

MADEIRA

Coleção Suportes do Património 1

Departamento de Ciências e Técnicas do Património
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
2022

2022

Suportes do Património

—

Madeira

Porto, FLUP, 2022

Ficha Técnica

TÍTULO: Suportes do Património. Madeira

CONSELHO EDITORIAL: Alice Duarte
Ana Cristina Sousa
Andreia Arezes
Francisco Reimão Queiroga
Lúcia Rosas
Manuel Joaquim Moreira da Rocha
Mário Jorge Barroca
Paula Menino Homem

COMISSÃO CIENTÍFICA: Departamento de Ciências e Técnica do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

EDITOR: CITCEM - Centro Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»
Faculdade de Letras da Universidade do Porto e
Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n
4150-564 Porto

CAPA: Sofia Vechina, a partir de fotografia de Nuno Resende

ANO: 2022

CONCEÇÃO GRÁFICA: Gráfica Firmeza, Lda.®

TIRAGEM: 150 exemplares / e-book

DEPÓSITO LEGAL: 508928/22

ISBN: 978-989-9082-51-9

Publicação Financiada por:

Sumário

Introdução 5

A madeira em contextos funerários tardios:
as evidências de recurso a um material perecível
AREZES, Andreia 9

A madeira e o sagrado:
as lipsanotecas medievais portuguesas
BARROCA, Mário Jorge 31

Da árvore à oficina:
o abegão e a construção de carros de besta no Algarve
CARDEIRA, Daniel 57

A Arte da Marchetaria:
matérias-primas e o modo de fazer em risco de desaparecer
CARDOSO, Cecília Santos 81

Pode uma "máscara africana em madeira" continuar
a figurar como tal numa coleção e/ou exposição
museológica hoje?
DUARTE, Alice 103

Ferro fundido com alma de madeira.
A carpintaria da Companhia Industrial de Fundição
FELÍCIA, Diana 129

A madeira no quotidiano das comunidades rurais
QUEIROGA, Francisco M. V. Reimão 149

A marianização da paisagem e a imaginária
polimatérica no Santuário Mariano (1707-1723)
de Fr. Agostinho de Santa Maria
PEREIRA, Diana 177

A Arte da Talha em madeira em Portugal:
novas perspetivas
ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da & RESENDE, Nuno 205

A "forma do tempo" na arte da talha.
Os estudos de caso da igreja de Santa Clara do Porto
e da paróquia de São João Baptista da Foz do Douro
SOUSA, Ana Cristina & SANTOS, Marisa Pereira 233

INTRODUÇÃO

O atual conceito de Património engloba Património Material e Imaterial, Tangível e Intangível.

Nesta publicação consideramos objetos e estruturas materiais elaboradas a partir da matéria prima Madeira, transformados técnica e artisticamente pela ação humana para o desempenho de funções imprescindíveis às vivências das comunidades, e em contextos culturais e temporais concretos. Peças produzidas para satisfação de necessidades físicas, rituais e religiosas, espirituais ou artísticas do homem, que enquanto objeto de estudo analítico se inserem na cadeia evolutiva da Humanidade.

Partindo das três áreas científicas que constituem o Departamento de Ciências e Técnicas do Património (Arqueologia, História da Arte e Museologia), a madeira serve de mote para a transmissão de conhecimento pluridisciplinar na área das Ciências Patrimoniais, com abordagens que procuram entender a madeira desde a matéria-prima em bruto até à transformação em objeto funcional, artístico e simbólico.

Esta publicação surge no âmbito das comemorações dos 25 anos do Departamento de Ciências e Técnicas da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e pretende ser o primeiro volume da Coleção *Suportes do Património*. Com uma periodicidade anual, acolherá trabalhos de investigação do corpo docente/investigadores do departamento, de alunos em formação avançada nas áreas disciplinares/cientificas de Arqueologia, História da Arte e Museologia, e de *Alumni*, cuja formação cruzou os Saberes do Departamento e que continuam a investigar e dar novos rumos a projetos de investigação, da demanda hodierna e com a panóplia das ferramentas atuais, a partir do alicerce que receberam no referido Departamento.

A madeira é uma matéria prima utilizada pelas comunidades humanas desde a pré-história até século XXI.

O primeiro volume da Coleção reúne dez estudos científicos que espelham o enfoque plural de autores associados ao Departamento de Ciências e Técnicas do Património sobre o campo temático Madeira como Suporte do Património.

Manuel Joaquim Moreira da Rocha
Diretor do Departamento de Ciências e Técnicas do Património

ANDREIA AREZES, DCTP - FLUP I CITCEM, aarezes@letras.up.pt

A MADEIRA EM CONTEXTOS FUNERÁRIOS TARDIOS: AS EVIDÊNCIAS DE RECURSO A UM MATERIAL PERECÍVEL

Resumo: O estudo arqueológico do mundo funerário pressupõe a abordagem integrada aos espaços e topografias da morte, assim como às materialidades neles sedimentadas. No quadro dessas materialidades, a madeira ocupa um lugar recorrentemente intangível, fruto do seu carácter perecível e do facto da sua preservação num tempo longo só ser possível em meios muito específicos ou fruto da concretização de um leque estrito de processos. Não obstante, a utilização deste material biológico foi intensa, sobretudo nos períodos que privilegiaram o ritual de incineração dos defuntos, como o Alto Império Romano. Em contrapartida, a partir do século III e, mais vincadamente, do IV, a crescente adesão à inumação gerou transformações profundas na paisagem funerária. Neste âmbito, também as modalidades de recurso à madeira se alteraram, e o papel central que desempenhava enquanto combustível foi relegado para plano secundário. O registo arqueológico reflecte essa mudança, com os testemunhos correlacionados com a Antiguidade Tardia e Alta Idade Média a tornarem-se progressivamente mais escassos. Ainda assim, é possível arrolar um conjunto de vestígios directos e indirectos, que demonstram a persistência do uso da madeira em ambiente funerário, ainda que sob novas formas, nomeadamente enquanto estrutura protectora, dispositivo de transporte ou receptáculo final do corpo. Esses vestígios enformam o foco do presente texto, que pretende constituir-se não como um arrolamento exaustivo das ocorrências documentadas, mas como uma panorâmica sobre uma realidade parcamente aflorada, mas prenhe de possibilidades interpretativas a respeito de práticas e estratégias de enterramento.

Palavras-chave: Madeira; Rituais funerários; Antiguidade Tardia; Alta Idade Média.

Abstract: The archaeological study of the funerary world implies an integrated approach to the spaces and topographies of death, as well as to the materialities therein sedimented. Within the framework of these materialities, wood occupies a recurrently intangible place, because of its perishable character and the fact that its long-term preservation is only possible in very specific environments or as a result of the implementation of a strict range of processes. Nevertheless, the use of this biological material was intense, especially in periods that favored the ritual incineration of the deceased, such as in the early centuries of the Roman Empire. By contrast, from the 3rd century and, more clearly, from the 4th, the growing adherence to inhumation generated deep transformations in the funerary landscape. In this context, the ways in which wood was used also changed, and its central role as fuel was relegated to a secondary plan. The archaeological record reflects this change, with the testimonies correlated with Late Antiquity and the Early Middle Ages becoming progressively scarcer. Even so, it is possible to list a set of direct and indirect remains, which show the persistence of the use of wood in funerary environments, although under new forms, namely as a protective structure, transportation device, or final receptacle of the body. These remains form the focus of the present text, which does not intend to be an exhaustive listing of documented occurrences, but rather an overview of a reality that is barely touched upon, although full of interpretative possibilities concerning burial practices and strategies.

Keywords: Wood; Funerary rituals; Late Antiquity; Early Middle Ages.

1. INTRODUÇÃO

Os espaços funerários podem constituir-se como mananciais para a recolha de amplos conjuntos de dados e, consequentemente, como cerne para a produção de leituras de fundo a respeito de crenças e práticas, assim como do poder e estatuto, modos de pensar e sentir, identidades e etnicidade de um grupo, e dos indivíduos que o compõem. As necrópoles (a par dos núcleos sepulcrais de dimensão restrita e até dos túmulos isolados) são passíveis de cunhar a paisagem, até com significativa exposição visual, mas simultaneamente congregam uma dimensão privada e íntima. Mais ou menos extensas, foram sendo construídas em função de diferentes princípios orientadores e preocupações, pelo que a implantação que conhecem é variável em termos topográficos: na sua relação com a altimetria e elementos naturais, assim como com as áreas povoadas e demais zonas mortuárias. Com efeito, algumas foram estruturadas em terrenos nunca ocupados; outras em recintos que carregavam já a morte nas suas camadas; outras ainda, em espaços onde

anteriormente se cumpriam funções distintas (habitacionais, produtivas ou de fruição) que, entretanto, se perderam irremediavelmente. Neste sentido, quer os contextos primários, quer os secundários, que denunciam a vigência de processos de reutilização e reconversão, são parte de um universo eminentemente plural, prenhe de particularismos (cronológicos, geográficos, políticos, económicos e religiosos), e em que há lugar para a transformação e volubilidade, assim como para a constância arreigada.

