltas	Colunas, arquivoltas interiores
Acanto	Pilastras, Arquivoltas lisas, aduelas	----- <sup>1546</sup>	Banco e frisos	Pedestais exteriores, banco (pedestais, mísulas e painéis)	Mísulas exteriores, painéis do banco	Mísulas
Cabeças aladas	Frisos, remate (centro)	Aduelas, ilhargas da tribuna	Aduelas	Pedestais exteriores, frisos	Banco, frisos, arcos intercolúnios	-----
Cabeças aladas, acanto, meios corpos	-----	Aduelas	-----	-----	-----	Banco, frisos
Cabeça alada, aves, acanto	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Motivos vegetalistas	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Flores	Pilastras	Pedestais, frisos, remate	-----	-----	Banco	-----
Florões	Painéis tecto tribuna	Painéis tecto tribuna	Painéis do remate	-----	Painéis tecto tribuna	-----
Palmas	-----	Aduelas	-----	-----	-----	-----
Frutos	-----	Arquivoltas	-----	-----	-----	-----
Máscaras	-----	Painéis tecto tribuna	-----	-----	-----	-----

□ **Quadro XLV.** Decoração dos retábulos mores deslocados (cont.)

<b>Decoração</b>	<b>Manhuncelos MCN</b>	<b>Paços Gaiolo MCN</b>	<b>Castelões PNF</b>	<b>Candemil AMT</b>	<b>Freixo Baixo AMT</b>	<b>Calvário<sup>1547</sup> PNF</b>
Meninos	Colunas (6 bojos), envolveria do sacrário	Colunas (7 bojos), banco	Colunas (6 bojos), painéis do banco	Colunas (6 bojos), colunas interiores, mísulas do banco	Colunas (6 bojos), 1 em cada coluna	Colunas (6 bojos), arcos dos nichos, mísulas do banco, aduelas e painéis do remate, cercadura do sacrário, peanhas
Meninos e acanto	-----	-----	Banco	Mísulas	-----	Banco, arcos dos nichos
Meninos, acanto e grinalda	-----	Banco	-----	-----	-----	Banco
Aves	Colunas	Colunas	Colunas, mísulas	Colunas	Colunas	Colunas, cercadura do sacrário
Aves e acanto	Banco	Pedestais interiores	Mísulas	-----	-----	-----
Pelicano	-----	-----	-----	-----	Aduela central	-----
Meninos e aves	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Meninos, aves, cabeça alada, acanto	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Pâmpanos	Colunas, arquivolta	Colunas, arquivolta	Colunas, arquivoltas planas	Colunas, arquivolta	Colunas	Colunas
Acanto	Mísulas	Pedestais e banco	Mísulas, banco, frisos	Mísulas, banco, frisos	Frisos	Banco
Cabeças aladas	Frisos, mísulas interiores, arquivolta plana	Frisos, pedestais	Frisos, arquivoltas planas	Frisos, aduela central	Friso, aduela	Arquitraves, arcos dos nichos
Cabeças aladas, acanto, meios corpos	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Cabeça alada, aves, acanto	-----	-----	-----	banco	-----	-----
Motivos vegetalistas	-----	-----	-----	-----	-----	Remate
Flores	-----	Pilastras ladeando a tribuna	-----	-----	-----	Remate
Florões	-----	-----	Painéis tecto tribuna	-----	-----	-----
Palmas	Aduelas	-----	-----	-----	-----	-----
Frutos	-----	-----	-----	-----	-----	-----
Máscaras	-----	-----	-----	-----	-----	-----

Em Unhão, Eja, Gondar, Idães e Castelões os painéis do tecto da tribuna decoram-se com florões.

As composições são elementos enriquecedores da retabística. Distinguimos: meninos e acanto em Castelões, Candemil e Calvário; meninos, acanto e grinalda em Paços de Gaiolo

e Calvário; aves e acanto em Manhuncelos, Paços de Gaiolo e Castelões; meninos e aves em Idães; meninos, aves, cabeça alada e acanto em Idães; cabeças aladas, acanto e meios corpos em Eja e Maureles; cabeça alada, aves e acanto em Candemil.

Em Eja avultam duas singularidades no remate: os frutos em substituição dos pâmpanos e as máscaras nos painéis da tribuna.

Escalonamos os retábulos numa única ordem de interpretação artística, as escolas regionais:

- i) versão mais elaborada: Unhão, Eja, Idães, Manhuncelos e Freixo de Baixo;
- ii) interpretação local: Gondar, Sendim, Maureles, Paços de Gaiolo, Castelões, Candemil e S. Mamede (Calvário).

As tipologias agregam-se desta forma:

- i) planta côncava: três pares de colunas e arquivoltas correspondentes no remate, banco e sotobanco - Unhão e Castelões (com pilastras); dois pares de colunas (estrutura tetrástila) e arquivoltas correspondentes no remate; banco e sotobanco – Eja e Idães;
- ii) planta plana: três pares de colunas e arquivoltas correspondentes no remate; banco e sotobanco – Maureles, Manhuncelos, Paços de Gaiolo e Freixo de Baixo<sup>1548</sup>; dois pares de colunas (estrutura tetrástila) e arquivoltas correspondentes no remate; banco e sotobanco – Gondar, Sendim e Candemil;
- iii) planta plana: Freixo de Baixo, de dois ou três pares de colunas, remate de arquivoltas (o actual constitui um acrescento), banco e sotobanco.
- iv) planta plana: S. Mamede (Calvário), seis colunas (laterais acrescentadas), remate composto, banco e sotobanco.

### **3.2 Retábulos colaterais**

*Capela do Espírito Santo de Lordelo (Felgueiras). Senhora do Rosário e Senhora das Dores*

*S. Salvador do Monte (Amarante). Senhora do Rosário e Sagrada Família*

*S. Clemente de Paços de Gaiolo (Marco de Canaveses). Senhora do Rosário e Senhora de Fátima*

Neste trecho, cabem os colaterais do Evangelho e da Epístola de S. Cristóvão de Lordelo, Felgueiras [570-574; 583-586], S. Clemente de Paços de Gaiolo, Marco [580-582; 592-594], e Salvador do Monte, Amarante [575-579; 587-591].

Três altares em Lordelo (incarácterístico, o mor), onde se salientam os colaterais provenientes da antiga paroquial, em ruínas, com prolongamento para o frontispício do arco cruzeiro.

Um exemplo conseguido na mobilidade face aos elementos não depurados.

Sem sacrário no levantamento de Craesbeeck<sup>1549</sup>, mas listados os dois colaterais (Evangelho: Nossa Senhora do Rosário; Epístola: S. Sebastião), cenário que se conserva em 1758<sup>1550</sup> (Nossa Senhora [do Rosário] e S. Sebastião), coincide, então, uma invocação até à actualidade: Nossa Senhora do Rosário (Evangelho).

Paços de Gaiolo cifra-se, actualmente, em cinco altares: quatro deslocados (mor, colaterais, Senhor Preso à Coluna – lateral, Evangelho) e o lateral da Epístola, Coração de Jesus, ao estilo do correspondente, hipótese já avançada na nossa tese de mestrado<sup>1551</sup>.

Cinco altares também em 1758<sup>1552</sup> (mor, com sacrário, dois colaterais, um lateral, Santa Ana, mais outro, Senhor Preso à Coluna), mas com a alteração do mor e dos colaterais, hoje com as invocações à Senhora do Rosário (Evangelho) e à Senhora de Fátima (Epístola).

Os três altares de Salvador do Monte obedecem a esquemas diferentes: o mor, ao estilo joanino, e os colaterais com colunas do nacional, ligando-se ao frontispício do arco cruzeiro com fragmentos do mesmo formulário.

Não tem sacrário em 1726<sup>1553</sup>, mas em 1758<sup>1554</sup> apresenta-o no Santíssimo Sacramento, e mais quatro altares: Cristo Crucificado (Evangelho) e um lateral das Almas, no mesmo lado; Senhora do Rosário (Epístola) e um lateral, Santa Ana, filha e neto.

A ornamentação segue em todas as colunas (seis bojos em Lordelo e Salvador, sete em Paços) a gramática do nacional. As cabeças aladas povoam os arcos dos nichos, os frisos e as mísulas de Lordelo; os frisos incompletos de Paços de Gaiolo; e os pedestais de Salvador.

O acanto percepção-se nas mísulas das colunas e pedestais das pilastras de Lordelo; nas mísulas de Paços de Gaiolo (configurando atlantes); e nos pedestais de Salvador.

Isoladamente, enrolamentos vegetalistas e aves embelezam as pilastras que ladeiam as colunas de Lordelo e os sacrários de Paços de Gaiolo rodeiam-se de meninos, sugerindo as cabeças de serafins, em Lordelo, o tipo arabesco.

A tipologia dos três retábulos direcciona-se para a planta plana, duas colunas, intercolúnio para nicho, banco, sotobanco e remate autónomo ou interligado com a talha do frontispício. Com sotobanco subvertido, o retábulo de Lordelo é o mais completo, pertencendo a Salvador o mais truncado.

Ao de Paços de Gaiolo<sup>1555</sup> terão sido acrescentados dois pares de colunas em cada um dos retábulos, na medida em que a ordenação é incoerente (interiores e exteriores deviam assumir decoração semelhante), desconjunção notória também nos pedestais.

Sente-se em Paços de Gaiolo a interpretação mais popular do conjunto, circundando o exotismo nos ornatos (meninos, principalmente) e no repinte.

## **4. Joanino**

### **4.1 Retábulos mores**

Um único exemplar, em S. Martinho de Sande (Marco), com o objectivo de demonstrar a variedade na capacidade de adulterar a talha, pois a forma como os retábulos chegam até nós vinca as dificuldades que se nos deparam constantemente na arrumação tipológica.

A capela de S. Tiago<sup>1556</sup> [595-596] recebeu o retábulo-mor da paróquia da mesma freguesia que, por sua vez, encomendou um neoclássico, o actual.

Se na década de 80 (século XX) ainda era possível detectar parte substancial do dourado, o repinte, os acrescentos e as substituições de ornatos, posteriormente, dificultaram ainda mais a leitura do retábulo.

Mesmo assim, podemos enumerar os elementos que terão correspondido à morfologia inicial.

Ressalta o lambrequim encimado por uma cartela ladeada por dois fragmentos de frontão de enrolamentos sustentados pela ideação da cornucópia estilizada (ilhargas da capela-mor de S. Domingos, Amarante, e mor de Bustelo, Penafiel), nos quais repousam anjos que transparecem quietude espiritual.

As conchas incorrectamente posicionadas no banco modelam a transição do motivo joanino para a cornucópia estilizada.

O sacrário e as aletas nas ilhargas, o medalhão desarticulado na banquetta e o frontal relevado com elementos florais e concheado fazem parte integrante do original.

Fica, por fim, a hipótese de as pinturas<sup>1557</sup> anteriores às actuais imagens dos nichos laterais poderem relacionar-se com o primitivo retábulo do período nacional, da autoria do consagrado artista portuense João da Costa<sup>1558</sup>, ensamblador, mestre entalhador e mestre escultor.

## **5. Rococó**

### **5.1 Retábulos mores**

Na nova paroquial de S. Salvador de Real, Amarante [597-599], colocou-se o mor da antiga, abafado num espaço muito mais amplo, como é o da capela-mor.

O repinte é por demais saliente num retábulo que se sujeitou aos artificios de uma intervenção destinada a um novo espaço, visível noutros retábulos da mesma igreja.

O trono, o sacrário, a base e o frontal promovem a descaracterização do retábulo, não obstante a obediência dos plintos ao modelo rococó.

É no remate que a filiação melhor se reconhece: arco barromínico e anjos a ladeá-lo. O dossel dos intercolúnios também se integra no formulário, assim com o acanto a e irromper nos fustes.

Os ornatos em profusão relacionados com os concheados subvertem o esquema rococó, fruto de intervenção desadequada.

### **5.2 Retábulos colaterais**

Remete-se um único exemplar [600] para este ponto, o colateral do Evangelho de um pequeno templo ainda com vestígios de românico na freguesia de Margaride (Felgueiras), outrora freguesia de Santa Maria de Padroso.

As obras de remodelação concretizadas no início da década de 90 (século XX) perspectivam cuidados na parte arquitectónica, incluindo, no interior, recipientes para guarda-chuvas e desumidificador.

No levantamento de Craesbeeck<sup>1559</sup>, a igreja de Santa Maria de Padroso contém três altares, o mor, sem sacrário, e dois colaterais, Nossa Senhora e S. Sebastião, no Evangelho e na Epístola, respectivamente, invocação que se mantém no Evangelho.

Sem outras referências documentais, a igreja mostra o colateral e, no mesmo lado do Evangelho, uma composição nacional do que restou do retábulo-mor da mesma igreja.

Na morfologia do retábulo em causa, distingue-se um remate rococó: volutas configurando frontão interrompido pelo entablamento arqueado, com agrafe da cartela encimada por ornato semelhante.

As volutas cercam também o sacrário, nas ilhargas e na parte superior, aqui em forma de frontão. Os concheados povoam todo o retábulo, cuja estrutura obedece a uma interpretação regionalista e a jóia de engaste prefigura o bronze.

## **6. Neoclássico**

### **6.1 Retábulos mores**

Uma única igreja [601] para ser analisada nesta ocasião, a de S. Vicente de Irivo (Penafiel), cujo cinquentenário se comemorou em 1994, substituindo a antiga paroquial localizada próxima do cemitério.

No repinte, dominam o branco e o salmão num retábulo deslocado de Cabeça Santa adicionado para poder ajustar-se ao novo local.

Parte dos ornatos apostos e a intervenção no sacrário são da responsabilidade de um arquitecto<sup>1560</sup> da comissão diocesana, com competências para as questões relacionadas com a construção de novas igrejas e todo o género de alterações solicitadas ao nível da arquitectura e da arte sacra.

Os intercolúnios côncavos do retábulo desaparecem para darem lugar à planta plana, agora com três pares de colunas de cada lado.

Mesmo assim, as colunas exteriores foram cerceadas, acrescentando-se ainda um banco para o ajustamento à área existente, duplicidade que obrigou ao acrescento de painéis nos intercolúnios.

O remate, as colunas (fuste canelado vertical e capitéis coríntios) e os pedestais permaneceram, alterando-se o trono (cinco degraus nos dois casos, forma piramidal mais estreita no de Irivo).

## Notas


- 
- 1491 Documento CCXCII, Ap. Doc., vol. III, p. 529.  
1492 Documento CDXXXV, Ap. Doc., vol. III, p. 663-664.  
1493 Documento CDXXXV, Ap. Doc., vol. III, p. 909.  
1494 Documento CDXXXV, Ap. Doc., vol. III, p. 663-664.  
1495 Documento CCLXXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 521-522.  
1496 Documento CDXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 652.  
1497 Documento CCLXXXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 527-528.  
1498 Documento CDXXXII, Ap. Doc., vol. III, p. 661-662.  
1499 Documento DII, Ap. Doc., vol. III, p. 735-736.  
1500 Documento CCXCII, Ap. Doc., vol. III, p. 529-530.  
1501 Idem.  
1502 SOARES, Franquelim Neiva – *ob. cit.*, p. 349.  
1503 Documento CCLXXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 521-522.  
1504 Documento CDXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 652.  
1505 Documento CCCVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 539.  
1506 Documento CDXLVII, Ap. Doc., vol. III, p. 674-675.  
1507 Documento CDLXXXIII, Ap. Doc., vol. III, p. 720-721.  
1508 Documento CDLXXXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 723-724.  
1509 OLIVEIRA, Leonel de – *Igreja de Gondar. Um Centenário para a História*. Amarante: [Ed. do Autor], 2003, p. 30.  
1510 Documento CDLIV, Ap. Doc., vol. III, p. 689-690.  
1511 RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 96.  
1512 Documento CCCLX, Ap. Doc., vol. III, p. 582.  
1513 Documento DXIV, Ap. Doc., vol. III, p. 745-746.  
1514 Idem.  
1515 Documento DCXXXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 913-914.  
1516 Idem.  
1517 ADP-MCN, 2.º, n.º 45, fls. 32v.-34.  
Citado por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, I, p. 96.  
1518 Documento CCCVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 539.  
1519 Documento CDXLVII, Ap. Doc., vol. III, p. 674-675.  
1520 Documento DCXLIII, Ap. Doc., vol. III, p. 916.  
1521 RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, I, p. 102-103.  
1522 Documento DXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 747-748.  
Citado por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, I, p. 102-103.  
1523 Documento CCCXL, Ap. Doc., vol. III, p. 565-566.  
1524 Documento CDLXXI, Ap. Doc., vol. III, p. 702-703.  
1525 Documento DXXXIX, Ap. Doc., vol. III, p. 776-777.  
1526 OLIVEIRA, Leonel de – *ob. cit.*, p. 30.