Assim se compreende que as necrópoles (a par das urbes, naturalmente), emerjam como quadros privilegiados para compreender toda uma gama de fenómenos culturais e evolutivos experienciados pelas comunidades (Bendala Galán, 2002, p. 138). Estão, naturalmente, associadas de forma íntima à morte, que P. Ariès definiu como um processo dialético de ampla duração, que engloba não apenas quem perece, mas também aqueles que ficam, e lhes resistem em vida (Ariès, 1988, p. 19). Já na perspectiva de Kellehear, impõe-se distinguir a morte (entendida como uma transição biológica) do acto de "morrer". Este último é apresentado como um processo social que pode prolongar-se no tempo, e no âmbito do qual se procura cumprir objectivos perspectivados como essenciais, como seja o de conferir sentido ao "fim" biológico do defunto, o de assegurar a manutenção da sua dignidade ou o de garantir as condições para que o seu trajecto *post-mortem* ocorra à luz do desejável (Kellehear, 2007, conforme citado em Robb, 2019, p. 445), até para contrariar as possibilidades de um eventual "retorno", cenário profundamente temido. Por isso se considerava tão premente, nas sociedades antigas, manter uma distância prudente e acautelar todo um conjunto de situações passíveis de incitar esse regresso, ilustrativo da intranquilidade do morto e potenciador do assombramento dos vivos (Cumont, 1966, p. 351-353; Rouche, 1985, p. 486). O defunto deveria, portanto, ser honrado, e o seu corpo, que representa um poderoso instrumento de "comunicação ritual" (Morris, 2001, p. 31) sepultado em função dos preceitos e tradições em voga (Cumont, 1966, p. 352-353).

Segundo J. Robb, o enterramento de restos humanos (relativos ao corpo completo, truncado ou mesmo a despojos ósseos incinerados), independentemente de concretizado numa sepultura estruturada ou noutro tipo de ambiente, configurava a última etapa de uma espécie de rito de passagem, na medida em que encerrava o estado de liminalidade, e promovia a reintegração do defunto ou, pelo menos, de alguns dos seus traços ou características, numa nova identidade (Robb, 2019). Por conseguinte, representava um momento de importância central, ainda que não pusesse fim ao vínculo entre o morto e os vivos, nem encerrasse o ciclo de obrigações a cumprir em prol do descanso e satisfação das demais "necessidades" do defunto.

2. A MADEIRA EM CONTEXTOS FUNERÁRIOS

As respostas culturais à morte são imensamente variadas. Traduzem as crenças vigentes, o modo de pensar e perspectivar o mundo (Tarlow, 2019, p. 618). E a morte faz parte indissociável do quotidiano, à semelhança de tantos gestos, recursos, materiais, cuja utilização foi pautando os ritmos de exploração da paisagem, a par das estratégias construtivas e de subsistência adoptadas por muitas comunidades. E se alguns desses recursos e materiais, como os pétreos, mantêm uma presença mais estável e duradoura no registo arqueológico, outros, pela sua intrínseca condição perecível, podem ser dificilmente rastreáveis. É este o caso da madeira, matéria de origem biológica que garantia às comunidades uma série de aplicações práticas, como a construção de mobiliário, engenhos, alfaias e demais objectos de uso colectivo ou pessoal. Enquanto combustível, por exemplo, proporcionava os meios de aquecimento e iluminação das estruturas ou a preparação de refeições (Vaz et al., 2021b, p. 113), assegurando de igual modo a realização de um conjunto de outras actividades fundamentais, quer de tipo económico (como a metalurgia) quer religioso e simbólico (como a incineração dos cadáveres, intensa em alguns períodos e geografias). Compreende-se, neste sentido, o peso assumido pelo o uso e manipulação da madeira nas sociedades pré-industriais (Vaz et al., 2021a, p. 379).

Ora, o recurso à madeira na preparação de contextos funerários é transversal a vários períodos e passível de utilização em diversas modalidades. No Bronze Final, por exemplo, serviu como combustível para alimentar as piras onde se incineravam os corpos defuntos, cujas cinzas eram depois canalizadas para os contentores cerâmicos que viriam a ser depositados em negativos escavados, enformando os designados Campos de Urnas (Kristiansen, 2000, p. 63). Já na Idade do Ferro foi essencial à construção das câmaras sepulcrais que albergavam os enterramentos de elite (providos de profusos materiais de excepção), por seu turno recobertas por montículos de dimensões avultadas que se destacavam na paisagem (Cunliffe, 2001, p. 347-350; Arnold & Fernández-Götz, 2017, p. 187-188). Em contrapartida, no mundo romano, em que a Antiguidade Tardia e Idade Média hispânicas se forjaram a vários níveis (Chavarría Arnau, 2005, p. 519-521; Wickham, 2005, p. 10), começou também por ser amplamente usada na cremação e, fundamentalmente a partir do século III, com a disseminação da inumação (Morris, 2001, p. 33), na construção de outros tipos de dispositivos. A este respeito, todavia, há que ressalvar desde já um aspecto que nos parece premente, e em que adiante voltaremos a focar-nos: esta evidência não traduz a obsolescência radical da prática da cremação, que se manteve activa, ainda que substancialmente menos preponderante em termos de ocorrências. Vejamos então de que forma estes dois rituais funerários, por vezes apresentados sob a forma de um binómio

quase que antagónico, em que a implementação de uma das partes substituiu liminarmente a outra, se correlacionaram efectivamente no terreno.

No século I a.C., a incineração prosperou em Roma[1], e na centúria subsequente encontrava-se já disseminada por diversas regiões do Império, ainda que não de forma absoluta. Na verdade, entre algumas comunidades (como a dos Judeus) e em alguns dos territórios submetidos à autoridade imperial esta prática não terá sequer chegado a ser implementada. Também entre os cristãos a inumação foi desde logo adoptada, sem que estes reivindicassem o carácter inovador da prática que tornavam sua (Hope, 2007, p. 110), facto que evidencia a dimensão de continuidade de que se revestiu o seu acolhimento, mais conforme aos princípios da fé que professavam. Isto significa que as duas práticas coexistiam nesta fase, ainda que com prevalência da cremação.

A avaliar pelos escritos de Vitrúvio, a preparação da pira funerária (*pyra*) no quadro do Alto Império implicaria elevado primor e atenção, nomeadamente ao nível da construção, sendo que os troncos de madeira deveriam ser dispostos em "camadas", com os ângulos cuidadosamente alinhados. Já Plínio o Velho, na monumental *História Natural*, sugere que, pelo menos no caso dos indivíduos detentores de estatuto e posses de vulto, as piras poderiam até ser pintadas (Hope, 2007, p. 111-112). Em paralelo, poder-se-ia derramar sobre elas mirra ou incenso, de forma a potenciar a força das chamas. Quanto ao corpo, haveria que colocá-lo sobre os troncos, beijá-lo, ungi-lo e cerrar-lhe os olhos. Só depois um familiar próximo daria início ao fogo (Hope, 2007, p. 111). Neste sentido, compreende-se que o processo de incineração pudesse, nalguns casos, configurar um espectáculo passível de capturar os sentidos, misturando luz, calor e odores. E, a propósito, González Villaescusa (2001) defende a existência de uma forte relação entre a madeira consagrada ao uso na *pyra* e o meio envolvente.

Mas a cremação dos defuntos como prática funerária dominante não se eternizaria. O arranque da alteração de fundo, marcada pelo florescimento crescente da inumação, remontará ao século II, sendo que, de acordo com alguns autores, estaria já amplamente vulgarizada no III[2] (Hope, 2007, p. 110). Outros, contudo, e à luz das realidades particulares documentados em certos territórios abarcados pelos Império, como a Lusitânia, por exemplo, ressalvam a persistência da incineração até meados ou finais do século III (Alarcão, 1973, 183). Em contrapartida, e em alguns sítios escavados da Gália, localizados na região de Auvergne, a cremação surge como prática exclusiva

[1] Na perspectiva de I. Morris, a cremação era provavelmente o rito exclusivo na Roma do século I (Morris, 2001, p. 46).

[2] Segundo V. Hope: "[...] During the 3rd c. inhumation came to be virtually universally practiced [...]" (Hope, 2007, p. 110).

entre o século II e o terceiro quartel do III, sendo que só no arranque do IV a inumação emerge como ritual triunfante[3] (Blaizot et al., 2007, 305-306). Mas tal não significa também que a incineração tenha sido completamente erradicada nesta última centúria. A perda de fôlego no mundo provincial romano é inquestionável, mas a prática em causa continuou a ser executada. Vejamos alguns exemplos. Na necrópole de Bóca, em Arouca, foi detectada um contexto de incineração datável dos finais do século IV ou alvores do V (Silva et al., 2012-2013). Na vasta necrópole da Via XVII de *Bracara Augusta*, a que adiante regressaremos, foram detectadas cremações tardias, atribuídas a um período compreendido entre os séculos IV e VII (Braga, 2018, p. 358). Ou seja, afigura-se problemático avançar uma cronologia demasiada estrita e generalista para enquadrar este processo de transformação, mesmo ao nível do Império.

Igualmente complexo é aferir as motivações concretas que terão estado na origem da mudança (Hope, 2007, p. 110). Segundo I. Morris, o próprio facto de a cremação assumir formas distintas consoante as geografias justifica a necessidade de considerar diferentes justificações, em função do espaço em análise (Morris, 2001, p. 48). Já M. Barroca sugere a influência exercida pelos cultos orientais e considera que a afirmação da inumação se concretizou de modo independente, e anteriormente à plena disseminação do Cristianismo[4] (Barroca, 1987, p. 8) Outros autores, em contrapartida, defendem ser mais provável que as razões subjacentes se articulem sobretudo com questões de forma, e não propriamente com o quadro de crenças vigentes, ainda que este tenha necessariamente acolhido a modificação (Hope, 2007, p. 110), e que a inumação se adequasse de forma mais próxima ao ideário cristão. De qualquer modo, é importante registar que a Igreja tardou a adoptar uma posição clara em prol da inumação. Com efeito, só em 693, aquando da celebração do XVI Concílio de Toledo, viria a fundamentar a predilecção por tal prática, há muito perfilhada no terreno (Arezes, 2017, p. 158). A partir daí, e durante amplo lapso de tempo, passou a ser entendida pelas hierarquias eclesiásticas como a única passível de garantir a plena concretização do Julgamento Final, da Ressurreição do corpo e a subsequente Vida Eterna dos fiéis (Barroca, 1987, p. 8; Morris, 2001, p. 34). Em contraste, a incineração foi granjeando crescentes acepções negativas, acabando por se converter, já em período medieval, em punição para os condenados (Barroca, 1987, p. 8).

[3] Circunstância idêntica terá igualmente marcado a Lusitânia (Alarcão, 1973, p. 183) e

[4] Na esteira do sublinhado por A. Chavarría Arnau, note-se que o conhecimento arqueológico em torno dos matizes da cristianização do território peninsular, quer em meio rural, quer em meio urbano continua a manifestar-se globalmente insuficiente (Chavarría Arnau, 2012, p. 146-147).

De qualquer modo, importa notar que, ao longo da Antiguidade Tardia, a inumação se materializou sob formas muito distintas (Arezes, 2017, p. 173-203). Em paralelo, há que realçar que, em sentido rigoroso, não pressupõe necessariamente a deposição do defunto num caixão, seja ele de chumbo, pedra ou, mais frequentemente, de madeira (González Villaescusa, 2008, p. 91; Hope, 2007, p. 110). Na verdade, a palavra inumação deriva da expressão primordial *in humus*, ou seja, na terra, e traduz a ideia de união orgânica entre ela e o corpo (González Villaescusa, 2001, p. 91). Neste sentido, a deposição directa sobre o solo, sem "intermediários" de resguardo, enforma a opção mais conforme à etimologia do termo[5].

Não obstante, o uso do ataúde de madeira era uma escolha recorrente e passível de articulação com diferentes tipologias de estruturas funerárias, caso das sepulturas preparadas com *tegulae*, dos sarcófagos[6] (González Villaescusa, 2001, p. 91; Hope, 2007, p. 111) ou mesmo dos caixões de chumbo (Vaz et al., 2021b, p. 116)[7]. Na perspectiva de González Villaescusa, aliás, há uma justificação clara para essa constância, que se prende com o facto de o caixão proporcionar a ocultação do cadáver no quadro dos derradeiros cenários em que continua ainda a relacionar-se com os vivos, nomeadamente, aquando do enterramento. E, a propósito, recorda o receio das consequências funestas que se acreditava poderem advir de olhar o morto, irremediavelmente condenado à putrefacção[8] (González Villaescusa, 2001, p. 91).

Entre os romanos, o caixão de madeira era chamado de *capulus*. Já a designação de *feretrum* (assim como o seu equivalente aproximado, *lectica*) era aplicada aos dispositivos (similares a padiolas) utilizados no transporte do defunto até ao espaço mortuário, e que podiam acabar também por ser depositados junto do morto (González Villaescusa, 2001, p. 91). Uma outra expressão correlacionada é *sandapila*, espécie de combinação utilitária entre o *capulus* e o *feretrum*, e que por norma seria usado nos enterramentos mais modestos (González Villaescusa, 2001, p. 91).

Mas, em concordância com o previamente mencionado, sendo a madeira um material perecível[9], excepto se preservada em ambientes e circunstâncias

[5] De notar, contudo, que quer os corpos de judeus quer de cristãos podiam também ser depositados em hipogeus ou catacumbas escavadas na rocha (Hope, 2007, p. 110).

[6] González Villaescusa relembra que os critérios de classificação das sepulturas de inumação são fundamentalmente definidos a partir da natureza do receptáculo colocado sobre o solo e das estratégias de protecção do corpo (González Villaescusa, 2008, p. 91), que podia ser envolvido num sudário ou vestido (Barroca, 1987, 27; 72-73; Hope, 2007, p. 110).

[7] Adiante será abordado um contexto específico, no qual esta associação em particular foi cabalmente registada.

[8] No mundo merovíngio, era prática comum colocar um pano ou lenço sobre o rosto do defunto, de forma a evitar contemplar os seus olhos e atrair uma maldição (Rouche, 1985, p. 488).

[9] A rápida degradação e decomposição das matérias vegetais decorre de processos químicos e biológicos potencializados pela acção de fungos, bactérias e insectos (Vaz et al., 2021b, p. 113).

muito específicos facilitadores da conservação de longa duração, em que assentam as evidências concretas que permitem documentar a sua utilização em contexto funerário?

Com efeito, as madeiras, a par da generalidade dos restos vegetais, têm um potencial de conservação limitado. Apenas se integrados em depósitos alojados em meio húmido[10], de rara ocorrência no território peninsular, em ambientes anóxicos[11] (Vaz et al., 2015, p. 2), ou onde as temperaturas atingem valores extremos, poderão subsistir. Em alternativa, também os processos de carbonização e mineralização são igualmente passíveis de fomentar a sobrevivência de material biológico, estando o primeiro deles (a carbonização) atestado de forma mais recorrente no actual território português (Vaz et al., 2021b, 113-114).

Compreende-se que, face a tal leque restrito de meios e circunstâncias propiciadoras da conservação, as ocorrências arqueologicamente documentadas não sejam especialmente expressivas em termos quantitativos. Não obstante, é possível arrolar indicações relativas à identificação de madeira em espaços mortuários tardios ou altimediévicos, das quais pretendemos proporcionar aqui não um inventário detalhado, mas antes uma perspectiva geral, que estimule uma reflexão sobre o tema.

2.1. Os vestígios arqueológicos directos

Concentremo-nos então nos vestígios arqueológicos. Começamos por aludir a uma prática muito particular implementada na Gália, sensivelmente entre os séculos V e VII: a inumação em troncos de árvore[12].

Em obra de vulto consagrada à "civilização merovíngia", E. Salin aborda este tipo de deposição, explicando que consta de um costume com raízes na Proto-História, retomado timidamente na Gália a partir do século IV por influência germânica (Salin, 1973, p. 125). Entre os diversos sítios que arrola por terem revelado a presença deste tipo de estrutura, concedemos destaque a um, localizado no Nordeste da actual França (mais concretamente, em Lagney). Identificado na segunda metade do século XIX aquando da reconstrução

[10] São vários os casos conhecidos de restos vegetais conservados em depósitos alagados, mas atente-se, como exemplo, nos avançados por Miksicek (1987, p. 118). Achados prolixos mais recentemente identificados, e no quadro do norte de Portugal, são os relativos às sementes, frutos e madeiras recuperados nas termas romanas de Chaves, estas últimas quer sob a forma de "madeira natural", sem vestígios de trabalho artesanal, quer sob a forma de objectos utilitários (Vaz et al., 2015).

[11] Os ambientes onde o oxigénio é restrito reforçam a resistência do material biológico aos processos de degradação (Vaz et al., 2015, p. 2).

[12] Registada por Raymond Lantier para a região do Marne no século IV (Lantier, 1948, p. 385) e por Édouard Salin para o mundo merovíngio (Salin, 1951, p. 126; Salin, 1973, p. 121), terá continuado a ser concretizada no território gaulês em período carolíngio (Scapula, 1954).

da igreja, viria a desvelar vários esqueletos inumados em troncos de árvores escavados para o efeito, alguns dos quais associados a armas, circunstância que, na perspectiva de Salin, atesta a sua vinculação ao período merovíngio (Salin, 1973, p. 125).

Também na Gália, merece referência uma outra ocorrência, sem paralelo conhecido naquele território e que, de acordo com P. Périn e M. Kazanski, ilustra o modo como a ascendência étnica pode surgir reflectida nas práticas funerárias (Périn & Kazanski, 312). O contexto a que os autores se reportam foi identificado em Arras (norte de França) e dado a conhecer por A. Jacques (1993). Refere-se a um conjunto de enterramentos colectivos de seres humanos e animais[13], concretizados nas fossas que integravam um suposto "santuário" germânico, erguido sobre as ruínas de um antigo edifício de culto às divindades orientais Átis e Cibele (Jacques, 1993, p. 195-197). Há dois aspectos que nos interessa assinalar a respeito desta particular realidade funerária, que agregava deposições primárias e secundárias. Um deles prende-se com o facto dos restos ósseos (com especial ênfase nos crânios) de alguns dos animais (caso de cães e porcos) terem recebido exactamente o mesmo tipo de tratamento conferido aos humanos: o desmembramento subsequente à decomposição decorrida nas fossas periféricas, seguido de nova inumação na fossa central. O segundo, que se articula com o previamente mencionado, e que importa trazer à colacção neste texto, tem a ver com a modalidade selecionada para delimitar e proteger a referida fossa: uma pequena estrutura de madeira (Jacques, 1993, p. 196; Périn & Kazanski, 313). A detecção desta construção singular obriga a uma reflexão imediata: a gama de contextos e tipos de dispositivos tardios em que a madeira esteve originalmente presente pode ser muito mais ampla do que, à partida, se poderia imaginar. E, a propósito desta observação, deixamos também referência à vasta necrópole de Erstein, na Alsácia, onde foram identificadas 138 câmaras funerárias, no interior das quais repousavam homens, mulheres e crianças. Constavam de fossas de inumação, delimitadas por paredes de madeira com cerca de 8 cm de espessura, enformando estruturas supostamente análogas às do túmulo masculino de Morken, na Renânia, espécie de caixa com tábuas colocadas na horizontal[14]. Na perspectiva de alguns autores, este tipo de dispositivo, cujo uso se terá iniciado em período romano tardio, terá continuado a pautar o mundo funerário da época merovíngia e subsistido sob o domínio

[13] Os restos osteológicos recuperados permitiram constatar que os indivíduos inumados se distribuíam por diferentes faixas etárias, da infância à idade adulta. Relativamente aos animais, foi possível rastrear diversas espécies: porco (em clara prevalência), vaca, cabra, cão e, com menor representatividade, galinha e marisco (Jacques, 1993, p. 195-197).