- 
- 1527 Documento CCCXXXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 563.  
1528 Documento CDLXVII, Ap. Doc., vol. III, p. 699-700.  
1529 Documento CCCXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 551-552.  
1530 Documento CDLVI, Ap. Doc., vol. III, p. 691.  
1531 Documento CDXCV, Ap. Doc., vol. III, p. 730-731.  
1532 Documento CDXCIV, Ap. Doc., vol. III, p. 729-730.  
Citado por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, I, p. 99-100.  
1533 Documento CDXCVI, Ap. Doc., vol. III, p. 731.  
Citado por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 100-101.  
1534 Documento CCCLXIV, Ap. Doc., vol. III, p. 591.  
1535 Documento DXXXV, Ap. Doc., vol. III, p. 773-774.  
1536 Documento CDXIV, Ap. Doc., vol. III, p. 648-649.  
1537 Documento DCXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 902-903.  
1538 *IGREJA de Freixo de Baixo. Boletim da DGEMN*. Porto: Ministério das Obras Públicas, 1958 (Junho), n.º 92, p. 28-29.  
1539 Documento CCLXXXII, Ap. Doc., vol. III, p. 524.  
1540 Documento CDXXIV, Ap. Doc., vol. III, p. 655-656.  
1541 Documento DCXXIV, Ap. Doc., vol. III, p. 906-907.  
1542 *IGREJA de Freixo de Baixo...* p. 33.  
1543 Optámos por inclui-lo nesta secção, sabendo-se a origem deste, para evitar a criação de um núcleo de retábulos em sacristias  
1544 SOEIRO, Teresa – Penafiel... p. 66-68.  
1545 Idem, *ibidem*, p. 66.  
1546 Sem banco, mísulas e pedestais.  
1547 Antigo retábulo da capela de S. Mamede, Penafiel.  
1548 Avançamos esta hipótese pela descrição do ano de 1715: retábulo dourado com S. Salvador ao centro, de vulto; S. Gonçalo no lado do Evangelho e S. Domingos no da Epístola (pinturas).  
*IGREJA de Freixo de Baixo...* p. 28-29.  
1549 Documento CCCXX, Ap. Doc., vol. III, p. 553-554.  
1550 Documento CDLXI, Ap. Doc., vol. III, p. 695.  
1551 RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, I, p. 58.  
1552 Documento CDXCVII, Ap. Doc., vol. III, p. 732.  
1553 Documento CCC, Ap. Doc., vol. III, p. 535.  
1554 Documento CDXLI, Ap. Doc., vol. III, p. 668-669.  
1555 RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, I, p. 103-104.  
1556 Idem, II, p. 234-236.  
1557 Idem, II, p. 234.  
1558 Idem, I, p. 94.  
1559 Documento CCCXXV, p. 556-557.  
1560 Informação do pároco, Padre Albino (2003).

**No Interior**

---

Cap. II





**Legenda**

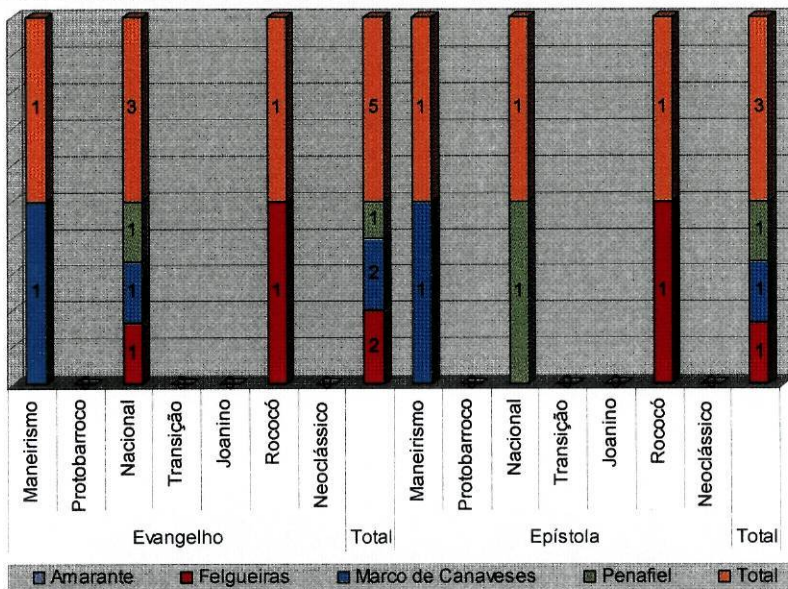
- Maneirismo (3)
- Nacional (5)
- ☆ Rococó (2)

Descontando o actual retábulo-mor em S. Salvador de Travanca (Amarante), proveniente do colateral do Evangelho da mesma igreja, um pequeno universo de 8 exemplares constitui o bloco em análise.

Os números (Mapa 10 e Gráfico 10) facilitam uma leitura simplificada:

- i) não há retábulos de quatro períodos: protobarroco, transição, joanino e neoclássico, coincidentemente nos dois espaços;
- iii) o maneirismo está representado somente por Marco de Canaveses e o rococó inclui-se somente em Felgueiras;
- iv) o maneirismo e o nacional, mais uma vez confirmam a prevalência dos formulários mais antigos.

■ **Gráfico 10.** Retábulos colaterais e capelas laterais deslocados no interior



## **1. Maneirismo**

### **1.1 Retábulos mores**

A igreja de S. Mamede de Recesinhos (Penafiel) foi alterada há cerca de três décadas: recuo da capela-mor e introdução de um corpo em forma de transepto.

Consequentemente, o mor e os colaterais deslocam-se, acrescentando-se dois retábulos incaracterísticos no novo espaço, mas ficando os laterais do Evangelho e da Epístola.

Sete retábulos, actualmente, quando em 1726<sup>1561</sup> havia três, sem sacrário, em capelas *muito bem douradas*; já em 1758<sup>1562</sup>, o pároco informante lavra o registo do Santíssimo Sacramento e os colaterais do Evangelho (Nossa Senhora do Rosário) e da Epístola (Santo Nome), certificando as invocações anteriores. A Senhora do Rosário é a única que permanece.

O retábulo-mor [602-605], depois das obras da igreja, retrocede e suporta acrescentos e substituições. O trono e o sacrário são introduzidos ao estilo joanino, adicionando-se o remate e substituindo-se o sotobanco; o altar é fabricado, evidenciando-se as colunas ao estilo maneirista.

Para a integração na leitura do formulário maneirista, restaram as colunas, os entablamentos e o banco com ornatos reutilizados. As primeiras, lavradas no primeiro terço, incluem canelura espiralada nos demais e capitéis coríntios, permitindo pinturas nos intercolúnios. As exteriores são misuladas, as interiores suportadas por pedestais, havendo lugar para painéis do mesmo programa, o que não sucede com os que ladeiam o sacrário.

Na ornamentação, além do acanto invertido nas mísulas do banco, elencam-se os ornatos ajustados ao maneirismo definidos em composições:

- i) primeiro terço das colunas exteriores – cabeça alada e mascarão a morder acanto (grotesco), de onde irrompe, albergando aves, que também lateralizam a primeira;
- ii) primeiro terço das colunas exteriores – cabeça alada e meio corpo envolto em grinalda, ligados a folhagem povoada por aves;
- iii) painéis do banco – cabeça alada ladeada por aves estilizadas unidas a enrolamentos de ramagens florais que, por sua vez, entrelaçam em folhagem;

- iv) painéis dos pedestais do banco – cabeça alada encimando folhagem com ave;
- v) cabeça alada e motivos vegetalistas – frisos dos entablamentos;
- vi) corpos laterais do remate com bordadura de orlas tipográficas.

## **1.2 Retábulos colaterais**

Na igreja de S. Lourenço do Douro (Marco), alterada há cerca de quatro décadas, identificavam-se quatro altares em 1758<sup>1563</sup>: o mor com o Santíssimo Sacramento, Jesus Crucificado (colateral do Evangelho), Senhora do Rosário (colateral da Epístola) e Senhora da Piedade (lateral, Epístola, provavelmente).

Coincidem as invocações actuais em dois retábulos [606-609; 610-613] que manifestam o programa maneirista: corpo de duas colunas com fuste lavrado e capitéis coríntios, intercolúnio destinado a pintura; banco com pedestais decorados; segundo registo, servindo de remate, com pilastras misuladas pintura e friso encimado por frontão de enrolamentos, cabeça alada e corpos laterais com ornatos bem relevados, onde se integram as orlas tipográficas; a cornija do entablamento salienta-se para óvalos e abrigo das cabeças aladas.

## **2. Nacional**

### **2.1 Retábulos mores**

Em 1939, o corpo da igreja de S. Salvador de Travanca (Amarante), achava-se em grande parte obstruído. Além de cinco *desmarcados incaracterísticos* altares de madeira, existia um coro de enormes proporções e *toscamente carpinteirado*<sup>1564</sup>. Apeou-se o *desnecessário* púlpito, de *moderna construção*<sup>1565</sup>, banindo-se, *como intrusos sem fiança*<sup>1566</sup>, os diversos altares espalhados por todo o templo, escapando o que se encontrou no absidiolo do lado do Evangelho que, distinguindo-se dos demais *pela regularidade e moderação dos seus ornamentos* foi colocado na capela-mor, depois de *cuidadosa*<sup>1567</sup> adaptação. Esta *transigência*<sup>1568</sup> é justificada pela circunstância de não ter sido possível reconstruir a capela-mor primitiva por falta de elementos elucidativos.

No absidiolo onde se encontrava o altar transferido para a capela-mor, servindo de colateral do lado do Evangelho, havia um fresco *precioso*<sup>1569</sup>, representando Nossa Senhora do Leite.

A igreja foi alvo de constantes alterações, nomeadamente nas invocações que não correspondem em 1726<sup>1570</sup> e 1758<sup>1571</sup>, mesmo no número, seis e sete altares respectivamente.

O actual retábulo da capela-mor [614-619] com a invocação de Senhora das Angústias terá sido mudado da Epístola para o Evangelho, contendo sacrário nas duas situações. Passa a designar-se Cristo Crucificado (Epístola), onde o sacrário está *peritamente* colocado e é adorado o Santíssimo Sacramento.

Outra alteração diz respeito ao primeiro lateral da Epístola: a invocação a Nossa Senhora dos Remédios passa para Nossa Senhora da Conceição, *toda dourada, excepto o rosto e mãos*.

Em 1758, os dois colaterais são mencionados com tribuna, mantendo-se naquelas datas o primeiro lateral do Evangelho (Senhora do Rosário) e o segundo lateral do mesmo lado (Santo Amaro).

No ano de 1845<sup>1572</sup>, a igreja *he boa e decentemente ornada*, existindo sacrário com o Santíssimo Sacramento.

Para o retábulo em causa, único na igreja do mosteiro de Travanca, obtém-se a seguinte leitura: dourado ainda substancial, banco e moldura envolvente ao remate acrescentados para adaptação ao pé direito da capela-mor; colunas aparelhadas (sete bojos) suportadas por pedestais interiores e mísulas exteriores ligadas pelos capitéis coríntios aos entablamentos onde descarrega o remate de arquivoltas concêntricas unidas por aduelas.

Com a ornamentação incompleta (sem meninos) do nacional - parras, uvas e aves - distribuídas pelas colunas e remate, acanto invertido nas mísulas exteriores e nas aduelas, destaca-se uma composição nos pedestais formada por acanto relevado, emergindo de jarro ladeado por duas aves expectantes no acanto, enquanto outro par de aves afrontadas encimam o conjunto.

## **2.2 Retábulos laterais**

A igreja de Santa Maria de Padroso, antiga freguesia incluída em Santa Eulália de Margaride (Felgueiras), é hoje um templo românico restaurado graças à persistência do pároco, Padre Rodrigo.

Sendo curato dos religiosos de S. Jerónimo do mosteiro de Santa Marinha da Costa, da vila de Guimarães, Crasesbeeck<sup>1573</sup> descreve-a com dois altares colaterais: Nossa Senhora, no lado do Evangelho, e S. Sebastião, no lado da Epístola.

Reutilizando estruturas de talha que restavam na igreja, na década de 90, do então retábulo-mor coloca-se no lado do Evangelho [620-622] o que podemos apreciar: do nacional, quatro colunas (sete bojós) e um fragmento de arquivolta fazendo de remate; do maneirismo, friso, pedestais com relevos e, na base, cabeça alada e ornatos florais.

A decoração do nacional é completa nas colunas, representando-se na arquivolta, com aduelas, as uvas e as parras.

## **2.3 Capelas laterais**

Soalhães é um templo considerado um alfofre artístico, principalmente na arte da talha que, associada aos painéis de azulejo historiados, perfazem um cenário adequado à ambiência barroca.

Um salto entre o nacional e o neoclássico é sinal que a igreja foi sujeita a campanhas de talha restritas ao primeiro esquema e ao de transição, não resistindo ao último por razões não documentadas.

Expliquemo-nos: o nacional na capela lateral de Nossa Senhora de Fátima, transição nos colaterais (amputados), no frontispício do arco cruzeiro, nas grades do coro, nos quartelões da nave e no lateral do Evangelho (Coração de Jesus), este filiado na escola do artista portuense António Gomes<sup>1574</sup>; o retábulo-mor filia-se no esquema neoclássico, permitindo a alusão à existência de esquema anterior, provavelmente o joanino pela existência de um sacrário com a mesma gramática.

O retábulo das Almas<sup>1575</sup>, hoje denominado Senhora de Fátima, no lado do Evangelho, indicia ter sido o retábulo-mor da mesma igreja [623-632]. É nítida a diminuição do pé

direito pelo cerceamento do banco e do sotobanco; as portas de acesso à tribuna nada têm a ver com as originais, bem como as portas da tribuna, que também se encontram adulteradas; no sacrário há sinais de cortes, particularmente na sua base, encaixando numa área onde existe entalhamento; as colunas de ambas as bandas recuaram, contribuindo para alguma desconjunção com as arquivoltas concêntricas do remate.

Fundamentos para a transferência deste retábulo:

- i) as dimensões da capela que alberga o retábulo (largura e pé direito) correspondem proporcionalmente às da capela-mor, ressalvada a diminuição do sotobanco;
- ii) a tribuna terá sido um dos espaços do retábulo mais sacrificados, admitindo-se a pertença das duas peanhas lá colocadas, bem como uma terceira peanha solta, na residência paroquial.

Reconhece-se no retábulo uma planta plana, de estrutura tripartida, três pares de colunas e remate com arquivoltas concêntricas - em obediência a uma das tipologias profusamente disseminadas no início do século XVIII.