[14] No interior, junto da parede norte da estrutura de Morken, figurava o caixão do defunto, também ele produzido em madeira. A restante área útil reservada às oferendas (Médard et al., 2007, p. 309).

franco, muito embora com poucas ocorrências conhecidas, por contraposição à situação atestada na margem direita do Reno, onde são bem mais profusas. Na globalidade, incluíam abundante quantidade de artefactos. Mas, pelo menos na Gália, tudo indica o século VII tenha marcado o momento a partir do qual deixaram de ser destinados à elite social (Médard et al., 2007, p. 309). I. Tejral, contudo, traz outras leituras a respeito das câmaras funerárias de madeira, assentes na identificação recente de novos sítios dispersos por uma vasta área a norte do Danúbio, entre os quais o de Nová Ves, actual República Checa. Nesta pequena necrópole de inumação, onde em fase prévia se cremavam os mortos, detectaram-se os restos carbonizados da madeira utilizada na construção de uma ampla câmara sepulcral, associados a quatro buracos de poste escavados nos cantos da fossa sobre a qual se erguia. Com posição privilegiada, no centro do espaço de enterramento, albergava os restos osteológicos de um indivíduo infantil com cerca de cinco anos, a par de prolixo conjunto de materiais votivos e de adorno, quer de origem local, quer importados do mundo romano. Contextos como o descrito sustentam a hipótese enunciada por I. Tejral, que aponta no sentido de este tipo de enterramento ser correlacionável com as elites bárbaras, e rastreável sobretudo nos territórios não romanizados (Tejral, 2018, p. 49).

Penetrando agora na Península Ibérica, comecemos por sublinhar que, até ao momento, não temos eco da identificação de arquitecturas similares às previamente mencionadas no referido território. Em contrapartida, há alguns exemplos de madeira mineralizada a destacar. E, conforme anteriormente referido, a mineralização, à semelhança da carbonização, permite a conservação de material biológico (Vaz et al., 2021b, 114). Passemos então em revista alguns dos dados publicados, com destaque para os centrados no Noroeste.

Nas necrópoles da actual região Penafiel, foram registados vestígios de madeira mineralizada, porém frágeis e pouco substantivos (Soeiro, 2015, p. 172). Já mais recentemente, foram dados a conhecer os dados relativos às madeiras mineralizadas que figuravam em duas das estruturas sepulcrais da necrópole da Via XII de *Bracara Augusta* (Vaz et al., 2021b, p. 114), um amplo espaço mortuário, a que foi atribuída cronologia romana e suevo-visigótica[15] (Martins et al. 2010, p. 7). Os dispositivos em causa (LVII e LXXXV), a par de três outros túmulos, encontravam-se implantados numa área específica dessa vasta necrópole[16], que abarcava também um "recinto" com vocação

[15] Em trabalho de fundo dedicado às necrópoles de *Bracara Augusta* (1989-90), M. Martins e M. Delgado explicam que as estruturas de inumação nela detectadas (à altura, restritas à parte norte do núcleo da Cangosta da Palha), poderiam inscrever-se num intervalo temporal lato, compreendido entre os séculos IV e VII. O facto de não se verificar uma sobreposição evidente entre sepulcros, aliado à ausência de material funerário e à longa persistência da utilização de, pelo menos, uma das tipologias identificadas, inviabilizava um apuramento mais preciso da cronologia dos dispositivos.

[16] A área mencionada integra o núcleo da Rua Dr. Gonçalo Sampaio (Fontes & Braga, 2014-2015, p. 79).

não diagnóstica, delimitado por paredes de alvenaria (Fontes & Braga, 2014-2015, p. 78; Vaz et al., 2021b, p. 114). Focando-nos então nas sepulturas LVII e LXXXV - distintas do ponto de vista arquitectónico - importa registar que, em razão das dimensões que auferiam, e dos materiais e técnicas construtivas empregues na sua preparação, foram consideradas especialmente indiciadoras da opulência passível de caracterizar alguns dos contextos de enterramento da necrópole (Fontes & Braga, 2014-2015, p. 78-80; Vaz et al., 2021b, p. 114). Sintoma desse carácter imponente e, simultaneamente, diferenciador é, por exemplo, o facto de, no interior da LVII figurar um caixão de chumbo produzido a partir de uma folha única. Decorado com duas singelas cruzes em relevo, e enquadrável nos séculos V-VI ou V-VII, não terá, aparentemente, paralelo conhecido no quadro da Antiguidade Tardia do território português (Fontes & Braga, 2014-2015, p. 80; Braga, 2017, p. 148). Foi precisamente a ladear exteriormente o mencionado caixão metálico que se identificou uma substancial quantidade de matéria orgânica, em correlação com resíduos de *opus signinum*, depósitos lodosos e 54 pregos, ainda *in situ*: uma associação claramente reveladora da presença original de um caixão de madeira a rodear o contentor de chumbo (Braga, 2018, p. 258; Vaz et al., 2021b, p. 114; 116).

No que se refere aos vestígios biológicos recuperados na segunda sepultura, a LXXXV, concerniam a madeira conglutinada a um total de cinco pregos, que repousavam sobre o leito do sepulcro. Construído por tijolos de tipo *lydion*, revestidos a *opus signinum*, que por seu turno era recoberto por três outros conjuntos de blocos cerâmicos (Vaz et al., 2021b, p. 114-115), denunciava de forma clara o cuidado e investimento colocados na elaboração do túmulo. Já o facto de o número de elementos metálicos exumados ser restrito foi interpretado como revelador do recurso a uma padiola para concretização do enterramento.

A cronologia avançada para as duas sepulturas é, nos dois casos, coincidente com o intervalo compreendido entre os séculos V a VII: no que toca à LVII, tal proposta decorre da datação relativa atribuída aos materiais cerâmicos e vítreos patentes nos aterros a ela associados; já relativamente à LXXXV, da leitura assumida para diferentes materiais tardios (Braga, 2018, p. 267; Vaz et al., 2021b, p. 115) não especificados, que estariam articulados com o dispositivo em questão.

A acrescentar aos dados arqueológicos, importa agora destacar o contributo que a arqueobotânica veio proporcionar a respeito do material mineralizado presente nestas duas sepulturas. No primeiro caso, o da estrutura LVII, e malgrado o estado de conservação deficitário em que se encontravam alguns dos fragmentos analisados, foi possível aferir que a globalidade dos restos biológicos exumados pertencia a carvalho alvarinho (*Quer-*

qus robur)[17], pelo que se presume que o ataúde tenha sido produzido com base em madeira desta espécie, recorrente nos carvalhais da região. No segundo, relativo à sepultura LXXXV, os resultados obtidos mostraram-se divergentes: os quatro restos estudados procediam exclusivamente de pinheiro-bravo (*Pinus sp.*), espécie igualmente comum no território envolvente, que terá fornecido a matéria-prima para a construção da padiola usada na deposição (Vaz et al., 2021b, p. 116) e, provavelmente, também na movimentação do morto que ali foi colocado em repouso. De qualquer modo, e independentemente da especificidade do táxon identificado, há um denominador comum a realçar: os vestígios de elementos metálicos recuperados, sugestivos da utilização de receptáculos destinados à deposição ou transporte dos defuntos, a par dos restos de matéria orgânica em decomposição (Braga, 2017, p. 148) configuram evidência de uma prática que se afigura recorrente na necrópole da Via XVII de *Bracara Augusta*[18] (Martins & Delgado, 1989-90, p. 135). Aliás, e no que ao período tardio diz respeito, parece ter sido ali dada preferência ao "investimento" nos sepulcros dotados de ataúdes de madeira, em detrimento da inclusão de mobiliário no interior dos dispositivos fúnebres, tendencialmente destituídos de materialidades (Braga, 2018, p. 532).

Considerando a exiguidade dos restos de madeira preservados (ou, pelo menos, acerca dos quais existem dados publicados) na generalidade dos contextos funerários tardios do actual território português, parece-nos de máxima importância enfatizar o potencial resultante da aliança entre os estudos arqueológicos aturados, por um lado, e a arqueobotânica, por outro, na medida em que a colaboração estreita entre as duas áreas, claramente complementares, é passível de gerar contributos essenciais à compreensão de estratégias e soluções específicas implementadas em ambiente funerário.

Vejamos outros casos documentados na Península Ibérica. Na necrópole de Mas d´Aragó, localizada na região valenciana, a recolha e estudo de madeira conservada no interior das sepulturas (fossas simples, abertas no solo), proporcionou a identificação da espécie utilizada na preparação de *capuli* ou *sandapilae*: pinheiro-negro ou negral (*Pinus uncinata*), actualmente inexistente na área circundante do achado (González Villaescusa, 2001, p. 92). Todavia, faltam dados arqueobotânicos que permitam aferir a presença deste táxon no tempo e território em análise. De qualquer modo, este ponto suscita

[17] Há, contudo, uma excepção a registar, relativa a um fragmento de pinheiro (*Pinus sp.*) (Vaz et al., 2021b, p. 116).