O corpo do retábulo apresenta intercolúnios preparados para receberem pinturas, de feição maneirista, sem sinais para peanhas e imagens.

O banco corre até ao sacrário, com frisos picados, pedestais, mísulas e vãos, destacando-se a amputação do sotobanco para encaixar o retábulo na capela e desenhando-se um frontal incompleto por ausência do painel.

No remate, definem-se cinco painéis entre os dois primeiros arcos separados por aduelas, num conjunto de talha bem relevada e riqueza decorativa substancial do período nacional.

Três composições envolvendo aves e meninos merecem um sublinhado especial. No segundo par de colunas (2ª e 5ª), distingue-se um menino e duas aves, uma agarrada pela cauda e outra debicando a face do menino. No terceiro par de colunas (3ª e 4ª) realçam-se outras duas produções muito interessantes: no 3º bojo, um menino monta uma ave<sup>1576</sup> e no 5º bojo acasalam duas aves. As cabeças de serafins avaliam-se nos frisos dos entablamentos, no painel central do remate, nas peanhas do trono e nos pedestais das colunas, alternando com elementos acantiformes nos pedestais.

Além das colunas, as aves buscam outras zonas do retábulo: o banco e o remate. No primeiro caso, pousam na cabeça de um menino e debicam uma flor, elementos que se enlaçam em folhagem - é a composição dos painéis dos vãos dos pedestais.

O sacrário é envolvido por aves e acanto relevado, formação que tem na ilharga pelicanso. Deparamos ainda com aves nos arcos do remate e nas aduelas que os unem.

No banco, sublinhamos a presença de quatro pelicanos coroados (sugestão de grotesco), dois deles acompanhando o sacrário e debicando uvas e outro par na proximidade dos pedestais do terceiro par de colunas, ladeando um jarro do qual emergem flores e acanto.

Na proximidade dos pelicanos, nos painéis, o menino cobrindo-se em acanto desmaterializado sugere o arabesco.

Os ornatos acantiformes bem desenvolvidos acomodam-se ainda nos pedestais e nas mísulas das colunas, nos painéis do remate e no tecto da tribuna (florões), equilibrando a decoração de um retábulo precioso, apesar das alterações sofridas quando se integrou no espaço actual.

Adiantamos, sem reservas, a autoria de um artista ligado às vias eruditas da arte da talha..

Os triénios de 1740-1746 conduzem-nos a um exercício de forma a podermos aceitar os segundos laterais do Evangelho e da Epístola inscritos nas despesas do mosteiro de Bustelo.

Desconhecendo o novo espaço dos colaterais, avançamos a hipótese de os identificarmos com os actuais segundos retábulos do Evangelho e da Epístola. Explicamos:

- i) meio lado da igreja acaba-se até ao arco cruzeiro, preparado para três altares, no triénio de 1710-1713<sup>1577</sup>;
- ii) fazem-se três altares com pavimentos de pedra e colocam-se dois retábulos colaterais novos, em 1710-1713<sup>1578</sup>, juntando-se os frontais de talha no triénio seguinte<sup>1579</sup>;
- iii) o terceiro retábulo (topo do transepto, Epístola) tem frontal de talha obrado com toda a *porfeissão* e nele é colocada a imagem da Senhora da Piedade estofada *com todo o primor* e um Santo Cristo Morto *admiravelmente emcarnado*, isto no triénio de 1713-1716<sup>1580</sup>;

- iv) chegamos a 1740-1743, altura em que a igreja entra numa fase de obras que se prolongam nos triénios seguintes, nomeadamente a capela-mor e o transepto;
- v) abrem-se dois arcos no transepto<sup>1581</sup>, fazem-se dois retábulos colaterais e mudam-se os antigos para dois altares que se faziam no corpo da igreja, no triénio de 1743-1746<sup>1582</sup>.
- vi) no quadriénio de 1748-1752<sup>1583</sup>, um retábulo novo entra no arco onde estava a Senhora da Piedade (transepto, lado da Epístola).

O quadro delineado confirma a existência de três retábulos do período nacional, colaterais e topo do transepto (Epístola) - Senhora do Rosário, Senhora da Saúde e Sacramento – e a sua substituição pelos actuais retábulos joaninos.

A mobilidade atestada em v) presumimo-la nos dois segundos retábulos do corpo da igreja, actuais S. Crisóstomo e Coração de Jesus, no Evangelho e Epístola, respectivamente.

Acrescente-se ainda que os retábulos faceados com a parede respeitam aos primeiros de cada lado da nave; os segundos demonstram sinais de adaptação ao novo espaço, condizendo com a hipótese que avançamos.

No segundo triénio em estudo (1743-1746), menciona-se a colocação de um frontal de talha miúda (no retábulo-mor) e mais seis nos altares da igreja<sup>1584</sup>.

Contabilizados sete frontais, a distribuição faz-se desta maneira: retábulo-mor, dois colaterais, dois nas capelas laterais do Evangelho e outros dois no lado oposto. O do Sacramento, no topo do transepto, Epístola, faz-se na data indicada em vi).

O segundo do Evangelho também não corresponde ao inquérito de 1758, agora S. Crisóstomo [633-637], na altura com três imagens: Santa Escolástica, S. Sebastião e Santo António. Na Epístola, o segundo designa-se de S. Brás onde, presentemente, se encontra o Coração de Jesus [638-642].

O reparo vai para os segundos do Evangelho e da Epístola, aos quais falta a segunda coluna, emitindo ambos a percepção de terem sido executados pelo mesmo artista, com ligeiro recuo, ao contrário do primeiro do Evangelho que está faceado com a parede da nave.

O repinte, principalmente o “dourado” das aves, a alteração das imagens do painel central, a ausência do sotobanco e da segunda coluna nos segundos retábulos são os indicadores mais evidentes nas adulterações.

Os outros retábulos considerados na mesma taxionomia – segundo do Evangelho e segundo da Epístola – revelam riqueza decorativa interpretada por um artista menos elaborado que o do primeiro retábulo do Evangelho.

O acanto bem desenvolvido é acompanhado pela flor, tal como nos espécimes já descritos, nas molduras do retábulo (serpentiforme na forma vertical), nas três aduelas, enrolado e enlaçado nas laterais, sem outros ornatos, mas fazendo realçar um pelicano na central; enrola-se nas mísulas interiores e dá saliência a um pelicano.

Os meninos voltam-se para a nave, ao contrário dos que se relatam no retábulo anterior, menos místicos, nas colunas e nas mísulas exteriores.

As aves “douradas” debicam flores e uvas povoando as colunas e os frisos verticais que servem de moldura externa e interna; a segunda e a terceira mísulas clarificam pelicanos, tema usado nos três retábulos em estudo.

Nos segundos do Evangelho e da Epístola, sucede o mesmo com a base que substitui o vão central, a peanha (com mascarão entre cerrado fitomórfico em que se prende e do qual quer emergir, em sugestão de grotesco) e as imagens recentes de S. Crisóstomo e do Coração de Jesus, respectivamente.

### **3. Rococó**

#### **3.1 Retábulos colaterais**

Um caso único para analisar neste passo, que respeita à igreja do mosteiro de Santa Maria de Airões (Felgueiras).

Possui sacrário em 1726 e colaterais onde *se vê a muita antiguidade, por serem todos lavrados com figuras de relevo e de meia laranja; e todas as cappellas grandes e bem ornadas*<sup>1585</sup>

A informação amplia-se em 1758<sup>1586</sup>, com retábulo dourado na capela-mor e sacrário com Santíssimo Sacramento e quatro altares colaterais<sup>1587</sup>: no lado do Evangelho [643-646],

Santa Luzia e Nossa Senhora do Rosário e no lado da Epístola [647], Santo Nome de Jesus e Santo António (Coração de Jesus e Coração de Maria, presentemente).

Fruto de uma intervenção recente da DGEMN<sup>1588</sup>, os retábulos são deslocados da nave central para as laterais, sujeitando-se depois ao repinte visível no marmoreados das colunas, na cor do remate e *douramento* dos ornatos.

A reutilização de um púlpito proporcionou a colocação um sacrário colateral na capela-mor, posição assumida pelo pároco mediante a passividade dos técnicos da DGEMN.

Os dois retábulos manifestam uma estrutura com duas colunas, corpo vazado para nichos (dois no do lado do Evangelho e um no da Epístola, remate coroado por cornijas ressaltadas, suportadas por enrolamentos em C sobre entablamento também ressaltado e arqueado.

A decoração assenta nos concheados (remate e mesa de altar), ornatos florais (remate e colunas), acanto na parte inferior das colunas, no anel separador dos terços das mesmas.

O repinte recente demonstra uma intervenção ao sabor dos *restauradores* de Braga, muito do agrado das populações e das comissões fabriqueiras, inversão que ainda tem um percurso muito difícil de concretizar.

## Notas

- 
- 1561 Documento CCCLXV, Ap. Doc., vol. III, p. 591-592.  
1562 Documento DLXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 802.  
1563 Documento DV, Ap. Doc., vol. III, p. 738.  
1564 *Igreja de S. Salvador de Travanca (Amarante). Boletim da DGEMN*. Porto: Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1939 (Março), n. ° 15, pp. 18-19.  
1565 Idem, *ibidem*. p. 19.  
1566 Idem.  
1567 Idem.  
1568 Idem.  
1569 Idem.  
1570 Documento CCCH, Ap. Doc., vol. III, p. 536-537.  
1571 Idem.  
1572 SOARES, Franquelim Neiva – *ob. cit.*, p. 369.  
1573 Documento CCCXXV, Ap. Doc., vol. III, p. 556-557.  
1574 Idem, *ibidem*. p. 67-69.  
1575 Altar de S. Miguel, no lado do Evangelho.  
Documento DVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 740-741.  
1576 Avulta uma composição semelhante no remate da igreja de Santa Maria de Sobretâmega.  
Ver Figs. 28 e 29 in RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, vol. I, p. 98.  
1577 Documento CVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 303-304.

- 1578 Idem.  
1579 Documento CIX, Ap. Doc., vol. III, p. 305.  
1580 Idem.  
1581 Documento CXV, Ap. Doc., vol. III, p. 309-310.  
1582 Documento CXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 311; 313.  
1583 Documento CXVIII, Ap. Doc., vol. III, p. 314; 319.  
1584 Documento CXVI, Ap. Doc., vol. III, p. 311-312.  
1585 Documento CCCXI, Ap. Doc., vol. III, p. 548-549.  
1586 Idem.  
1587 Designação correcta se atendermos aos espaços existentes na nave central e nas naves laterais.  
1588 Informação do pároco, P.e Oliveira (20003).

# Conclusão

---



Asseverámos, no início, a persistência no objectivo da valorização da arte da talha. Indeclinável, ao encerrarmos esta etapa, perante as perspectivas colocadas.

Artistas de renome marcam indelevelmente a nossa área de estudo.

Miguel Francisco da Silva, um dos intervenientes do retábulo-mor da Sé do Porto, sela a sua escola no núcleo histórico de Amarante, partindo de Bustelo (Penafiel). A imponência do joanino e o ensaio para hipóteses tipológicas com entalhadores que consigo trabalharam.

Frei José Vilaça, o beneditino de Tibães, na ideação dos seus riscos para os mosteiros de Pombeiro, Alpendorada e Paço de Sousa: a sublimação do rococó e a transição para o neoclássico. Inflexão da linha curva para a rectilínea, da flexibilidade para a severidade, fase ainda incompreendida...

Ornatos de Pombeiro na depuração do erudito, no entrecruzamento com os prosélitos do periférico, por necessidade, gosto, conservadorismo.

Por intérpretes na relação que recolhemos. Parcas as obras referenciadas, inúmeras as referências a intervenções parcelares. Na pintura mais que no entalhe, nos centros históricos delineados em Penafiel e Amarante. Com a acção das respectivas misericórdias, na sua valência de promotores mecenáticos.

Acrescenta-se Paredes com alguma visibilidade nos pintores, definindo-se as escolas regionais. Completa-se o quadro com os contributos obrigatórios das escolas do Porto, Braga e Guimarães.

Uma reflexão sobre Manuel Ferreira Figueiredo, artista de Penafiel, contratado para Caramos, em 1692, e Vila Boa do Bispo, em 1700. Duas obras de bom entalhe, referências de somenos importância, depois. O paradigma do artista com obra desconhecida.

E o desempenho dos carpinteiros? Algumas informações sobre retábulos são insuficientes para confirmar a sua intrusão na retabulística, além dos trabalhos preparatórios. A cidade do Porto, nos séculos XVI a XVIII, pontua carpinteiros e marceneiros em obras de entalhe. A polivalência de funções a sugerir intervenções superiores ao estatuto.

Retábulos existentes na opção do fundamento retabulístico consolidada pela glorificação ao divino. O mor e os colaterais triangulam, na visão do espírito tridentino, pela partícula sagrada também inserida nos segundos. Em conjugação com um elemento da parenética, o

púlpito. Até as estrias dos fustes das colunas, em espinha e, ou, invertida, transmitem essa orientação ao crente.

As capelas laterais impõem-se pela abertura ao mecenato laico e permanência de exemplares pautados pela representatividade estilística, incluindo a mobilidade.

Sobeja para os retábulos não identificados a cota mais elevada, trespassada para o eclectismo tipológico que não permitiu a hierarquia de subclasses. Caminhos seguidos: a leitura horizontal e individualizada, aqui quando a riqueza de conteúdo o exigia.

Domina o barroco na globalidade dos retábulos existentes, nos mores, particularmente; espaço dignificante também para o conjunto transição rococó-neoclássico e neoclássico.

Nos colaterais e capelas laterais, maneirismo e nacional e a transição rococó-neoclássico e neoclássico reflectem as dinâmicas no início e no fim da balizagem cronológica do nosso estudo.

Deslocam-se mores e colaterais, imperando a receptividade ao nacional, nos primeiros. Menos depurações na mobilidade interna, em quantitativo escasso. Mesmo assim, o maneirismo e o nacional na dominância. Revemo-nos num sinal da mobilidade, a reutilização de ornatos eruditos.

Redigimos sobre uma parcela da área retabular; os laterais, de sacristia, de coro e restante talha têm a patente nos ficheiros pessoais.

Outro grau de exigência vertida nos mesmos formulários artísticos e noutras taxionomias: no híbrido, ao estilo, no incharacterístico, no desaparecido.

A ordem nas ordens clássicas truncadas nos séculos XIX e XX e um crédito para o futuro.

Que vimos e sentimos?

Pessoalmente, a certeza de um mundo artístico encoberto. Socialmente, que cada um faça o que lhe compete.

# Fontes Manuscritas

---



## I. ARQUIVOS NACIONAIS

### ■ ANTT. Arquivo Nacional da Torre do Tombo

1. *Dicionário Geográfico de Portugal (Memórias Paroquiais de 1758)*

## II. ARQUIVOS DISTRITAIS

### ■ ADP. Arquivo Distrital do Porto

Paroquiais

1. PMCN 11 - L.1 (bobine 185)<sup>1589</sup>, fls. 55 v.-59).
2. PMCN 21 - L.2 (bobine 196)<sup>1590</sup>, f. 190.
3. PMCN 25 - L.1 (bobine 203)<sup>1591</sup>, fls. 250, 250 v.-251.

## III. BIBLIOTECAS PÚBLICAS

### BPMP. Biblioteca Pública e Municipal do Porto

1. ARAÚJO, António Pinto d' <sup>1592</sup>- *Visitação da Comarca de Sobre Tamega, Bispado do Porto, em 1813*, Índice Preparatório do Catalogo dos manuscritos, 7º. Fascículo - Monasticos e Religiosos (Secção II, & 1º. - Mitras e Cabidos), 1 vol. fol.: Porto: Imprensa Civilização, 1896. Doc. 518.