[18] Nos inícios dos anos 90, M. Martins e M. Delgado sinalizavam já o caso das sepulturas E12, E15, E17 e E29, no interior das quais se conservavam pregos, cantoneiras e demais ferragens, procedentes dos caixões ou padiolas de madeira utilizados no enterramento e/ou transporte dos defuntos até ao espaço cemiterial (Martins & Delgado, 1989-90, p. 143).

algumas interrogações pertinentes: seria prática proceder à movimentação de matéria-prima lenhosa destinada à construção de câmaras funerárias, assim como de caixões e padiolas? A selecção da madeira a utilizar nos enterramentos seria norteada por critérios específicos, inclusivamente de natureza simbólica, ou decorreria apenas da aplicação do binómio disponibilidade-proximidade[19]? Outra hipótese: haveria predilecção por determinadas espécies de árvore[20], em função, por exemplo, da resistência das suas madeiras? Por último: será inviável procurar um padrão operativo aplicável a toda uma variedade de espaços e comunidades neles implantadas, considerando o amplo leque de particularismos ambientais, regionais, familiares ou socioeconómicos que coexistiram no tempo?

É sabido que a preparação de certas estruturas funerárias poderia motivar a importação de materiais tidos como "nobres", caso do mármore ou do chumbo (González Villaescusa, 2001, p. 92). Todavia, tal tipo de estrutura seria, por princípio, destinado a indivíduos com um posicionamento ou estatuto elevado. De qualquer modo, e como previamente assinalado, o registo arqueológico tem vindo a demonstrar que os ataúdes de madeira poderiam ser colocados no interior, ou mesmo a ladear esses invólucros mais distintivos (Braga, 2018, p. 258; 481). Mas continuam a escassear os dados que permitam avançar respostas cabais às questões levantadas quando direccionadas para os contextos de inumação, prevalentes na Antiguidade Tardia e Alta Idade Média. De facto, e se progressivamente começa a constituir-se um interessante *corpus* de informação para o universo da cremação em sítios romanos, fundamentalmente assente no estudo dos restos biológicos correlacionados com as piras, a situação relativa às deposições *in humus* para cronologias mais avançadas, é bem mais difusa.

2.2. Os testemunhos indirectos

Ainda que, como vimos, haja sítios e contextos extraordinários a relevar, é inevitável reconhecer a exiguidade de testemunhos substanciais e/ou bem preservados que atestem o recurso a um material de uso recorrente no âmbito funerário. Parte importante das evidências que permitem abordar a utilização

[19] A escolha das madeiras e a sua correlação com a paisagem foram detalhadamente discutidas a propósito dos contextos de incineração da necrópole da Via XVII de *Bracara Augusta*, considerando três causas centrais possíveis: as propriedades físicas da madeira, a sua disponibilidade no território ou uma eventual motivação simbólica (Vaz et al., 2021a, p. 378).

[20] Esta pergunta tem encontrado respostas variáveis, nomeadamente em função da região em análise. Com efeito, e se as fontes sugerem que espécies como o carvalho e o pinho eram comumente usadas na preparação das piras, os dados arqueobotânicos demonstram que o carvalho e a faia eram recorrentes em contextos de incineração no centro e noroeste europeu, enquanto o pinho prevalecia em alguns sítios da França, Escócia e Portugal. Já na globalidade dos sítios romanos ingleses, preponderavam espécies como o carvalho, a aveleira ou a cerejeira (Silva, 2018, p. 58-59).

da madeira são rigorosamente indirectas. Mas, a este nível, e no quadro do registo arqueológico, há alguns indicadores preciosos a destacar.

Um deles radica no posicionamento dos pregos e ferragens de metal que permitiam agregar as tábuas constituintes dos caixões depositados no interior dos sepulcros. A madeira, na generalidade dos casos, desaparece, é certo, mas subsistem os elementos metálicos nos pontos onde, originalmente, figuravam (González Villaescusa, 2001, p. 91). Ora, os pregos e ferragens pertencentes a estruturas de inumação ou transporte, normalmente de ferro, possuem, portanto, a capacidade de indiciar a presença de elementos já desaparecidos, por não resistiram à passagem do tempo. A respeito deste tipo de materialidades, E. Salin avança ainda a hipótese de, nalguns casos, e na esteira da tradição galo-romana, poderem até auferir de certa importância intrínseca. Para o demonstrar, evoca as características das guarnições do caixão detectado na sepultura do rei franco Childerico I, que viveu no século V. E acrescenta que, na sua perspectiva, os ornatos patentes em alguns sarcófagos de pedra colhem clara inspiração nas ferragens que guarneciam os ataúdes de madeira produzidos com maior esmero. O mesmo autor estabelece a diferenciação entre as especificidades e relevância das ferragens pertencentes a caixões e a padiolas, considerando que o número tendencialmente mais reduzido de ocorrência destas últimas, aliado ao estado de preservação mais deficitário que tendencialmente apresentam, poderá justificar o facto de pregos e cavilhas procedentes dos dispositivos de transporte serem frequentemente descurados nos trabalhos de campo (Salin, 1973, p. 123-124).

Passando em revista várias publicações em que é feita referência à detecção de pregos no interior de sepulturas tardias ou altimediévicas, o que desde logo ressalta é que este tipo de ocorrência traduz uma realidade multiespacial, passível de identificação em diferentes contextos culturais e diversas geografias, da Gália (Young, 2011, p. 349) ao sul da Península Ibérica. Olhando precisamente para o sul da *Hispania*, e mais concretamente, para o extremo meridional da Lusitânia, refira-se um dos enterramentos da necrópole de Balsa, Tavira, identificado por Estácio da Veiga. Supostamente referente a um indivíduo feminino, dada a profusão e excepcionalidade dos adornos a que se encontrava associado, permitiu a recolha de pregos compatíveis com a deposição em ataúde (Pereira, 2014, p. 152-153). Também na Herdade dos Pombais, em Marvão, se concretizaram achados congéneres, e em número substancial. Recuperados quer no interior das estruturas de inumação, quer nas áreas adjacentes, subdividiam-se entre os que permaneciam integralmente conservados, e os que apareciam já truncados, destituídos de cabeça (Fernandes, 1985, p. 105-113). Mais a norte, na necrópole da Quinta da Pedreira, Abrantes, a escavação de 11 sepulcros proporcionou a recolha de um interessante conjunto de materiais cerâmicos e metálicos (entre os quais ressaltamos duas fivelas de aro ovalado) atribuíveis ao século VI. Um desses sepulcros,

concretamente o 1, o único dotado de telhado de duas águas como cobertura, proporcionou a recolha de 26 pregos, dispersos por diferentes pontos da estrutura, numa disposição que denunciava a posição originalmente conferida ao ataúde (Ferreira, 1992, p. 94-108; Arezes, 2017, p. 232-235)

Já para o Noroeste peninsular, podemos fazer menção à necrópole de Monteiras, Penafiel, que agregava incinerações e inumações, estas últimas inscritas na fase mais tardia de ocupação do sítio (Soeiro, 2009-2010, p. 12; 25). A sepultura 14, por exemplo, permitiu a recuperação de ferragens de ferro; noutras tumulações, por seu turno, surgiram pregos, em número residual, sugestivos da prévia existência de uma padiola ou leito, sobre o qual repousaria o defunto (Soeiro, 2009-2010, p. 28-29).

Também a necrópole de Vinyals, na zona valenciana, pode ser aqui trazida à colacção, na medida em que proporcionou a recolha de um conjunto representativo de pregos ou cravos. Com efeito, num universo de 28 túmulos escavados, dez continham elementos metálicos perfilados no interior. E importa registar, a propósito, que a arquitectura das tumulações onde se concretizaram os achados era diversificada: fossas delimitadas e/ou cobertas por *tegulae*, dispostas na horizontal ou sob a forma de telhado de duas águas. Não obstante, a necrópole abarcava também estruturas de outra tipologia, que coexistiam espacialmente com as já mencionadas, mas que surgiam completamente destituídas de pregos. Constavam estas de sepulturas em ânfora ou fossa simples, destinadas a albergar enterramentos infantis. No que se refere ao primeiro dos casos, relativo aos enterramentos em ânfora, é de notar que os próprios condicionalismos físicos inerentes ao contentor cerâmico justificam a ausência de ataúde. Mas relativamente ao segundo, há que considerar que essa ausência decorre de uma opção consciente. González Villaescusa tende a interpretá-la como produto da vontade de estimular os processos de mineralização, e consequente salvação e metempsicose (González Villaescusa, 2001, p. 92).

De qualquer modo, e conforme sublinhado pelo mesmo autor, a partir do achado singular de um caixão de madeira construído com uma técnica de carpintaria que dispensou a utilização de pregos, a ausência deste tipo de vestígio metálico não traduz necessariamente a inexistência de um caixão no contexto de enterramento original (González Villaescusa, 2001, p. 91-92). Várias décadas antes, já E. Salin realçara as dificuldades em rastrear indícios sólidos da utilização efectiva de ataúdes[21], dificuldades decorrentes não só do

[21] A propósito dessa utilização, supostamente comum em época merovíngia, recorda as referências à peste de 571 feitas por Gregório de Tours. Segundo o célebre autor, a mortandade causada pela epidemia fora de tal ordem, que provocara a penúria deste tipo de dispositivo: "[...] And presently the plague came, and such a carnage of the people took place through the whole district that the legions that fell could not be counted. For when sepulchers and gravestones failed, ten or more would be buried in a single trench. [...]" (Gregório de Tours, 1916, 31).

facto de a decomposição da madeira ser frequentemente total, mas também de uma outra circunstância: a de os caixões poderem ser produzidos sem recurso a qualquer tipo de ferragem metálica, ou seja, montados sem pregos ou, na sequência do previamente mencionado, escavados directamente em troncos de árvores[22] (Salin, 1973, p. 121).