### ■ BPB. Biblioteca Pública de Braga

1. ADB, Nota Geral, 1.ª Série, n.º 835, fls. 24 v.-25<sup>1593</sup>.

## IV. ARQUIVOS MUNICIPAIS

### ■ AMAMT - Arquivo Municipal de Amarante

### REGISTO DE CORPORAÇÕES ADMINISTRATIVAS E DE BENEFICÊNCIA

*Livro da Capela de Santo António*,  
n.º 40, 1535-1717<sup>1594</sup>.

### CÂMARA MUNICIPAL DE AMARANTE

#### Registo de Leis e Ordens Régias

*Livro de Registo de Provisões, Alvarás e Privilégios da Câmara Municipal de Amarante*,  
n.º 301, 1764-1769;  
n.º 302, 1786-1897.

#### Acórdãos

*Livro de Registo de Acórdãos e Posturas da Câmara Municipal de Amarante*,  
n.º 306, 1739.

#### Actas

*Livro das Actas da Câmara Municipal de Amarante*,  
n.º 310, 1637-1639;  
n.º 311, 1699-1701;  
n.º 312, 1730-1738;  
n.º 313, 1772-1773.

#### Anais

*Anais do Município de Amarante*,  
n.º 356, 1856-1857.

**Correições de Vereadores**

*Livro das Correições da Câmara Municipal de Amarante,*  
n.º 357, 1728-1767.

**Registo de Ofícios**

*Livro de Registo de Ofícios da Câmara Municipal de Amarante,*  
n.º 494, 1821;  
n.º 495, 1822.

**Registo de Escrituras**

*Livro de Registo de Escrituras da Câmara Municipal de Amarante,*  
n.º 550, 1838-1850.

**Receita e Despesa**

*Livro de Receita e Despesa da Câmara Municipal de Amarante,*  
n.º 619, 1806-1830.

**Recenseamento Eleitoral**

*Livro de Recenseamento Eleitoral,*  
n.º 658, s/d;  
n.º 659, 1882.

**Recenseamento Militar**

*Livro de Recenseamento Militar,*  
n.º 670, 1830;  
n.º 671, 1832-1833;  
n.º 673, 1865;  
n.º 674, 1867;  
n.º 675, 1868-1873.

**Recenseamento da População**

*Livro de Recenseamento Populacional,*  
n.º 689, 1864.

**CÂMARA MUNICIPAL DE GESTAÇO**

**Actas**

*Livro das Actas da Câmara Municipal de Gestaço,*  
n.º 746, 1817-1823;  
n.º 749, 1830-1836.

**Recenseamento da População**

*Livro de Registo dos Fogos e Moradores de Gestaço,*  
n.º 788, 1816;  
n.º 789, 1830.

**CÂMARA MUNICIPAL DE MANCELOS**

**Actas**

*Livro dos Actos da Câmara e Eleições da Freguesia e Couto de Mancelos,*  
n.º 809, 1814-1832.;  
n.º 811, 1834-1836.

## CÂMARA MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE RIBATÂMEGA

### **Actas**

*Livro de Eleições e Actos da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega,*

n.º 831, 1663-1665;

n.º 832, 1692-1724;

n.º 833, 1727-1730;

n.º 834, 1762-1764;

n.º 835, 1776-1780;

n.º 836, 1800-1804;

n.º 837, 1804-1808;

n.º 838, 1808-1813;

n.º 839, 1813-1817;

n.º 840, 1818-1821;

n.º 841, 1821-1824;

n.º 842, 1824-1828;

n.º 846, 1839-1842;

n.º 847, 1842-1846;

n.º 848, 1846-1850;

n.º 849, 1850-1854.

### **Correições de Vereadores**

*Livro das Correições dos Vereadores da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega,*

n.º 853, 1820-1833.

### **Registo de Posturas e Códigos de Posturas**

*Livro de Registo de Posturas e Acórdãos*

n.º 854, 1712-1716.

### **Receita e Despesa**

*Livro de Receita e Despesa da Câmara Municipal de Santa Cruz de Ribatâmega,*

n.º 859, 1818-1824;

n.º 860, 1822-1825;

n.º 861, 1825-1832;

n.º 862, 1834-1843.

### **Contribuições Municipais**

*Livro de Registo da Contribuição Municipal Directa de Santa Cruz de Ribatâmega,*

n.º 880, 1850-1851.

### **Registo de Correições de Almotacés**

*Livro das Correições de Almotacés da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega,*

n.º 881, 1820-1824. Controlo das Actividades Económicas

### **Registo de Ofícios**

*Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega,*

n.º 883, 1793-1839.

## CÂMARA MUNICIPAL DE TRAVANCA

### **Actas**

*Livro das Actas da Câmara e Eleições da Freguesia e Couto de Travanca,*

n.º 889, 1806-1822.

### *Receita e Despesa*

*Livro de Receita e Despesa do Concelho da Câmara da Freguesia e Couto de Travanca,*

n.º 890, 1816-1829.

## CÂMARA MUNICIPAL DE VILA CAIZ

*Livro de Registo de Eleições e Actos da Honra de Vila Caiz,*

n.º 895, 1704-1717.

### **Registo de Correições de Almotacés**

*Livro das Correições de Almotacés da Câmara da Freguesia e Honra de Vila Caiz,*

n.º 899, 1824-1825.

COMISSÃO DE RECENSEAMENTO DE JURADOS DE AMARANTE

*Livro de Recenseamento de Jurados de Amarante,*

n.º 904, 1842-1853.

JUNTA DE PARÓQUIA DA FREGUESIA DE CARNEIRO

*Livro da Receita e Despesa da Junta de Paróquia da Freguesia de Carneiro,*

n.º 932, 1837-1848.

JUNTA DE PARÓQUIA DA FREGUESIA DE CARVALHO DE REI

*Livro da Receita e Despesa da Junta de Paróquia da Freguesia de Carvalho de Rei,*

n.º 934, 1838-1848.

SUPERINTENDÊNCIA DE SANTA CRUZ DE RIBATÂMEGA

*Livro de Lançamento da Décima e de Maneios da Superintendência de Santa Cruz de Ribatâmega,*

n.º 937, 1822.

CONFRARIA DAS ALMAS DE ABOADELA

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 948, 1893-1898.

CONFRARIA DAS ALMAS DE MANCELOS

*Livro da Receita e Despesa da Confraria das Almas de Mancelos,*

n.º 951, 1806-1866.

CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE ABOADELA

*Tombo dos Bens de Raiz, Títulos, Alfaias e Móveis, da Confraria de Nossa Senhora do Rosário de Aboadela,*

n.º 962, 1893.

CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE FREIXO DE CIMA

*Livro da Receita e Despesa da Confraria de Nossa Senhora do Rosário de Freixo de Cima,*

n.º 966, 1802-1886;

n.º 967, 1839-1868;

n.º 968, 1884-1891.

CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE LUFREI

*Livro da Receita e Despesa da Confraria de Nossa Senhora do Rosário de Lufrei,*

n.º 973, 1807-1859;

n.º 974, 1842-1871.

CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DE ROSÁRIO DE S. SIMÃO

*Livro da Receita e Despesa da Confraria de Nossa Senhora do Rosário de S. Simão,*

n.º 978, 1867-1881.

CONFRARIA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE ABOADELA

*Livro de Receita e Despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento de Aboadela,*

n.º 985, 1836-1858.

CONFRARIA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE S. VERÍSSIMO

*Livro das Contas Correntes da Confraria do Santíssimo Sacramento de S. Veríssimo,*

n.º 989, 1886-1892.

**CONFRARIA DO IMACULADO CORAÇÃO DE MARIA DE AMARANTE**

*Livro da Receita e Despesa da Confraria do Imaculado Coração de Maria de Amarante,*  
n.º 996, 1877-1892.

**CARTÓRIO NOTARIAL DE SANTA CRUZ DE RIBATÂMEGA**

*Livro de Notas de Santa Cruz de Ribatâmega,*  
n.º 1737, 1796-1797.

**PARÓQUIA DE AMARANTE**

*Livro de Registo de Testamentos da Paróquia de Amarante,*  
n.º 1738, 1810-1835.

**PARÓQUIA DE LUFREI**

**Registo de Óbitos**

*Livro de Registo de Óbitos da Paróquia de Lufrei,*  
n.º 1740, 1630-1791.

**Registo de Capítulos e Visitações**

*Livro da Visitação da Paróquia de Lufrei,*  
n.º 1742, 1804-1826.

■ **AMFLG - Arquivo Municipal de Felgueiras**

**CÂMARA MUNICIPAL**

**Actas, Acórdãos e Vereações**

*Livro de Registo dos Acórdãos do Concelho,*  
n.º 52, 1738. (Regimentos dos Ofícios, Carpinteiros e Torneiros, entre outros).

**Recenseamento Eleitoral**

*Livro de Registo do Recenseamento Eleitoral do Concelho,*  
n.º 817, 1842-1851.

*Livro de Registo do Recenseamento Geral dos Cidadãos Apurados, Eleitores e Elegíveis para Deputados, Cargos Municipais, Paroquiais, Jurados e 40 maiores Contribuintes do Concelho,*

n.º 819, 1862;

n.º 820, 1863;

n.º 821, 1864;

n.º 822, 1866;

n.º 823, 1867;

n.º 824, 1868;

n.º 825, 1869;

n.º 826, 1870;

n.º 827, 1871;

n.º 828, 1872;

n.º 829, 1873;

n.º 830, 1874;

n.º 831, 1875;

n.º 832, 1876;

n.º 833, 1877;

n.º 834, 1878;

n.º 835, 1878.

*Livro do Recenseamento Eleitoral,*

n.º 836, 1880;

n.º 837, 1881;

n.º 838, 1882;

n.º 839, 1883;

n.º 840, 1884;

n.º 841, 1885.

*Livro do Recenseamento Eleitoral do Concelho,*

n.º 842, 1895;

n.º 843, 1898.

## FUNÇÕES MILITARES

### **Ordenanças**

*Livro do Registo dos Recrutados que deram os Capitães (de Ordenanças) em suas Listas,*

n.º 935, 1782-1791;

n.º 936, 1792-1806.

### **Recenseamento Militar**

*Livro de Registo do Recenseamento Militar,*

n.º 945, 1856;

n.º 946, 1856;

n.º 950, 1860;

n.º 951, 1861;

n.º 952, 1862;

n.º 953, 1863;

n.º 954, 1864.

*Livro de Registo do Recenseamento Geral dos Cidadãos Apurados, Eleitores e Elegíveis para Deputados, Cargos Municipais, Paroquiais, Jurados e 40 Maiores Contribuintes do Concelho,*

n.º 955<sup>1595</sup>, 1865.

*Livro de Registo do Recenseamento Militar,*

n.º 956, 1865;

n.º 957, 1866<sup>1596</sup>;

n.º 958, 1866<sup>1597</sup>;

n.º 959, 1866<sup>1598</sup>;

n.º 960, 1867<sup>1599</sup>;

n.º 961, 1867<sup>1600</sup>;

n.º 966, 1869;

n.º 967, 1870;

n.º 968, 1870;

n.º 969, 1871;

n.º 970, 1871;

n.º 971, 1873;

n.º 972, 1873;

n.º 973, 1873;

n.º 974, 1873;

n.º 975, 1874;

n.º 976, 1874;

n.º 977, 1874;

n.º 978, 1875;

n.º 979, 1875;

n.º 980, 1876;

n.º 981, 1876;

n.º 982, 1877;

n.º 983, 1877;

n.º 984, 1878;

n.º 985, 1878;

n.º 986, 1879;

n.º 987, 1879;

n.º 988, 1880;

n.º 989, 1880;

n.º 990, 1881;  
n.º 991, 1881;  
n.º 992, 1882;  
n.º 993, 1883;  
n.º 994, 1884;  
n.º 995, 1884;  
n.º 996, 1885;  
n.º 997, 1886;  
n.º 998, 1887;  
n.º 999, 1888;  
n.º 1000, 1889;  
n.º 1001, 1889;  
n.º 1002, 1890-1892;  
n.º 1004, 1892.

#### JURADOS

##### **Recenseamento**

*Livro de Jurados,*  
n.º 1233, 1867-1887.

#### JUNTAS DE PARÓQUIA

##### **Santão**

*Livro de Registo dos Bens de Raiz, Títulos de Dívida Pública mais Capitais e Inventário da Igreja Pertencente à Junta de Paróquia,*  
n.º 1426, 1879-1911.

#### EMIGRAÇÃO

*Livro de Registo de Passaportes,*  
n.º 1609, 1846-1851  
n.º 1610, 1851-1857.

#### BENS DA IGREJA

*Livro de Registo dos Rendimentos dos Bens Paroquiais,*  
n.º 1646, 1891-1892.

#### TESTAMENTOS E LEGADOS PIOS

*Livro de Registo de Testamentos,*  
n.º 1647, 1833-1836.

#### FRIANDE (S. TOMÉ)

##### **Confraria do Subsino**

*Livro de Registo de Contas da Confraria do Subsino da Freguesia de S. Tomé de Friande,* n.º 1791, 1803-1836.

##### **Confraria da Senhora do Rosário**

*Livro de Registo de Contas da Confraria da Senhora do Rosário da Freguesia de S. Tomé de Friande,*  
n.º 1792, 1802-1844.

#### MARGARIDE

##### **Deliberações**

*Livro de Registo das Actas da Confraria da Senhora do Rosário de Margaride,*  
n.º 1795, 1873-1886;  
n.º 1796, 1886-1894.

##### **Contas**

*Livro de Registo da Receita e Despesa da Confraria da Senhora do Rosário de Margaride,*

n.º 1800, 1840-1871.

*Caderno para Diário de Receita e Despesa da Confraria da Senhora do Rosário de Margaride,*

n.º 1801, 1868-1893.

#### REVINHADE

*Livro de Registo das Contas da Confraria do SS. mo Sacramento,*

n.º 1812, 1835-1857.

#### VARZIELA (S. MIGUEL)

##### **Actas**

*Livro das Actas das Sessões da Confraria do SS. mo Sacramento de Pedra da Freguesia de S. Miguel de Varziela,*

n.º 1832, 1870-1892.

##### **Contas**

*Livro de Registo das Contas da Confraria do SS. mo Sacramento de Pedra da Freguesia de S. Miguel de Varziela,*

n.º 1837, 1802-1845;

n.º 1838, 1845-1893.

#### VILA FRIA

##### **Tombo da Igreja e Confrarias**

*Livro de Registo do Tombo da Igreja de Santa Maria de Vila Fria e das Irmandades e das Confrarias,*

n.º 1841, 1709-1836.

#### CONFRARIA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO

*Livro de Registo de Termos de Eleições e Deliberações da Confraria do SS. mo Sacramento,*

n.º 1842, 1801-1885.

#### VIZELA (SANTO ADRIÃO)

*Livro do Tombo da Confraria do SS. mo Sacramento,*

n.º 1875, 1877-1911;

n.º 1876, 1873-1901.

#### CÂMARA MUNICIPAL DE BARROSAS

*Livro do Registo das Actas das Sessões da Câmara de Barrosas,*

n.º 1885, 1837-1839.

#### UNHÃO

*Livro do Registo dos Privilégios dos Moradores do Concelho de Unhão,*

n.º 1956, 1730-1770<sup>1601</sup>;

n.º 1957, 1762-1790.

#### ÓRGÃOS DO MUNICÍPIO

*Livro de Registo das Vereações da Câmara de Unhão,*

n.º 1985, 1814-1817.