Numa outra vertente, a das evidências tafonómicas, refira-se a possibilidade de aferir a existência prévia de um ataúde, ainda que o mesmo já não se conserve, em função do modo como a putrefacção do corpo se desenrolou (González Villaescusa, 2001, p. 91). Com efeito, e ao contrário do que sucede quando o defunto é envolto num sudário ou mortalha, que mantém os restos esqueletizados circunscrevidos após desaparição dos tecidos moles (Figueiredo, 2018, p. 181), a decomposição em meio vazio promove outras ocorrências, como a queda dos maxilares ou deslocações significativas de ossos longos. Ou seja, a posição anatómica circunscrita e delimitada dos restos esqueletizados poderá, caso não se descortinem outras explicações cabais para o facto, sugerir a presença de um caixão entretanto desvanecido (González Villaescusa, 2001, p. 91).

Por último, refira-se que o recurso à madeira em ambiente sepulcral podia também resultar da realização de banquetes (mais precisamente, do seu uso como combustível para a confecção dos alimentos), concretizados logo no dia do enterramento ou, eventualmente, também em momentos posteriores. Conhecidos como *silicernium*, pressupunham o consumo de uma refeição pelos familiares e a dádiva de comida ao defunto e, segundo Festus, contribuíam para aliviar o luto que pesava sobre os vivos. Aliás, na sequência do enterramento do defunto, os familiares viviam dias de descanso e lamento, sendo o estado de luto declarado através da presença, no exterior da porta da casa, de um ramo de cipreste[23] (Hope, 2007, p. 115-116; 173). Ao nono dia, novos rituais, um sacrifício e um banquete tomavam lugar junto da sepultura, marcando o fim do luto (Hope, 2007, p. 116-117) e abrindo portas para um novo ciclo.

As evidências destas práticas ressoam nas fontes escritas, com destaque para as Conciliares (Vives, 1963, p. 102), e também no registo arqueológico, ainda que parcamente representadas. São, contudo, vários os autores que

[22] E. Salin não deixa, contudo, de elencar um conjunto de sítios dispersos pela área do Aube, Eure e Sena Inferior, a que acrescenta ainda um outro localizado na Renânia, onde foram recuperados restos efectivos de madeira ou, na sua ausência, de pregos e espigões sugestivos da existência prévia de caixões (Salin, 1973, p. 122-123).

[23] A descrição do cipreste por Plínio na obra *História Natural* é eloquente a respeito da adequação do seu uso ao ambiente funerário e ao luto: "[...] is difficult to grow, bears no useful fruit, has sour berries, bitter leaves, and a strong smell; even its shade is unpleasant and its timber is so poor that it almost belongs to the class of shrubs [...]" (Plínio, n.d., citado por Hope, 2007, p. 116).

chamam a atenção para o carácter ambíguo dos dados que, ainda assim, é possível rastrear, nomeadamente porque é inviável aferir quais os alimentos e bebidas consumidos pelos vivos no evento, e quais os que consubstanciavam a dádiva ao morto: provavelmente diferentes, ao nível da natureza e apresentação exibida. Não obstante, importa registar que têm sido identificados vestígios de pão, carne e frutas em diversos contextos funerários (Rouche, 1985, p. 488; Hope, 2007, p. 115-116). E uma das vias que justifica a recuperação do referido tipo de vestígio é precisamente a carbonização dos restos orgânicos (Vaz et al., 2021a, p. 373). Veja-se como na necrópole da Via XVII, já por diversas vezes mencionada, se recolheram restos faunísticos queimados, que atestam a presença de bens alimentares no espaço fúnebre (Braga, 2018, p. 532).

De igual modo, importa também sublinhar que a realização de banquetes funerários, costume amplamente disseminado, e que entronca claramente nas dinâmicas do paganismo, continuou a ser recorrente entre as comunidades paleocristãs. Não obstante, é provável que a sua persistência (e resistência) tenha decorrido do facto de ter acabado por assumir outras roupagens, de forma a adequar-se a novas imagens bíblicas profundamente respeitadas entre os cristãos, como a da Última Ceia (Barroca, 1987, p. 15-16). Tal não invalidaria, contudo, que a Igreja procurasse contrariar a manutenção desta prática. Entre as disposições emanadas do II Concílio de Braga, celebrado em 572, contava-se uma que proibia os fiéis de levar alimento para as sepulturas e de oferecer a Deus sacrifícios em honra dos mortos (Vives, 1963, 102). E, note-se, tal preocupação não representa exclusivo das autoridades eclesiásticas hispânicas. Escassos anos antes, no Concílio de Tours de 567, também se reprovara o costume de alimentar os mortos e de comer os legumes secos "oferecidos aos demónios" (Rouche, 1985, p. 489). São interditos como estes que demonstram, claramente, que tais costumes de comensalidade ritual se mantinham enraizados e operativos. Fica, pois, claramente demonstrada, a enorme importância que as madeiras, a par da própria comida, desempenhavam na concretização de uma série de rituais fúnebres (Vaz et al., 2021a, 373), entendidos como cruciais para o descanso, tranquilidade e até entretenimento do defunto (Cumont, 1966, p. 352-353).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização de madeira em cronologias recuadas constitui um tema de abordagem limitada e, neste sentido, não necessariamente imediata. A rápida degradação e consequente perecibilidade que resulta dos processos químicos e biológicos a que é sujeita explica, em grande medida, a exiguidade dos dados disponíveis e, consequentemente, o carácter ainda parco das publicações científicas que lhe são directamente consagradas, nomeadamente ao nível da

arqueologia da Antiguidade Tardia e Alta Idade Média. Com efeito, na esteira do explicado ao longo do texto, a preservação deste e de outros materiais biológicos só ocorre em condições e circunstâncias muito particulares. A tal limitação de fundo acresce uma outra, não despicienda, que se prende com o facto de nem sempre ter sido votada a devida atenção aos indícios da sua presença nos contextos arqueológicos.

Não obstante, e se até há algumas décadas os vestígios arrolados de uso de madeira, assim como do consumo de plantas e frutos decorriam, precisamente, da detecção de contextos excepcionais ao nível da conservação ou, em alternativa, da recuperação de testemunhos indirectos da sua utilização ou consumo, o incremento dos estudos arqueobotânicos veio, de algum modo, matizar este panorama. Ao definir estratégias específicas para recolha de restos biológicos no âmbito das escavações arqueológicas, motivou a dilatação do volume de dados recuperados e, consequentemente, do leque de possibilidades de conhecimento sobre diversas vertentes do quotidiano, estratégias de subsistência e práticas, entre as quais, as funerárias. Neste sentido, o mundo mortuário, assim como as relações que, em dado período e espaço, se foram estabelecendo entre o sítio, a paisagem natural e os recursos disponíveis, têm vindo a exibir novas facetas, e a propiciar a construção de outras leituras.

É certo que, ainda assim, subsistem vastas áreas de sombra por explorar, sobretudo no caso das necrópoles escavadas com uma metodologia menos rigorosa ou exaustiva. Mas mesmo que todas as materialidades originalmente associadas a cada sepulcro fossem exumadas, devidamente cartografadas e estudadas, ficaria sempre algo por apreender: os gestos, a natureza dos lamentos, os códigos exibidos e toda encenação que prefigura e sucede ao sepultamento. Conforme sublinhado por V. Hope (2007), a estrutura ou monumento funerário constitui apenas a parte visível do enterramento, e dos modos de comemorar e celebrar o defunto.

BIBLIOGRAFIA

Alarcão, J. de (1973). *Portugal Romano*. Editorial Verbo.

Arezes, A. (2017). *O mundo funerário da Antiguidade Tardia em Portugal: as necrópoles dos séculos V a VIII.* CITCEM & Edições Afrontamento.

Ariès, P. (1988). *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Editorial Teorema.

Arnold, B., & Fernández-Götz (2017). The grave's a not-so-private place: Elite multiple burials in Early Iron Age West-Central Europe. Germania, 95, 181-198.

Bendala Galán, M. (2002). Perduraciones y Romanización em Hispania a la luz de la Arqueología funeraria: notas para una discusión. *Archivo Español de Arqueología*, *75*, 137-158.

Blaizot, F, Bel, V., Bonnet, C., Deberge, Y., Wittmann, A., Barberan, S., & Tranoy, L. (2004) Inhumation and cremation in Roman Gaul: continuity or discontinuity of the burial practices. In A. Faber, P. Fasold, M. Struck & M. Witteyer (Eds.), *Körpergräber des 1.-3. Jahrhunderts in der Römischen Welt* (pp. 305-321). Schriften des Archäologischen Museums Frankfurt.

Barroca, M. (1987). *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (séculos V a XV).* [Trabalho apresentado no âmbito das Provas Públicas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Faculdade de Letras da Universidade do Porto].

Braga, C. (2017). Como e onde se enterrava em Bracara Augusta? In A. Ferreira & A. Marques (Eds.), *II Congresso Internacional. As cidades na História: Sociedade* (pp. 125-152). Câmara Municipal de Guimarães.

Braga, C. (2018). *Morte, Memória e Identidade. Uma análise das práticas funerárias de Bracara Augusta.* [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. Repositório da Universidade do Minho. http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/59044.

Chavarría Arnau, A. (2005). Villas in Hispani during the Fourth and Fifth Centuries, In K. Bowes, & M. Kulikowski (Eds.), *Hispania in Late Antiquity*. Brill.

Chavarría Arnau, A. (2013). ¿Castillos en el aire? Paradigmas interpretativos «de moda» en la arqueología medieval española. *De Mahoma a Carlomagno. Los primeros tiempos (siglos VII a IX). XXXIX Semana de Estudios Medievales* (pp. 131-166). Gobierno de Navarra.

Cumont, F. (1966). *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romans. Librairie Orientaliste* Paul Geuthner.

Cunliffe, B. (2001). Iron Age in Western Europe and Beyond, 800-140 BC. In B. Cunliffe (Ed.), *The Oxford Illustrated History of Prehistoric Europe* (pp. 336-372). Oxford University Press.

Fernandes, I. (1985). Espólio da necrópole de Pombais (I). *Actas das I Jornadas de Arqueologia do Nordeste Alentejano*, 101-116.

Ferreira, C. J. A. (1992). A necrópole tardo-romana e visigótica da Pedreira. Rio de Moinhos – Abrantes. *Arqueologia Medieval*, *1*, 91-110.

Figueiredo, M. (2018). Caetobriga. O sítio arqueológico da Casa dos Mosaicos. *Setúbal Arqueológica*, *17*, 181-201.

Fontes, L., & Braga, C. (2014-2015). Núcleos arqueológicos do Liberdade Street Fashion, Braga. *Forum*, *49-50*, 71-84.

González Villaescusa, R. (2001). *El mundo funerario romano en el País Valenciano. Monumentos funerarios y sepulturas entre los siglos I a. de C. – VII d. de C.* Casa de Velázquez & Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert».

Gregório de Tours (1916). *History of Francs*. Books I-IX. Introduction by Earnest Brehaut. Medieval Sourcebook. Fordham University.

Hope, Valerie M. (2007). *Death in Ancient Rome*. Routledge.

Jacques, A. (1993). La présence militaire à Arras au Bas-Empire. In F. Vallet, & M. Kazanski (Eds.), *L'armée romaine et les Barbares du IIIe au VIIe siècle. Actes du Colloque International organisé par le Musée des Antiquités Nationales et l'URA 880 du CNRS*. Association française d'Archéologie mérovingienne.

Kristiansen, K. (2000). *Europe Before History*. Cambridge University Press.

Lantier, R. (1948). Un cimetière du IV siècle au Mont-Augé (Vert-la--Gravelle, Marne). *L'Antiquité Classique*, t. XVII, 373-401. https://doi.org/10.3406/antiq.1948.2852

Martins, M., & Delgado, M. (1989-90). As necrópoles de Bracara Augusta. Os dados arqueológicos. *Cadernos de Arqueologia*, série II, *6-7*, 41-186.

Martins, M., Fontes, L., Sendas, J., & Catalão, S. (2010). Salvamento de Bracara Augusta. Ampliação do Túnel da Avenida da Liberdade (BRA 08-09 TA VL). Relatório Final. *Trabalhos Arqueológicos da U.A.U.M. / Memórias*, *7*. https://hdl.handle.net/1822/11488

Médard, F., Rohmer, P., Moulhérat, C., & Guillaume, J. (2007). La nécropole mérovingienne d'Erstein (Bas-Rhin): étude des textiles minéralisés au contact des fibules. *Revue Archéologique de l'Est*, *55*, 307-322.

Miksicek, C. H. (1987). Processes of the Archaeobotanical Record. *Advances in Archaeological Method and Theory*, *10*, 211-247.

Morris, Ian (2001). *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity* (4ª edição). Cambridge University Press.

Pereira, C. (2014). *As necrópoles romanas do Algarve. Acerca dos espaços de morte no extremo sul da Lusitânia*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. https://repositorio.ul.pt/handle/10451/11460

Périn, P., & Kazanski, M. (2011). Identity and ethnicity during the era of migrations and Barbarian Kingdoms in the light of archaeology in Gaul. In R. Mathisen, & D. Shanzer, *Romans, Barbarians, and the Transformation of the Roman World. Cultural Interaction and the Creation of Identity in Late Antiquity* (pp. 299-329). Ashgate.

Robb, John (2019). Creating death. An Archaeology of Dying. In S. Tarlow & L. Nilsson Stutz (Eds.), *The Oxford Handbook of the Archaeology of Death & Burial* (pp. 441-496). Oxford University Press.

Rouche, M. (1985). *Haut Moyen Age occidental*. In P. Ariès & G. Duby (Eds.)*, Histoire de la vie privée. De l'Empire romain à l'an mil*, vol. 1. (pp. 398-529). Édition du Seuil.

Salin, E. (1951). Inhumation habillée et mobilier funéraire à l'époque mérovingienne. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, *95-2*, 123-128.

Salin, E. (1973). *La civilisation mérovingienne d'après les sépultures, les textes et le laboratoire. Deuxième partie. Les sépultures* (Réimpression de l'Édition originale de 1952). Éditions A. et J. Picard.

Scapula, J. (1954). Inhumations en troncs d'arbres au cimetière carolingien d'Isle-Aumont (Aube). *Revue archéologique de l'Est e du Centre-Est*, *5*, 198-201.

Silva, A. M., Lemos, P. S., Abreu, J. & Ribeiro, M. (2012-2013). Necrópole Romana da Bóca (Canelas, Arouca). Primeiros elementos arqueológicos. *Oppidum*, *6*, 61-75.

Silva, F. (2018). *Mundo funerário romano sob o prisma da cremação. Análise antropológica de amostras alto-imperiais da* Lusitania. [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra].

Soeiro, T. (2010). Monteiras (Bustelo). Uma necrópole com dois mil anos. *Cadernos do Museu*, 12-13, 5-221.

Soeiro, T. (2015). A preferência pela inumação nas necrópoles romanas do século III-IV d.C. do município de Penafiel (norte de Portugal). In G. Branco, L. Rocha, C. Duarte, J. de Oliveira & P. Bueno Ramírez, *Arqueologia de Transição: o Mundo Funerário. Actas do II Congresso Internacional sobre Arqueologia de Transição* (pp. 159-174). CHAIA – Centro de História de Arte e Investigação Artística.

Tarlow, S. (2019). Belief and the Archaeology of Death. In In S. Tarlow & L. Nilsson Stutz (Eds.), *The Oxford Handbook of the Archaeology of Death & Burial* (pp. 616-630). Oxford University Press.

Tejral, J. (2018). Suebi north of the Middle Danube. In J. López Quiroga (Ed.), *In Tempore Sueborum. El tiempo de los suevos en la Gallaecia (411-585). El Primer Reino Medieval de Occidente*. *Volumen de Estudios* (pp. 45-60). Deputación Provincial de Ourense.

Vaz, F., Martín-Seijo, M., Carneiro, S., & Tereso, J. (2015). Waterlogged plant remains from the Roman healing spa of Aquae Flaviae (Chaves, Portugal): Utilitarian objects, timber, fruits and seeds. *Quaternary International*, *XXX*, 1-18.

Vaz, F., Braga, C., Tereso, J., Oliveira, C., Gonzalez Carretero, L., Detry, C., Marcos, B., Fontes, L., & Martins, M. (2021a). Food for the dead, fuel for the pyre: symbolism and function of plant remains in provincial Roman cremation rituals in the necropolis of *Bracara Augusta* (NW Iberia). *Quaternary International*, *593-594*, 372-383.

Vaz, F., Tereso, J., Braga, C., & Fontes, L. (2021b). O Mobiliário Funerário de Madeira da Necrópole da Via XVII em Bracara Augusta: exemplo de um processo de preservação por mineralização. *Al-Madan* online, tomo 2, 113-117.

Vives, J. (1963). *Concilios Visigóticos e Hispano-Romanos*. Col. «España Cristiana», vol. 1. Consejo Superior de Investigaciones Científicas & Instituto Enrique Flórez.

Whickham, C. (2005). *Framing the Early Middle Ages. Europe and the Mediterranean 400-800*. Oxford University Press.

Young, B. (2011). Auguste Moutié, Pioneer of Merovingian Archaeology, and the Spurlock Merovingian Collection at the University of Illinois. In R. Mathisen, & D. Shanzer, *Romans, Barbarians, and the Transformation of the Roman World. Cultural Interaction and the Creation of Identity in Late Antiquity* (pp. 299-329). Ashgate.

MÁRIO JORGE BARROCA, FLUP - DCTP I CITCEM

A MADEIRA E O SAGRADO: AS LIPSANOTECAS MEDIEVAIS PORTUGUESAS

Resumo: Neste estudo analisámos as lipsanotecas medievais portuguesas, apresentando um primeiro inventário dos casos conhecidos. Apesar de não serem muito numerosos, julgamos que eles fornecem importantes informações sobre a dedicação e sagração de igrejas e sobre a sensibilidade religiosa.

Palavras chave: Lipsanoteca; Relíquias; Dedicação; Sagração; Portugal medieval.

Abstract: This paper analyses the occurrence of lypsanothecas in medieval Portugal, providing an inventory of the known cases. Aldo they are not very numerous, they provide importante information about the dedication and consagration of their churches and the religious sensibility.