#### PARÓQUIA DE S. TOMÉ DE FRIANDE

*Livro de Registo dos Capítulos de Visita da Freguesia de S. Tomé de Friande,*

n.º 2019, 1660-1772;

n.º 2020, 1784-1826.

■ AMMCN - Arquivo Municipal do Marco de Canaveses

**Registo de Testamentos,**

- n.º 1, 1853-1854;
- n.º 2, 1854-1855;
- n.º 3, 1856-1857;
- n.º 4, 1857;
- n.º 5, 1857-1858;
- n.º 6, 1860-1862;
- n.º 7, 1862;
- n.º 8, 1863;
- n.º 9, 1864-1865;
- n.º 10, 1866-1867;
- n.º 11, 1867-1868;
- n.º 12, 1868-1869;
- n.º 13, 1869-1870;
- n.º 14, 1870-1871;
- n.º 15, 1871-1873;
- n.º 16, 1873-1874;
- n.º 17, 1875-1876;
- n.º 18, 1876;
- n.º 19, 1878.

**CÂMARA DA VILA DE CANAVESES**

**Actas**

*Livro da Câmara da Vila de Canaveses,*  
n.º 93, 1798-1810.

■ **AMPNF - Arquivo Municipal de Penafiel**

**GOVERNO MUNICIPAL**

**Actas, Acórdãos e Deliberações**

*Memórias do Mosteiro de Paço de Sousa Escrita sobre o Exame do seu Arquivo, pelo Mestre Frei António de Assunção Meireles, Professor Jubilado em Filosofia e Matemática e Cartorário-Mor da Congregação de S. Bento (Fundos Diversos),*

n.º 5, 1799.

*Livro do Tombo da Comenda de S. Martinho de Arrifana de Sousa da Ordem de Cristo (Fundos Diversos),*  
n.º 7, 1718-1719.

*História Cronológica do Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição da Vila de Arrifana de Sousa, Escrita pelo Padre Franciscano Bernardo de Santa Maria Rosa, (Fundos Diversos)*

n.º 11, 1758.

*Livro de Registo da Colegiada Instituído na Santa Casa da Misericórdia por Inácio de Andrade de Abreu (Fundos Diversos),*

n.º 13, 1696-1832.

*Livro de Registo das Visitações da Igreja Paroquial de S. João de Rande (Fundos Diversos),*

n.º 16, 1685-1815.

*Várias Notícias sobre a História Antiga de Penafiel, por Inácio de Vilhena de Barbosa, (Folhetins publicados em “O Comércio do Porto”) - Fundos Diversos -*

n.º 29, s/d .

**Termos e Autos**

*Livro de Autos de Arrematações,*

n.º 701, 1747-1757;

n.º 702, 1757-1778.

**Correições Gerais da Câmara**

*Livro de Registo das Correições Gerais da Câmara,*

n.º 1066, 1757-1772.

Cartas de Ofício

*Livro de Registo das Cartas dos Oficiais Mecânicos,*

n.º 1251, 1792-1833.

**Imposto Municipal Indirecto**

*Livro das Contribuições Municipais da Cidade de Penafiel,*

n.º 1439, 1843-1844.

Décima

*Livro do Arruamento da Cidade de Penafiel (Décima),*

n.º 1445, 1762.

*Livro do Lançamento da Décima desta Cidade,*

n.º 1447, 1763.

*Livro do Lançamento da Décima dos Maneios desta Cidade e Subúrbios,*

n.º 1448, 1772.

*Livro de Lançamento da Décima da Cidade,*

n.º 1449, 1776-1823

*Livro do Lançamento da Décima desta Cidade,*

n.º 1450, 1797.

*Livro do Lançamento dos Prédios Rústicos, Maneios, e Juros e mais Rendas desta Cidade e Subúrbios,*

n.º 1451, 1798.

*Livro do Lançamento da Décima desta Cidade,*

n.º 1452, 1800.

*Livro do Lançamento da Décima dos Prédios Rústicos, Maneios, Juros desta Cidade e Subúrbios,*

n.º 1453, 1801.

*Livro do Lançamento da Décima do Termo,*

n.º 1454, 1803.

**RECENSEAMENTOS**

**Eleições para Deputados**

*Livro de Recenseamento a que Mandou Proceder o Decreto de 8 de Outubro de 1836 para a Eleição de Deputados na Freguesia da Boavista,*

n.º 1590, 1836.

*Freguesia de Boelhe e Passinhos,*

n.º 1591, 1836.

*Freguesia de Bustelo,*

n.º 1592, 1836.

*Freguesia de Cabeça Santa,*

n.º 1593, 1836.

*Freguesia de Canelas,*

n.º 1594, 1836.

*Freguesia de Capela,*

n.º 1595, 1836.

*Freguesias de Coreixas, Erivo e Urrô,*

n.º 1596, 1836.

*Freguesia de Croca,*

n.º 1597, 1836.

*Freguesias de Eja e S. Miguel,*

n.º 1598, 1836.

*Freguesia da Figueira,*

n.º 1599, 1836.

*Freguesia de Fonte Arcada,*

n.º 1600, 1836.

*Freguesia de Galegos,*

n.º 1601, 1836.

*Freguesia de Guilhufe,*

n.º 1602, 1836.

*Freguesia de Lagares,*

n.º 1604, 1836.

*Freguesia de Luzim,*

n.º 1605, 1836.

*Freguesia de Marecos,*

n.º 1606, 1836.

*Freguesia de Oldrões,*

n.º 1608, 1836.

*Freguesia de Paredes,*

n.º 1609, 1836.

*Freguesias de Penafiel e Santiago,*

n.º 1611, 1836.

*Freguesias de Boelhe e Passinhos,*

n.º 1612, 1836.

*Freguesias de Rande e Canas de Duas Igrejas,*

n.º 1613, 1836.

*Freguesias de Rans e S. Tomé,*

n.º 1614, 1836.

*Freguesia de Rio de Moinhos,*

n.º 1615, 1836.

*Freguesia de Santa Marta,*

n.º 1616, 1836.

*Freguesia de S. Paio da Portela,*

n.º 1617, 1836.

*Freguesia de S. Vicente do Pinheiro,*

n.º 1618, 1836.

*Freguesia de Valpedre,*

n.º 1620, 1836.

*Freguesia de Vila Cova,*

n.º 1621, 1836.

*Livro de Recenseamento de todos os Cidadãos Eleitores e Elegíveis a Deputados e a Cargos Municipais e Paroquiais,*

n.º 1623, 1862;

n.º 1624, 1864;

n.º 1625, 1865;

n.º 1626, 1866;

n.º 1627, 1867;

n.º 1628, 1869;

n.º 1629, 1870.

*Livro de Recenseamento de todos os Cidadãos Eleitores e Elegíveis a Deputados e a Cargos Municipais e Paroquiais (Assembleia de Croca),*

n.º 1630, 1870;

n.º 1631, 1870.

*Livro de Recenseamento de todos os Cidadãos Eleitores e Elegíveis a Deputados e a Cargos Municipais e Paroquiais,*

n.º 1632, 1871.

*Caderno de Recenseamento de Eleitores e Elegíveis*

*Croca, n.º 1633, 1879.*

*Luzim, n.º 1634, 1879.*

*Luzim, n.º 1635, 1879.*

*Paço de Sousa, n.º 1636, 1879.*

*Paço de Sousa, n.º 1637, 1879.*

*Penafiel*, n.º 1638, 1879.

*Penafiel*, n.º 1639, 1879.

*S. Paio*, n.º 1640, 1879.

*S. Paio*, n.º 1641, 1879.

*Livro do Recenseamento Geral dos Eleitores e Elegíveis*,  
n.º 1642, 1881.

*Livro do Recenseamento de Eleitores e Elegíveis*,  
n.º 1643, 1899<sup>1602</sup>.

**Assembleias Eleitorais**

*Pasta contendo documentação diversa (Relações de Eleitores, Requerimentos, Cadernos de Descarga, Actas de Assembleias Eleitorais...*

n.º 1710, 1861-1895;

n.º 1711, 1895.

## FORÇAS MILITARES

### **Companhias de Ordenanças**

*Livro de Registo das Listas dos Recrutados das Companhias de Ordenanças da Cidade de Penafiel e seu Termo*,

n.º 1746, 1791-1812.

*Livro de Registo de Fogos e Moradores no Distrito da 4.ª Companhia da Capitania-mor de Ordenanças (Rio de Moinhos)*,

n.º 1750, 1831.

### **Recenseamentos Militares**

*Livro de Registo do Recenseamento Militar*,

n.º 1807, 1856;

n.º 1809, 1858;

n.º 1810, 1859;

n.º 1812, 1860-1861;

n.º 1813, 1861;

n.º 1814, 1862;

n.º 1815, 1863;

n.º 1816, 1864;

n.º 1817, 1865;

n.º 1818, 1866;

n.º 1819, 1867;

n.º 1820, 1868;

n.º 1821, 1869;

n.º 1822, 1870;

n.º 1823, 1871;

n.º 1824, 1871;

n.º 1825, 1872;

n.º 1826, 1872;

n.º 1827, 1873;

n.º 1828, 1873;

n.º 1829, 1874;

n.º 1830, 1874;

n.º 1831, 1875;

n.º 1832, 1875;

n.º 1833, 1876;

n.º 1834, 1876;

n.º 1835, 1877;

n.º 1836, 1878;

n.º 1837, 1878-1879;

n.º 1838, 1879;

n.º 1839, 1880;  
n.º 1840, 1881;  
n.º 1841, 1882;  
n.º 1842, 1883;  
n.º 1843, 1884;  
n.º 1844, 1885;  
n.º 1845, 1885;  
n.º 1846, 1886;  
n.º 1847, 1887;  
n.º 1848, 1888;  
n.º 1849, 1889;  
n.º 1850, 1890;  
n.º 1851, 1891;  
n.º 1852, 1892;  
n.º 1853, 1893;  
n.º 1854, 1894;  
n.º 1855, 1895;  
n.º 1856, 1896;  
n.º 1857, 1897;  
n.º 1858, 1898;  
n.º 1859, 1899.

■ **AMPNF.SCM** - Arquivo Municipal de Penafiel. Santa Casa da Misericórdia<sup>1603</sup>

**Receita e despesa**

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 5, 1735-1736;

n.º 6, 1726-1727.

*Livro da Despesa,*

n.º 12<sup>1604</sup>, 1747-1780.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 13, 1705-1706;

n.º 14, 1726-1727;

n.º 16, 1711-1712;

n.º 17, 1715-1716;

n.º 18, 1730-1731;

n.º 20<sup>1605</sup>, 1738-1742.

*Livro da Despesa,*

n.º 22<sup>1606</sup>, 1780-1782.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 23, 1781-1783;

n.º 56, 1640-1648;

n.º 57, 1686-1687;

n.º 59, 1719-1720;

n.º 61, 1685-1686.

*Livro das Despesas,*

n.º 78, 1825-1830.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 82<sup>1607</sup>, 1763.

*Inventário das Contas,*

n.º 85, 1782.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 113, 1700.

*Livro das Despesas,*

n.º 121, 1789-1798;

n.º 151, 1815-1831.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 182<sup>1608</sup>, 1742;

n.º 190, 1707-1708;

n.º 191<sup>1609</sup>, 1751-1753;

n.º 198, 1723-1724;

n.º 205, 1718-1719;

n.º 222<sup>1610</sup>, 1783-1784;

n.º 224, 1713-1714.

*Livro das Despesas,*

n.º 278<sup>1611</sup>, 1753-1754<sup>1612</sup>.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 299<sup>1613</sup>, 1674-1675.

*Livro da Despesa,*

n.º 313, 1806-1815.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 317, 1722-1723;

n.º 321, 1714-1715;

n.º 322, 1717-1718;

n.º 324, 1677-1678;

n.º 325, 1681-1682;

n.º 326<sup>1614</sup>, 1683-1684;

n.º 327, 1697-1698;

n.º 331, 1691-1692;

n.º 337, 1699-1700.

*Livro da Despesa,*

n.º 338<sup>1615</sup>, 1758-1759.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 339, 1676-1677.

*Livro da Despesa,*

n.º 340<sup>1616</sup>, 1767-1772.

*Registo da Receita e Despesa,*

n.º 428, 1721-1722;

n.º 430<sup>1617</sup>, 1690-1691.

*Livro das Despesas,*

n.º 438, 1846-1855.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 439<sup>1618</sup>, 1670-1671;

n.º 440<sup>1619</sup>, 1644-1649<sup>1620</sup>;

n.º 441, 1700-1701;

n.º 453, 1685.

*Livro da Receita,*

n.º 454<sup>1621</sup>, 1649<sup>1622</sup>.

*Livro da Despesa,*

n.º 455, 1695-1696.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 456, 1734-1735;

n.º 457, 1615-1616;

n.º 458, 1671-1672;

n.º 467, 1693-1694.

*Livro das Despesas,*

n.º 479, 1792-1797.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 487, 1712-1713;

n.º 488, 1733-1734;

n.º 490, 1870-1877.

#### **Acórdãos**

AMPNF.SCM -*Livro dos Acórdãos,*

n.º 505<sup>1623</sup>, 1715-1777.

*Livro da Receita e Despesa,*

n.º 514, 1680-1690.

#### **Inventários**

*Inventário de Todos os Trastes, Imagens, Paramentos da Sacristia e Igreja da Santa Casa,*

n.º 601<sup>1624</sup>, 1781-1808.

n.º 667, 1656-1723.

### **■SCMAMT- Santa Casa da Misericórdia de Amarante**

#### **Receita e Despesa**

*Livro da Receita e Despesa da Confraria de S. João Baptista, da Freguesia de S. Gonçalo,*

n.º 32, 1890-1898;

n.º 33, 1895-1900.

*Livro de Tombo da Confraria de Nossa Senhora da Conceição, Erecta na Capela de S. Pedro, da Vila de Amarante,*

n.º 35, 1868-1884;

*Livro de Contas da Confraria das Almas de S. Salvador do Monte,*

n.º 40, 1836-1886.

*Livro de Contas da Confraria do Rosário, de Telões,*

n.º 46, 1803-1846;

n.º 47, 1850-1880.

*Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco,*

n.º 52, 1807-1869.

*Livro de Notas do Tabelião Vicente Luís da Cunha do Concelho de Gestaço,*

n.º 55, 1764-1768.

*Livro de Legados da Santa Casa da Misericórdia,*

n.º 58, 1702-1795.

*Inventário dos Bens e Objectos da Santa Casa da Misericórdia; Despesas e Receitas,*

n.º 94, 1680-1681.

*Inventário de todos os Livro, Papéis do Cartório e Preciosidades da Santa Casa; Receita da Sacristia: 1866-1923,*

n.º 95, 1801-1821.

*Livro de Relíquias e Indulgências,*

n.º 98, 1727.

*Livro de Mamposteiros de Diferentes Freguesias de Amarante,*

n.º 224, 1724-1760.

*Livro de Despesa dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa,*

n.º 225, 1725.

*Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa,*

n.º 226, 1750-1753;

n.º 227, 1754-1755;

n.º 228, 1766-1767;

n.º 229, 1767-1768;

n.º 230, 1779-1781;

n.º 231, 1798-1799;

n.º 232, 1800.

*Livro de Entradas e Saídas de Doentes dos Hospitais da Santa Casa e da Albergaria,*

n.º 233, 1803-1823.

*Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa,*

n.º 234, 1806-1815;

n.º 235, 1815-1834;

n.º 236, 1834-1850.

*Livro de Despesas e Receitas Efectuadas pela Santa Casa da Misericórdia,*

n.º 237, 1695-1696;

n.º 238, 1700-1701.

*Livro de Despesas Efectuadas pela Santa Casa da Misericórdia,*

n.º 239, 1702-1704;

n.º 240, 1705-1706;

n.º 241, 1706-1707;

n.º 242, 1707-1708;

n.º 243, 1710-1711;

n.º 244, 1711-1712;

n.º 245, 1712-1713;

n.º 246, 1713-1714;

n.º 247, 1714-1715;

n.º 248, 1715-1716;

n.º 249, 1716-1717;

n.º 250, 1717-1718;

n.º 251, 1718-1719;

n.º 252, 1719-1720;

n.º 253, 1720-1721;

n.º 254, 1721-1722;

n.º 255, 1722-1723;

n.º 256, 1723-1724;

n.º 257, 1726-1727;

n.º 258, 1727-1728;

n.º 259, 1728-1729;

n.º 260, 1729-1730;

n.º 261, 1732-1733;

n.º 262, 1733-1734;

n.º 263, 1765-1766.

*Livro de Recibo ou Receita da Santa Casa da Misericórdia,*

n.º 265, 1705-1706;

n.º 266, 1706-1707;

n.º 267, 1709-1710;

n.º 268, 1711-1712;

n.º 269, 1712-1713;

n.º 270, 1713-1714;

n.º 271, 1714-1715;

n.º 272, 1716-1717;

n.º 273, 1717-1718.

*Livro de Recibo ou Receita da Santa Casa da Misericórdia e Despesa,*

n.º 274, 1718-1719.

*Livro de Recibo ou Receita da Santa Casa da Misericórdia,*

n.º 275, 1720-1721;

n.º 276, 1721-1722;

n.º 283, 1701-1702;

n.º 285, 1701-1702.

*Livro de Receita da Santa Casa da Misericórdia,*

n.º 287, 1726.

*Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia,*  
n.º 288, 1730-1731.

*Livro de Despesa da Santa Casa da Misericórdia,*  
n.º 289, 1734-1735.

*Livro de Despesa e Receita da Santa Casa da Misericórdia,*  
n.º 290, 1741-1742.

*Livro de Despesa da Santa Casa da Misericórdia,*  
n.º 291, 1742-1743.

*Livro de Despesa e Receita da Santa Casa da Misericórdia,*  
n.º 292, 1743-1744;

n.º 293, 1744-1745;

n.º 294, 1746-1747;

n.º 295, 1747-1748;

n.º 296, 1749-1750.

*Livro de Despesa da Santa Casa da Misericórdia,*  
n.º 297, 1753-1754.

*Livro de Despesa e Receita da Santa Casa da Misericórdia,*  
n.º 298, 1755-1756;

n.º 299, 1758-1759;

n.º 300, 1760-1762;

n.º 301, 1763-1764;

n.º 302, 1770-1771;

n.º 303, 1773-1774;

n.º 304, 1774-1775;

n.º 305, 1775-1776;

n.º 306, 1778-1779;

n.º 307, 1782-1783;

n.º 308, 1783-1784;

n.º 309, 1786-1787;

n.º 310, 1795-1796;

n.º 311, 1796-1797;

n.º 312, 1810-1835;

n.º 313, 1849-1850;

n.º 314, 1850-1851;

n.º 315, 1855-1856;

n.º 316, 1856-1857;

n.º 317, 1857-1858;

n.º 318, 1858-1859;

n.º 319, 1864-1865.

*Livro de Registo de Orçamento da Santa Casa da Misericórdia,*  
n.º 423, 1861-1880;

n.º 424, 1862-1864.

*Livro de Ordens de Pagamentos da Santa Casa da Misericórdia (Contém junto as ordens de pagamento,*  
n.º 2, 5, 6, 8, 9, 11 e 12),

n.º 497, 1861-1866.

*Livro de Termos de Arrematações de Obras da Santa Casa da Misericórdia,*  
n.º 498, 1891-1894;

n.º 499, 1897-1903.

*Livro de Receitas e Despesas do Fundo do Sagrado Lausperene,*  
n.º 549, 1848-1849;

n.º 550, 1859-1860;

n.º 551, 1860-1861;

n.º 552, 1864-1865.

## Notas

- 
- 1589 Igreja de S. Mamede de Manhuncelos, Marco de Canaveses.  
1590 Igreja de S. Nicolau, Marco de Canaveses.  
1591 Igreja de Santa Clara do Torrão, Marco de Canaveses.  
1592 Doutor, visitador de todas as igrejas da Comarca.  
1593 Trespasse de obra no retábulo-mor da igreja de Alpendorada, Marco de Canaveses (1782).  
1594 Encadernado em 1750.  
1595 Errado: o n. ° 955 está registado no recenseamento militar.  
1596 Repetições nos n. os 958 e 959.  
1597 Repetições nos n. os 957 e 959.  
1598 Repetições nos n. os 957 e 958.  
1599 Repetições no n. ° 961.  
1600 Repetições no n. ° 960.  
1601 Errado no *Guia*: 1773-1762.  
1602 Errado no *Guia*, na p. 99 lemos 1894.  
1603 Espólio integrado no Arquivo Municipal em 2000.  
1604 Cota original: 22.  
1605 Cota original: 20.  
1606 Cota original: 30.  
1607 Cota original: 3.  
1608 Cota original: 21.  
1609 Cota original: 23.  
1610 Cota original: 32.  
1611 Cota original: 24.  
1612 Lemos 1753-1757.  
1613 Cota original: 6.  
1614 Cota original: 23.  
1615 Cota original: 25.  
1616 Cota original: 28.  
1617 Cota original: 25.  
1618 Livro 2.  
1619 Livro 80/Livro 4.  
1620 Lemos 1644-1659.  
1621 Livro 20.  
1622 Lemos 1650-1666.  
1623 Cota original: 45, Livro 5.  
1624 Cota original: 48.

# Bibliografia

---

- ADAM, Robert – *Classical Architecture*. London: Penguin Group, 1992.
- ANACLETO, Regina – *Neoclassicismo e Romantismo*. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, vol. 10, 1993.
- ANDRADE, José Calheiros de Magalhães e - *Regras das Cinco Ordens de Arquitectura Segundo os Princípios de Vignhola*, 5.<sup>a</sup> Edição. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1872.
- ARTE Portuguesa. *Artes Decorativas*, Coord. de João Barreira. Lisboa: 1953, 2 vls.
- ATTWATER, Donald - *Dicionário de Santos*. Sintra: Europa-América, 1983.
- BESSA, Isabel Teixeira Dias de – *As Pinturas Maneiristas e Protobarrocas da Igreja da Misericórdia de Penafiel*. In *Penafiel. Boletim Municipal de Cultur*. Penafiel: Museu Municipal, 3.<sup>a</sup> série, n.º 6/7, 1991/1992.
- BORGES, Nelson Correia – *Do Barroco ao Rococó*. In *História da Arte em Portugal*, Dir. de Nelson Correia Borges. Lisboa: Lisboa: Alfa, vol. 9, 1993.
- *O Barroco Joanino*. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, vol. 8, 1993.
- BRANDÃO, Domingos Pinho de - *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Porto: 1984, vol. I.
- *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Porto: 1985, vol.II.
- *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Porto: 1986, vol. III.
- *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Porto: 1987, vol. IV.
- *Retábulos de Talha Dourada e Painéis de Igrejas e Capelas da Cidade do Porto*. In *Documentos e Memórias para a História do Porto*. Porto: XXXII, 1963.
- CABANNE, Pierre – *A Arte Clássica e o Barroco*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CALADO, Margarida – *Estilo Nacional*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Coord. de Paulo Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 304-305.
- CALLE, Maria Carmen Folgar de la – *La Influencia Portuguesa en lo Retablos Barrocos de la Galicia*. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: FLUP, 2001, p. 475-489.
- CARR-GOMM, Sarah – *A Linguagem Secreta da Arte*. Lisboa: Estampa, 2003.
- CASTRO, Maria Joana Barbedo M. F. S. Vieira de – *Retábulos Neoclássicos do Porto. Uma proposta tipológica*. FLUP, 1996. Dissertação de mestrado. Policopiado.
- CHARTIER, Roger – *Introdução*. In *História da Vida Privada. Do Renascimento ao Século das Luzes*. Lisboa: Afrontamento, 1990, vol. 3, p. 22-25.
- CONTI, Flavio - *Como Reconhecer a Arte Barroca*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- *Como Reconhecer a Arte Rococó*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- CONVENTO (O) dos Cardaes. *Veios da Memória*, Coord. de Irmã Ana Maria Vieira Teresa Raposo. Lisboa: Quetzal Editores, 2003.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo – *Questões de Iconografia e Fontes de Inspiração; as “Metamorfoses” de Ovídio e a “Eneida” de Virgílio*. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: FLUP, 2003, p. 81-85.
- CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra - *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre-Douro-e-Minho no Ano de 1726*. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, L.da, 1992, 2 vols.
- DE FEO, Vittorio; MARTINELLI, Vittrio – *Andrea Pozzo*. Milano: Electa, 1996.
- DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo – *La Festa Barroca*. Roma: Edizioni de Luca, 1997, p. 235.
- DIAS, Pedro – *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*. Espanha: C. de Leitores, 1998.
- DISSERTAÇÕES de Mestrado. In *Revista de Ciências e Técnicas do Património*. Porto: FLUP, 2002, vol. I.
- DUCHER, Robert – *Caractéristique des Styles*. Paris: Flammarion, 1988.
- EUSÉBIO, Fátima – *A Iconografia do Sacrário da Capela da Via Sacra de Viseu*. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: FLUP, 2001, p. 491-499.
- FALCÃO, José António – *As Vozes do Silêncio ou Introdução a um Theatrum Sacrum*. In *Catálogo As Vozes do Silêncio. Imaginária Barroca da Diocese de Beja*. Lisboa: Estar Editora, 1997.

- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 2001.
- *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Porto: Câmara Municipal, 1989, 2 vols.
  - *A Talha da Igreja do Convento de São Francisco do Porto. O Forro da Nave Central e do Transepto (1732)*. In *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: II Série, vol. X, 1993, p. 365-377.
  - *A Talha Dourada: uma Área Patrimonial em Crise*. In *Revista Poligrafia*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1998/1999, n. os 7/8.
  - *De Arquitecto a Entalhador. Itinerário de um Artista nos Séculos XVII e XVIII*. In *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: 1991, p. 355-369.
  - *O Tempo de Deus e o Tempo dos Homens. A Talha da Sé do Porto e o seu Destino*. In *Actas do I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória*. Porto: 2002, vol. I, p. 107-123.
  - *Os Retábulos em Andares na Escola Portuense e o seu Estudo Tipológico*. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: FLUP, 2001, p. 605-615.
  - *Talha*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Coord. de Paulo Pereira. Lisboa: Presença, 1989, p. 466-470.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho; e FERREIRA-ALVES, Joaquim J. B. - *Subsídios para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam em Trás-os-Montes nos Séculos XVII-XVIII (I)*. In *Revista de História*. Porto: I.N.I.C., Centro de História da Univ. do Porto, 1983-1984, vol. V.
- FRANÇA, José Augusto - *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1983.
- FRANÇA, Marie Thérèse Mandroux - *Information Artistique et Mass Media au XVIII<sup>e</sup> siècle: La Difusion de L' Ornement Gravé au Portugal*. Braga: Sep. Bracara Augusta, vol. XXVII, fac. 64 (76), 1973.
- FRANCO, Anísio - *Sacrário*. In *Cristo Fonte de Esperança. Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000. Catálogo*. Porto: 2000.
- FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona - *A Arte do Livro. Manual do Dourador e Decorador de Livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1941.
- GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias - *A Arquitectura de Raiz Clássica no Vale do Sousa*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000. 2 vols. Dissertação de mestrado. Policopiado.
- GERALDA, Maria Marques Ferreira dos Santos - *A Freguesia de S. Martinho de Arrifana de Sousa. Ensaio de Demografia Histórica*. Lisboa: Centro de Estudos Demográficos, 1979.
- GONÇALO, Amaro, COUTINHO, Luís - *Igrejas de Amarante. São Gonçalo. São Pedro. São Domingos*, Coord. de Amaro Gonçalo (P.e). Amarante: Paróquia de Amarante, 2001.
- GONÇALVES, Flávio - *A Talha na Arte Religiosa de Guimarães*. Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada. Actas. Guimarães: vol. IV, 1981.
- *Arte Importada e Artistas Estrangeiros nos Portos de Entre-Douro-e-Minho*. In *Revista Museu, Separata*, 2.º série, nº. 10, 1966.
  - *Os Antigos Retábulos da Igreja Matriz do Torrão*. In *Penafiel. Boletim de Cultura da Câmara Municipal*. Penafiel: Museu Municipal, nº. 1, 1972, p. 13-17.
  - *Um Século de Arquitectura e Talha no Noroeste de Portugal (1750-1850)*, Porto: Separata do *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, XXXII, Fasc. 1-2, Porto, 1969.
- GOUVEIA, António - *A Arquitectura dos Poderes*. In *História de Portugal*. Lisboa: C. de Leitores, 1993, vol. 4, p. 290-299.
- GOUVEIA, António Camões - *As Artes e o Sagrado*. In *História Religiosa de Portugal*, Dir. de Carlos Moreira Azevedo. Rio de Mouro: C. de Leitores, 2000, vol. 2.
- GUIA de História da Arte. Os Artistas, as Obras, os Movimentos do Século XIV aos nossos dias*, Dir. de Sando Sproccati. Lisboa: Presença, 1999.
- HESPANHA, António Manuel - *O Poder Eclesiástico. Aspectos Institucionais*. In *História de Portugal*. Lisboa: C. de Leitores, 4º. vol, 1993, p. 287-298.
- HISTÓRIA da Arte em Portugal. O Limiar do Barroco*, Coord. de Carlos Moura. Lisboa: Alfa, 1993, vol. 8.
- O Maneirismo*, Coord. de Vítor Serrão. Lisboa: Alfa, 1993, vol. 7.
- HISTÓRIA da Arte Portuguesa*, Dir. de Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, 1995, 3 vols.
- IGREJA de Freixo de Baixo (Amarante)*. Boletim da DGEMN, n.º 92, 1958.
- IGREJA de Gatão (Amarante)*. Boletim da DGEMN, n.º 63, 1951.
- IGREJA de Paço de Sousa (Penafiel)*. Boletim da DGEMN, n.º 17, 1939.

- IGREJA de S. Gens de Boelhe (Penafiel). Boletim da DGEMN, n.º 62, 1950.
- IGREJA de S. Salvador de Travanca (Amarante). Boletim da DGEMN, n.º 15, 1939.
- IGREJA de Tabuado (Marco de Canaveses). Boletim da DGEMN, n.º 125, 1972.
- IRWIN, David – *Neoclassicism*. London: Phaidon Press Limited, 1997.
- JACQUOT, Jean – *Les Fêtes de La Renaissance*, seconde édition. Paris: C. N. R. S., tome I, 1983.
- KUBLER, George – *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes 1521-1706*. Lisboa: Lisboa: Assírio Bacelar, 1988.
- L'ART Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992.
- LAMEIRA, Francisco Ildefonso – *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*. Faro: Câmara Municipal, 2000.
- LARA, António de Sousa - *Linhagens de Portugal, I, Moreiras Pessanhas de Canavezes*, 1977. Policopiado.
- LEÃO, Manuel - *Domingos Lopes, Artista e Empresário*. Separata da *Revista Museu*, IV série, n.º 5, 1996.
- *O Brasil e os Artistas Portuenses dos Séculos XVII e XVIII*. Separata da *Revista Museu*, IV série, n.º 4, 1995.
- LEBRUN, François - *As Reformas: Devoções Comunitárias e Piedade Individual*. In *História da Vida Privada. Do Renascimento ao Século das Luzes*. Lisboa: Ed. Afrontamento, 1990, vol. 3, p. 71-111.
- LIMA, Maria Luisa Gonçalves Reis – *A Talha Neoclássica Bracarense*. Porto: FLUP, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2000, 3 vols. Tese de doutoramento em História da Arte. Policopiado.
- *Carlos Amarante e a Transição para o Neoclássico: O Santuário do Bom Jesus do Monte*. Separata da revista *Cultural Bracara Augusta*, vol. XLIX. Braga: Câmara Municipal, 2000.
- *Carlos Amarante e a Corrente Estética do Final do Século XVIII. A Obra de Talha*. In *Revista de Ciências Históricas*, vol. XIII.
- *Carlos Amarante e o Retábulo Tardo-Barroco Bracarense*. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: FLUP, 2001, p. 563-569.
- LUCA, Elena de *O Barroco*. In *Guia de História da Arte*, Dir. de Sandro Sproccati. Lisboa: Presença, 1994.
- MAIA, Fernanda Paula Sousa - *O Mosteiro de S. Miguel de Bustelo à Luz dos Estados de Tibães*. In *Penafiel. Boletim Municipal de Cultura*. Penafiel: Museu Municipal, 3.ª série, n.º 2-3, 1985-1986.
- MARINHO, Natália; ALVES, Joaquim J. B. Ferreira – *Subsídios para o Estudo Histórico-Artístico do Mosteiro de S. João de Pendorada(1629-18229)*. Porto: Instituto Italiano de Cultura em Portugal, 1978.
- MARQUES, Bernardo de Serpa – *Formação e Evolução Territorial do Concelho de Amarante*. In *Revista Entremuros*. Amarante: 1990
- MARQUES, João Francisco - *A Parenética Portuguesa e a Restauração 1640-1668 - A Revolta e a Mentalidade*. Porto: INIC, Centro de História da Universidade do Porto, 2 vls.
- *A Renovação das Práticas Devocionais*. In *História Religiosa de Portugal*, Dir. de Carlos Moreira Azevedo. Rio de Mouro: C. de Leitores, 2000, vol. 2.
- MARTINS, António Coimbra – *Luzes*. In *Dicionário de História de Portuga*, Dir. de Joel Serrão. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1975, vol. IV.
- MARTINS, Fausto Sanches - *As Imagens das Nossas Igrejas*. In *I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória*. Porto: 2002, p. 211-221.
- *Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Origem, Função, Forma e Simbolismo*. In *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: 1991, p. 17-58.
- MECO, José – *As Artes Decorativas*. In *História da Arte em Portugal. O Maneirismo*, Dir. de Vítor Serrão. Lisboa: Alfa, 1993, vol, 7.
- MEYER, F. S. – *Manual de Ornamentación*. México: Ediciones G. Gilli, S.A. de C.V., 1994.
- MIRANDA, Maria Adelaide; SERRÃO, Vítor; MACHADO, José Alberto Gomes; SILVA, Raquel Henriques da – *História das Artes Plásticas*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- MOURA, Carlos – *Uma Poética da Refulgência: a Escultura e a Talha Dourada*. In *História da Arte em Portugal. O Limiar do Barroco*, Dir. de Carlos Moura. Lisboa: Alfa, 1993, vol. 8.
- MUNDO (O) da Arte. *Autores, Movimentos e Estilos*, Dir. de Carlos Gisper. Barcelona: Editorial Oceano, 20002.
- NORBERG-SCHULZ, Christian – *Architettura Barocca*. Milano: Electa, 1998.
- OLIVEIRA, A. de - *Elementos para a História do Barroco no Noroeste Português*. Porto: 1973.

- OLIVEIRA, Aurélio de - *A Ordem de S. Bento na Promoção das Terras de Entre-Douro-e-Minho no Antigo Regime*. In *Revista de História*: Porto: INIC, vol. VII, 1986-1987.
- OLIVEIRA, José António - [Visitações às Igrejas da Comarca de Sobretâmega]. In *Congresso Histórico 98. Actas*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, vol. II.
- OLIVEIRA, Leonel de - *Igreja de Gondar. Um Centenário para a História*. Amarante: Ed. Autor, 2003.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de - *Os Alvares do Rococó em Guimarães e outros Estudos sobre o Barroco e o Rococó do Minho*. Braga, APPACDM de Braga, 2003.
- PAIVA, José Pedro - *As Visitas Pastorais*. In *História Religiosa de Portugal*, Dir. de Carlos Moreira Azevedo. Rio de Mouro: C. de Leitores, 2000, vol. 2.
- PAMPLONA, Fernando de - *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*. Lisboa: 1988, 4 vols.
- PENTEADO, Pedro - *Confrarias*. In *História Religiosa de Portugal*, Dir. de Carlos Moreira Azevedo. Rio de Mouro: Círculo de Leitores S.A. e Autores, 2000.
- PEREIRA, Ilídio Manuel Barbosa - *Igrejas e Capelas da Freguesia de S. Martinho de Lagares*. In *Penafiel. Boletim Municipal de Cultura*. Penafiel: 1991/92, 3.ª série, n.º 6/7
- PEREIRA, José Costa - *Vectores Culturais Portugueses de Seiscentos e de Setecentos*. In *História de Portugal*, Coord. de José Hermano Saraiva. Lisboa, Alfa, 1983, p. 323-368.
- PEREIRA, José Fernandes - *Artista*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Coord. de Paulo Pereira. Lisboa: Presença, 1989, p. 51-52.
- *O Barroco do Século XVII: Transição e Mudança*. In *História da Arte Portuguesa*, Direcção de Paulo Pereira. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995, vol. III.
  - *O Neoclássico*. In *História da Arte Portuguesa*, Dir. de Paulo Pereira. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995, vol. III.
  - *Rococó*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Coord. de Paulo Pereira. Lisboa: Presença, 1989, p. 416-421.
- PERSPECTIVE in Architecture and Painting. An Unabridged Reprint of the English-and-Latin Edition of the 1693 "Perspectiva Pictorum et Architectorum" by Andrea Pozzo*. New York: Dover Publications, Inc., 1989.
- PIMENTEL, António Filipe - *Estilo Joanino*. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Coord. de Paulo Pereira. Lisboa: Presença, 1989, p. 242-244.
- PORTOGHESI, Paolo - *Roma Barroca*. S.l., Editorial Laterza, 2002.
- PUTEI, Andrae - *Prospettiva de Pittori e Arquitectti D'Andrea Pozzo della Compagnia di Giesu*. Roma: 1700, 2 vls.
- RIZZI, Alessandra - *O Maneirismo*. In *Guia de História da Arte*, Dir. de Sandro Sproccati. Lisboa: Presença, 1999.
- ROCHA, Moreira da - *Mestres Imaginários em Arrifana de Sousa*. In *Penafiel. Boletim Municipal da Cultura*. Penafiel: Museu Municipal, 1ª. série, 1963.
- RODRIGUES, José Carlos Meneses - *A Talha Nacional e Joanina em Marco de Canaveses*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal do Marco de Canaveses, 2001, 2 vols. Dissertação de mestrado apresentada à FLUP em 1997.
- *O Concelho de Santa Cruz de Ribatâmega nos Séculos XVIII e XIX*. In *Amarante Congresso Histórico 98. Actas*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, 2000, IV vol.
  - *O Zimbório da Igreja do Convento de S. Gonçalo de Amarante*. In *Revista Poligrafia*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1999, n.os 7/8.
- SANTOS, Eugénio dos - *Missões do Interior em Portugal na Época Moderna: Agentes, Métodos, Resultado*. Ponta Delgada, Univ. dos Açores, 1984.
- *Os Livros das Visitas Pastorais da Região Portuense: Questões e Perspectivas de Abordagem*. Porto: 1979.
- SANTOS, GERALDA . *População e Economia da Sociedade de Penafiel nos Finais do Antigo Regime (1785-1807)*. Porto: 1995. Dissertação de mestrado em História Moderna e Contemporânea. Policopiado.
- SANTOS, Reynaldo dos - *D. João V e a Arte*, Lisboa: 1952.
- SANTOS, Rui Afonso - *Artes Decorativas (Séculos XIX-XX)*. In *Dicionário de História Religiosa de Portugal*: Rio de Mouro: C. de Leitores S.A. e Centro de Estudos de História Religiosa da Univ. Católica Portuguesa, 2000.

- SARDOEIRA, Albano – *Notícia de Alguns Artistas que Trabalharam em Amarante*. Separata do *Boletim Douro Litoral*, Oitava Série, n.º III-IV. Porto: s. ed., 1957.
- SERLIO, Sebastiano – *The Five Books of Architecture. An Unabridged Reprint of the English Edition of 1611*. New York: Dover Publications, Inc., 1982.
- SERRÃO, Vitor - *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Imprensa Nacional, 1983.
- A Pintura Maneirista e o Desenho*. In *História da Arte em Portugal* (Dir. de Vítor Serrão). Lisboa: Alfa, 1993, vol. 7.
- História da Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2001.
- História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Presença, 2003.
- SILVA, Francisco Ribeiro da - *Tempos Modernos*. In *História do Porto*, Dir. de Luís A. de Oliveira Ramos. Porto: Porto Editora.
- SILVA, Hilário Oliveira da – *Colocação do Sacrário nas Igrejas do Arciprestado de Guimarães*. Guimarães: Diário do Minho, 2002.
- SILVA, Joana Ferreira da – *Sacrários de Retábulos Neoclássicos do Porto*. In *I Congresso sobre a Diocese do Porto Tempos e Lugares de Memória*. Actas. Braga: 2002, vol. I.
- SILVA, Nuno Vassallo e – *As Artes Decorativas do Barroco Inicial ao Rococó*. In *História da Arte Portuguesa*, Dir. de Paulo Pereira. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995, vol. III.
- SMITH, Robert C. - *Cadeiras de Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte, 1968.
- *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, 2 vols.
- *Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963.
- SOALHEIRO, João – *Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000 Cristo Fonte de Esperança. Catálogo*. Porto: Diocese do Porto, 2000.
- SOEIRO, Teresa – *O Progresso também chegou a Penafiel. Resistência e Mudança na Cultura Material (1741-1910)*. Porto: FLUP, 1993, 3 volumes. Tese de doutoramento em Pré-História e Arqueologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Policopiado.
- SOEIRO, Teresa – *Penafiel*. Lisboa: Presença, 1994.
- SOUSA, Fernando de – *O Clero da Diocese do Porto ao Tempos das Cortes Constituintes*. In *Actas do Colóquio O Porto na Idade Moderna*, Revista de História, I. Porto: INIC, 1979.
- TEIXEIRA, Luís Manuel – *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*. Lisboa: Presença, 1985.
- TEORIA da Arquitectura. Do Renascimento aos Nossos Dias*. Lisboa: Taschen, 2003.
- TESES de Doutoramento*. In *Revista de Ciências e Técnicas do Património*. Porto: FLUP, 2002, vol. I.
- VARRIANO, John - *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Trad. espanhola de Leticia Cabanas. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1990.
- VASCONCELOS, Manuel de - *A Vila de Canaveses. Notas para a sua História*. (s.l.): Imprensa Nacional, 1935.
- VENTURI, Lionello – *História da Crítica da Arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- VILLARI, Rosário – *O Homem do Barroco*. Lisboa: Presença, 1984.
- VOLPE, Galvano della – *Crítica do Gosto*. Lisboa: Presença, 1960.

# Índices

---

Mapas, Figuras, Gráficos e Quadros



## Mapas

Mapa 1. Artistas no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (1600-1899).....	113
Mapa 2. Mobilidade interna (1600-1899).....	126
Mapa 3. Mobilidade externa (1600-1899).....	127
Mapa 4. Penafiel. Planta da Cidade (Séculos XVII-XIX).....	154
Mapa 5. Penafiel. Planta da Cidade (Séculos XVII-XIX).....	155
Mapa 6. Penafiel. Planta da Cidade (Séculos XVII-XIX).....	156
Mapa 7. Penafiel. Planta da Cidade (Séculos XVII-XIX).....	157
Mapa 8. Retábulos existentes: mores, colaterais e capelas laterais.....	187
Mapa 9. Retábulos deslocados do exterior.....	411
Mapa 10. Retábulos deslocados no interior.....	442

## Figuras

Fig. 1. Guimarães. Igreja de S. Francisco. Retábulo-mor.....	298
Fig. 2. Amarante. Igreja de S. Domingos. Capela-mor . Evangelho. Ilhargas.....	298
Fig. 3. Penafiel. Igreja do Convento de S. Miguel de Bustelo. Retábulo-mor. Remate.....	299
Fig. 4. Penafiel. Igreja do Convento de S. Miguel de Bustelo. Transepto. Colaterais. Remate.....	299
Fig. 5: Penafiel. Igreja do Mosteiro de S. Miguel de Bustelo. Transepto. Topo. Epístola. Sacramento.....	308

## Gráficos

Gráfico 1. Sacrários em 1726.....	69
Gráfico 2. Sacrários em 1758.....	69
Gráfico 3. Artistas no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (1600-1899).....	112
Gráfico 4. Artistas no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (1600-1899).....	112
Gráfico 5. Retábulos existentes: mores, colaterais e capelas laterais.....	188
Gráfico 6. Retábulos mores existentes.....	188
Gráfico 7. Retábulos existentes colaterais e de capelas laterais.....	189
Gráfico 8. Retábulos mores deslocados do exterior.....	414
Gráfico 9. Retábulos colaterais e capelas laterais deslocados do exterior.....	414
Gráfico 10. Retábulos colaterais e capelas laterais deslocados no interior.....	443

## Quadros

Quadro I. Visitações em Amarante e Marco de Canaveses.....	20
Quadro II. Colocação do sacrário.....	40
Quadro III. Amarante. Sacrários 1726 -1758.....	53
Quadro IV. Felgueiras. Sacrários 1726 -1758.....	59
Quadro V. Marco de Canaveses. Sacrários 1726 -1758.....	62
Quadro VI. Penafiel. Sacrários 1726 -1758.....	64
Quadro VII. Sacrários 1726 -1758.....	69
Quadro VIII. Arciprestado de Amarante.....	71
Quadro IX. Teses de doutoramento.....	90
Quadro X. Dissertações de mestrado.....	90
Quadro XI. Contribuições na cidade de Penafiel.....	103
Quadro XII. Contribuições dos artistas e artífices da cidade de Penafiel (1762-1801).....	104
Quadro XIII. Polivalência.....	115
Quadro XIV. Obras de carpintaria e entalhe no século XVI.....	117
Quadro XV. Obras de carpintaria e entalhe no século XVII.....	118
Quadro XVI. Obras de carpintaria e entalhe no século XVIII.....	120

Quadro XVII. Arquitectos no Baixo Tâmega e Vale do Sousa .....	128
Quadro XVIII. Entalhadores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa.....	129
Quadro XIX. Escultores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa.....	130
Quadro XX. Imaginários no Baixo Tâmega e Vale do Sousa .....	131
Quadro XXI. Ensambladores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa.....	132
Quadro XXII. Carpinteiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa .....	134
Quadro XXIII. Organeiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa.....	143
Quadro XXIV. Douradores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa.....	143
Quadro XXV. Bate-folhas no Baixo Tâmega e Vale do Sousa .....	144
Quadro XXVI. Obreiros no Baixo Tâmega e Vale do Sousa .....	144
Quadro XXVII. Pintores no Baixo Tâmega e Vale do Sousa.....	145
Quadro XXVIII. Artistas em Arrifana de Sousa (Penafiel) 1700-1729.....	152
Quadro XXIX. Artistas no centro histórico de Penafiel .....	158
Quadro XXX. Invocações em S. Vicente de Sousa (Felgueiras).....	223
Quadro XXXI. Invocações em Santo André de Várzea de Ovelha e Aliviada (M. de Canaveses) .....	225
Quadro XXXII. Invocações em Santo André de Telões (Amarante).....	226
Quadro XXXIII. Invocações na igreja do Convento de S. Gonçalo (Amarante).....	228
Quadro XXXIV. Invocações em S. Pedro de Abragão (Penafiel) .....	231
Quadro XXXV. Nacional. Decoração dos retábulos mores.....	251
Quadro XXXVI. Invocações na Igreja de S. Miguel de Bustelo (Penafiel).....	261
Quadro XXXVII. Invocações na igreja de S. Martinho de Caramos (Felgueiras).....	267
Quadro XXXVIII. Invocações na igreja do convento de S. Gonçalo (Amarante).....	267
Quadro XXXIX. Invocações na igreja de S. Miguel de Bustelo (Penafiel).....	268
Quadro XL. Invocações na igreja de Santa Cristina (Figueiró, Amarante) .....	343
Quadro XLI. Invocações na igreja de S. Miguel de Borba de Godim, (Felgueiras) .....	344
Quadro XLII. Invocações na igreja de Santa Clara do Torrão (Marco de Canaveses) .....	346
Quadro XLIII. Invocações em S. João Baptista de Alpendorada (Marco de Canaveses).....	372
Quadro XLIV. Invocações em S. Pedro (Amarante) .....	373
Quadro XLV. Nacional. Decoração dos retábulos mores deslocados .....	432

■ **Errata**<sup>1</sup>. Vol. I. *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (Séculos XVII-XIX). Do Maneirismo ao Neoclássico*

Onde se lê <sup>2</sup>	Página (s)	Linha (s)	Nota (s)	Leia-se	Elimine-se	Inclua-se
AMFLF.CNSRSTF Confraria de Nossa Senhora do Rosário, S. Tomé de Friande	8	13			Repetição	
f. fls	8	29		f., fls.		
Fig. Figs.	8	31		Figura, Figuras		
Seguinte	9	4		seguinte		
crueldade	14	27		crueza		
sucedido de	15	15		sucedido nas de		
instrumentos de elementos para avaliação	18	9		instrumentos para avaliação		
Revendo	20	5		Reverendo		
igreja portuguesa	21	1		Igreja Portuguesa		
mandarão	21	28		<i>mandarão [itálico]</i>		
Santo Tomé	23	1		S. Tomé		
roixo	24	20		roxo		
novos de vulto sem vestidos	25	5		novos, de vulto, sem vestidos,		
Canveses	26	22		Canaveses		
O vaso (...) prata.	30	26-28			Repetição das linhas 14-16	
o viático determinavam	35	24-25		o viático, determinavam		
facto	37	2		facto		
obrigava-se	38	27		obrigavam-se		
altares colaterais e laterais	58	5		altares colaterais		
Evangelho	58	9		Evangelho		
directrizes	73	9		directrizes		
Cit. Brandão,	76		87	Cit. por Brandão,		
Documento CXIII, p. 308	78		193	Documento CXIII, Ap. Doc., vol. III, p. 308		
Ap. Doc., p.	79-80		205-209; 219-225; 245	Ap. Doc., vol. III, p.		
CDXLVII	82		354	Documento CDXLVII		
dedica	88	11		dedicam		
Robet	88	19		Robert		
Quadro X. Dissertações de mestrado	90	15				Maria Luísa Reis Lima - <i>A Renovação Estética da Igreja do Bom Jesus do Monte na Época Contemporâ- nea</i> , 1996
mais mais	91	27		mais		
1565	95	14		1563		
ao	100	6		o		
mão de obra	100	13		mão-de-obra		
É uma reivindicação (...) imaginação.	101	14-18			Repetição das linhas 1-6	
e e o	102	11		e o		
pelos ?	110	4		pelos ofícios		
(Quadro II)	114	12		(Quadro XIII)		
e de a	123	8		e de		
percebe é estipendiada	123	28-29		é estipendiada		
oaquim Vieira	148	14		Joaquim Vieira		
raizes	161	16		raizes		
pedreiros	161	18		pedreiros		
rendeu-lhe	164	26		rendeu		
Passos averba;	166	11		Passos; averba		

Onde se lê	Página (s)	Linha (s)	Nota (s)	Leia-se	Elimine-se	Inclua-se
á	174		558	à		
di	174		565	dia		
se inclui	175		591	se inclui		
di	176		599	dia		
di	176		612	dia		
púlpitos	176		618	púlpitos		
Cultur	179		713	Cultura		
maneirismo e no joanino	185	21		maneirismo, no joanino e na transição rococó-neoclássico		
transição rococó-neoclássico	186	5		transição rococó-neoclássico e neoclássico		
regras cinco	189	2		regras das cinco		
ceraca	190	4		cerca		
utilizadores	190	7		utilizadores		
simbiligia	190	27		simbologia		
classicativa	191	5		classificativa		
o se	191	21		o		
as espiga	193	20		a espiga		
é alcançada	193	22		são alcançadas		
têm	194	8		têm		
arquitectura	195	21		arquitectura		
Par (...) mascar	197	2		Para (...) máscara		
jocosos	197	17		jocosos		
Piranêse	197	21		Piranesi		
tir	199	14		tira		
radicionais	199	28		tradicionais		
forma	201	12		formas		
carátides	201	20		cariátides		
maus	202	17		mais		
Príncipecas.	203	7		principescas		
obras primas	203	12-13		obras-primas.		
maneirismo,	203	19		maneirismo, o		
miniaturista	211	17		miniaturista		
e a	213	3		e		
frente	213	13		frente ao		
dês	213	14		de		
riscadors	213	24		riscadores		
desarticuladore	213	25		desarticuladores		
contrata	216	6		contrasta		
merdacores	217	25		mercadores		
Diverdificadas	218	25		diversificadas		
exemplos	219	27		exemplos de		
pseudosalomónicas	220	1		pseudo-salomónicas <sup>3</sup>		
[39;36] [27]	220	15		[39] [37]		
[17;46;332]	220	18		[17;32;46]		
da do	220	24		do		
colunas e	221	20		colunas		
interior	225	15		inferior		
atenção	229	27		atenção:		
enrolamentos de	231	17		enrolamentos		
Cit. por <i>Obra</i>	233		977	Cit. por Brandão, Domingos de Pinho		
do Senhora	234		997	do Senhor		
um	239	5		uma		
metafísico	240	11		metafísico		
ensorialidade	240	13		sensorialidade		
ratabular	243	20		retabular		
temos os retábulos de	246	7		temos os de		
[67-76]	247	2		[67-84]		
adulterções	248	1		adultrações		
excutaram-se	248	21		executaram-se		
permanecem	249	16		permanece		
que exigia a	250	1		da		
Entablame- nto	252-254	Quadro XXXV		Entablamento		
(Quadro XXV)	255	8		(Quadro XXXV)		
torsão	256	21		torção		

Onde se lê	Página (s)	Linha (s)	Nota (s)	Leia-se	Elimine-se	Inclua-se
Desenvolvimento	257	3		desenvolvimento		
da colunas	257	11		das colunas		
enblamento	258	26		entablamento		
descrição	259	21		descrição		
<i>emcamda</i>	261	4		<i>emcamada</i>		
meio corpo	261	18		meio-corpo		
compositica	263	1		compositiva		
e uma cornija caneladas a separá- la	263	16		e um friso canelado a separá- la		
meio (em Cabeça Santa) e lisos, no exterior (em Peroselo),	264	30		meio, os exteriores, em Cabeça Santa, e lisos, os correspondentes, em Peroselo,		
Sanata	265	5		Santa		
podde	265	26		podendo		
tema glosado. no joanino.	266	20-21		tema glosado no joanino.		
(Felgueiras) e de importamos	266	23		(Felgueiras), de importámos		
assente entre o segundo quartel do século XVIII e cerca de 1740	273	16		assente no segundo quartel do século XVIII a cerca de 1740		
das luz	273	30		das luzes		
Festa	276	5		festas		
retábulo mor	279	4		retábulo-mor		
cabecinhas	279	15		cabecinha		
enrolamentops	283	7		enrolamentos		
a no	283	29		no		
bólus	287	22		bólus		
igre	292	2		igreja		
tabalhadas	292	4		trabalhadas		
Fillete	293	4		filete		
serafiins	294	23		serafins		
Fig. 3 (...) Retábulo-mor	296	5		Colaterais		
Fig. 4 (...) Colaterais	299	----		Retábulo-mor		
Boulle	299	----		Boullée		
pendem	301	9		pende		
da	301	12		do		
Fig. 7	304	25		Fig. 5		
veiculados	305	22		veiculadas		
lavrateria	309	24		obra de lavrante		
(...) a necessitar de intervenção urgente pelo rosto irreversível da degeneração.	311	22				
obh.	312	16-17			Repetição do início do parágrafo	
Histórai ad	314		1028	ob.		
imaginaras	317		1118	História da		
vernacularidade	317		1132	imaginárias		
robustas agrafes	325	24		vernaculidade		
em Pombeiro e na matriz de Penafiel	327	26		robustos agrafos <sup>4</sup>		
enrugada	332	3-4		na matriz de Penafiel		
cascas de	332	25		enrugada		
surge	333	4		cascas		
do banco	335	4		surgem		
retarai-se	336	10		da base		
da pilastras	338	24		retrai-se		
a ao	339	26		das pilastras		
Igreja	341	26		ao		
sobra	342	5		igreja		
estruturas superior e laterais	342	14		sobre		
canopial	342	27-28		sob estruturas superiores e laterais		
de de	344	6		conopial		
fastigio	346	11		de		
ver Bessas	347	11		fastigio <sup>5</sup>		
	347	14			Servia de nota pessoal	

Onde se lê	Página (s)	Linha (s)	Nota (s)	Leia-se	Elimine-se	Inclua-se
Uma leitura (...) espaço.	347	21-27			Passa para a p. 341: introdução ao texto dos retábulos colaterais	
intercolúneo	348	2		intercolúnio		
que uma bela	348	5		com uma bela		
ao	350	12		ano		
substituindo	351	9		substituindo		
punjantes	351	24		pujantes		
estipete	353	28		estípite <sup>s</sup>		
nos mores	354	20		no mor		
elementos	354	28		elementos		
primeira fase vilaciana (Ests. 318 e 325). A larva,	356		1298	segunda fase vilaciana [318 e 325]. A larva, terceira fase [355 e 361],		
Alpendorada e no retábulo das Almas, em Pombeiro.	360	20		Alpendorada e nos retábulos laterais da S. <sup>a</sup> das Dores (Ev.) - [355] - e das Almas e Santo Cristo (Ep.) - [361] -, em Pombeiro.		
aderir ao ideário liberal	360	29		aderir, sem proselitismo, ao ideário liberal		
modura	361	5		moldura		
Smith. 120	361	10		Smith		
firma	363	7		forma		
E	364	3		É		
década de 90	364	15		década de 70		
ancarna-se	365	21		encarna-se		
a	365	29		os		
de de	367	10		de		
esquiço	367	16		esquisso		
Guarin	372	8		Guarino		
de de	372	9		de		
mantem	373	4		mantém		
Percebemos (...) larvas.	375	21-22			Repetição	
lavrateria	378	2		trabalho de lavrante		
frontões conopiais	381	10;13		empenas conopiais		
Ainda no plano analógico, (...) (colateral).	381	25-28		Ainda no plano analógico, (...) mor de Pombeiro [268]; mor de S.to António dos Capuchos [288]; mor de Vila Caiz [279]; mor da matriz de Penafiel [294]; colaterais de Borba de Godim [301; 313]; colaterais de S.to António dos Capuchos [302;314]; capela lateral (Ev.) de Borba de Godim [321]; colaterais doTorrão [303; 316].		
Idem, <i>ibidem</i> , p. 279.	382		1345	Idem.		
Idem, <i>ibidem</i> , p. 453.	382		1353-1358	Idem.		
Idem, <i>ibidem</i> , p. 457	383		1404-1405	Idem.		
Loche	386	12		Locke		
forma a que	387	24		forma que		
anatemiza	389	10		anatematiza		
coma	389	11		com a		
Scamozzio	390	1		Scamozzi		
(lateral)	392	30		(laterais)		
estrias	395	14		sem estrias		
Sobre (...) mais.	395	26-27			Repetição	

Onde se lê	Página (s)	Linha (s)	Nota (s)	Leia-se	Elimine-se	Inclua-se
esquema	397	12		esquema de		
possivelmente cego	398	12		possivelmente acrescentadas		
é	398	25		formam		
(...) a citar o da Epístola (...) com dois fragmentos de entablamento a sobrepor-se ao frontão, para o dinamizar.	402	12-14		(...) a citar o do Evangelho do transepto (...) com fragmentos de frontão triangular, dinamizando a recepção da semicúpula escamada, em cota retraída.		
excepção	402	19		excepção do		
despreconceituada	402	23		descomprometida		
capel-mor	403	2		capela-mor		
paróquia	403	7		Paróquia		
tímpano denticulado (...) é muito elaborada e com (...)	403	14-15		tímpano; o denticulado (...) são muito elaborados; com (...)		
na medida em que o douramento e a ornamentação	404	20		na medida em que a escassez de douramento e a ornamentação		
conchas de dossel	404	24		dossel concheado		
lavrateria	405	20		obra de lavrante		
retábulos mores	412	3		retábulos mores (Gráfico 8)		
deslocados	412	14		(Gráfico 9)		
registamos	412	27		registámos		
[428;449] (...) [455;446]	413	1-2		[430 ;451] (...) [457 ;448]		
com bola de coroamento [...] (...) [466] (...) [475]	413	5-7			Desconexão	
sobrepujados	418	19		sobrepujadas		
estudo.	418	27		estudo, a cabeça alada.		
conjugando-s	419	6		conjugando-se		
Rosem	419	7		Rosém		
renascentista	419	28		renascentistas		
encontramos	421	26		encontrámos		
enblamento	423	6		entablamento		
antablamento	423	18		entablamento		
Senhora do Rosário (Penafiel)	423	23		Capela da Senhora do Rosário (Penafiel)		
Vila Chã Estêvão de Vila Chã	423	24		Igreja de Santo Estêvão de Vila Chã		
[4626-465]	424	6		[462-465]		
aletas	425	28		corpos laterais		
3.1 Retábulos mores (...)	426	16-25		3.1 Retábulos mores [com acréscimo de três igrejas] <i>S. Cristóvão de Candemil (Amarante)</i> <i>Divino Salvador de Freixo de Baixo (Amarante)</i> <i>Ordem Terceira de S. Francisco (Calvário, Penafiel)</i>		
Pços	426	24		Paços		
Paços de Gaiolo	426	25		Castelões (Penafiel)		
ate	427	2		arte		
pares;	429	17		Pares: (		
deslocado.	430	4-5		deslocado, e		
simulam brincam	430	22		simulam, brincam		
; os	430	27		Os		
Eja, as	431	6		Eja, o		
pilastras da que	431	7		pilastras que		
Escalonamos	434	6		Escalonámos		
8 exemplares	443	2		10 exemplares		
Epístola,	452	9		Epístola),		
20003	453		1588	2003		

**Notas**

---

- 1 As alterações consideram-se automaticamente reflectidas nos respectivos índices.
- 2 Neste volume, onde se lê *retábulos mores*, deve ler-se *retábulos-mores*.
- 3 Manter a grafia em todo o texto.
- 4 Idem.
- 5 Idem.
- 6 Idem.