Keywords: Lypsanotheca; Relics; Dedication; Consagration; Medieval Portugal

Ao longo da Idade Média, a relação entre a madeira e o sagrado nem sempre foi das mais fáceis. Como se sabe, a madeira foi amplamente utilizada nas esculturas devocionais de vulto e na criação de retábulos, mas nas alfaias litúrgicas o seu uso estava impedido pela legislação canónica. Com efeito, os cálices não podiam ser em madeira, por ser um material poroso, que absorvia o vinho que, depois de consagrado, se transmutava em sangue de Cristo. Tão pouco deveriam ser em vidro, dada a fragilidade do suporte e a possibilidade de ele se partir e o precioso líquido se derramar no solo. O ferro estava igualmente vedado, pelos problemas resultantes da sua oxidação. Por isso,

as disposições canónicas estabeleceram, desde cedo, que os cálices e demais alfaias litúrgicas deveriam ser em metal – de preferência ouro ou prata, podendo, se a igreja fosse pobre, ser em estanho.

Quando, entre 1256 e 1265, sob a égide de Afonso X, *o Sábio*, se compilaram as *Partidas*, a imensa sistematização do *corpus* jurídico em vigor no reino castelhano, a *Primeyra Partida* foi consagrada à legislação de âmbito eclesiástico e religioso. Portugal conheceu e adoptou as *Partidas* a partir do reinado de D. Dinis, neto do *Sábio*, e conta com uma cópia da *Primeyra Partida*, datada do século XIV, que se baseou num protótipo bastante arcaico. Esta versão da *Primeyra Partida* que, procedente de Alcobaça, se conserva na Torre do Tombo, foi editada e estudada por José de Azevedo Ferreira (Ferreira, 1980). No que respeita aos cálices e demais alfaias litúrgicas, a *Primeyra Partida* esclarece que "*… o calez de madeyro nom he tam sarrado como o do metal e entra per elle aquillo que en elle metem. E por ende ficaria por ende algua cousa do que lhy metem e do sanguy de Nostro Senhor Ihesu Cristo por que o clerigo nono poderya consumir compridamente como devia nem outrossy nom sse poderia bem lavar que nom ficasse hy algua cousa.*" (Ferreira, 1980, p. 183 - Título VII, Lei 14). Em relação ao vidro acrescenta-se: "*… E ainda nom teverom bem que o ffezessem en vasso de vidro por que he fraco e quebrarya ligeyramente e poderssya verter o que enelle esteves-se."* (Ferreira, 1980, p. 183). E, em relação ao ferro, "*... sse os ffezessen de ffero enffuregeeceryam aginha e nom sse poderyam bem lavar*." (Ferreira, 1980, p. 183). Colocadas, ainda, objecções ao uso do cobre e do chumbo, restava, portanto, o uso do ouro, da prata ou do estanho: "*... foy estabeleçudo que nom fezessem ssacriffiçio senom eno calez d'ouro ou de prata. (...) Pero enas jgreias pobres que nom podessem aver taaes calezes come este bemno podem aver d'estanho.*" (Ferreira, 1980, p. 183).

Mas, se o uso da madeira estava vedado para as alfaias litúrgicas, ela foi utilizada noutras situações. Ao longo deste texto a nossa atenção irá incidir sobre um tipo específico de peças – as caixas-relicário – que, porque normalmente não estão à vista, passam despercebidas e são menos referidas na bibliografia.

Para que um templo entrasse ao culto eram fundamentais duas coisas: que tivesse sido sagrado pelo bispo da diocese a que pertencia; e que tivesse relíquias no seu altar[1]. Eram estas que legitimavam o exercício do culto. Na *Primeyra Partida* encontramos elementos que ajudam a compreender o processo de sagração de um templo, explanado em pormenor no Título XIII – denomi-

[1] Luís Araus Ballesteros sublinha que "*la colocación de relíquias se hacía innecesaria en los altares dispuestos junto a la tumba de un mártir o sobre una cripta que la contuviese, pero en los restantes era necesario depositarlas en su interior al consagralos, en una cavidad practicada en la misma mesa o, más frecuentemente en uno de sus soportes*" (Araus Ballesteros, 2013, p. 462).

nado "*Das egreias en como sse devem fazer, en que ha XX leis*" –, sobretudo nas Leis 12 a 15. Esta é, aliás, a melhor fonte de que dispomos para perceber todos os passos envolvidos na cerimónia de sagração ou de dedicação de uma igreja medieval. A 12ª lei é dedicada a "*Quem deve a consagrar as jgreias e os altares*". Nela se determina que "*nem huum nona pode sagrar senon o bispo*" (Ferreira, 1980, p. 394), acrescentando: "*E quando sagrarem devem meter en elles* [altares] *rreligas.*" (Ferreira, 1980, p. 395). A participação do bispo na sagração das igrejas já se encontra mencionada no 2º Concílio de Braga, reunido por volta de 572, cujo cânone 5º recomendava que o bispo não exigisse nada pela sagração de uma igreja (Vives, 1963, p. 83). Esta determinação vai ao encontro do que ficara decidido no 1º Concílio de Braga, de 561, que tinha proibido os presbíteros de consagrarem igrejas ou altares (Vives, 1963, p. 75, Cânone 19), reservando, de forma implícita, essa prerrogativa para os bispos. Em diversos concílios peninsulares foram tomadas medidas que pressupunham que a sagração de um templo ou de um altar era incumbência dos bispos (Férotin, 1904, p. 357-358): o 2º Concílio de Zaragoza, de 592, ordenou que os bispos sagrassem de novo os templos que tivessem sido sagrados por bispos arianos (Vives, 1963, p. 154, Cânone 3); o 2º Concílio de Sevilha, de 619, reiterou que as leis eclesiásticas reservavam ao bispo a faculdade de sagrar templo ou altar (Vives, 1963, p. 167, Cânone 7); e o 3º Concílio de Zaragoza condenou os bispos que sagravam templos sem ser ao domingo (Vives, 1963, p. 476, Cânone 1). Ao confiar apenas aos bispos a legitimidade de sagrarem templos ou altares, a Igreja assegurava o controle da entrada ao culto de novos edifícios, evitando que privados erguessem templos com o único objetivo de enriquecerem, como se refere, explicitamente, no 2º Concílio de Braga (Vives, 1963, p. 83, Cânone 6). Para além deste "*control directo sobre las nuevas iglesias*", a presença do bispo era, ainda, "*una garantia de autenticidade de las relíquias*" (Araus Ballesteros, 2013, p. 459). Esta atribuição da sagração de um templo à prerrogativa episcopal enraizou-se desde tempos recuados. Entre nós, o primeiro exemplo é a inscrição da igreja de S. Tiago de Castelo de Neiva, de 862 ou [867-912], que foi presidida pelo bispo Nausto (Barroca, 2000a, Insc. nº 1; Barroca, 2017, Insc. nº 1)[2]. Esta determinação seria confirmada no Sínodo de Lisboa, de 1240, que estabeleceu que "*... solius episcopi est confirmara, virgines consacrare, ecclesias dedicare, ordines dare et altaria erigere."* (*Synodicon Hispanum*, 2, p. 287).

[2] Todas as inscrições paleocristãs portuguesas são de conteúdo funerário (epitáfios), à excepção de um pequeno número de epígrafes gravadas em objectos litúrgicos. Até ao século IX, quando arranca a série epigráfica medieval, não se conhece, no território português, qualquer inscrição relacionada com a dedicação ou consagração de um templo.

Na 13ª lei da *Prymeira Partida* regista-se que as sagrações apenas deviam ocorrer aos domingos – "*enos dias de domjgo devem sagrar os bispos e non enoutros dias*." (Ferreira, 1980, p. 395). Esta é uma determinação também muito antiga, como vimos já consagrada no 3º Concílio de Zaragoza, reunido c. 691, cujo 1º Cânone estipulava "*que não seja permitido aos bispos sagrar as igrejas fora dos domingos*" (Vives, 1963, p. 476). Na Antiguidade Tardia, este preceito dominical parece ter sido rigorosamente seguido, como demonstrou José Vives ao estudar as inscrições visigóticas de sagração de igrejas (Vives, 1942), em estudo onde rebateu as reservas colocadas por Marius Férotin à observância de esta determinação na Península Ibérica (Férotin, 1904, p. 358-360). No entanto, mais tarde, a situação parece ter-se alterado pois, apesar de estas determinações, a Epigrafia Medieval ensina-nos que, por vezes, a cerimónia podia ocorrer na festa do orago do templo, mesmo que esta não coincidisse com um domingo. Das oito inscrições de sagração medievais portuguesas que revelam o dia e o mês em que a cerimónia decorreu, apenas três coincidem com um domingo (Barroca, 2000a, I, p. 319).

Finalmente, na 17ª lei esclarece-se que "*fazem en sagraçom da ygreia* [outras] *duas cousas, ssinaaes de cruzes e enssarram eno altar as rreligas dos santos que stam por dar a entender que ena ygreia acham os cristãos emparamento polo poder de Nosso Senhor Ihesu Cristo e pelas rreligas dos santos que hy som*" (Ferreira, 1980, p. 399). E na 19ª Lei determina-se que "*... poys que a santa eygreia fosse sagrada devem os clerigos screver o dia en que sagrarom e fazer grande festa daquela sagraço en cada huum ano.*" (Ferreira, 1980, p. 402). Nos finais do século XIII, Guillaume Durand recomendava igualmente que, na cerimónia de deposição de relíquias, se devia registar em inscrição a natureza das relíquias, o nome do prelado que tinha presidido à sagração e a data em que a cerimónia ocorrera: "*Ponat etiam ibi carticulam de corio, scriptam de grossa littera, continentem cujusmodi reliquiae sunt ibi inclusae et in cujus sancti honorem et nomen ecclesia ipsa et altare dedicantur, nomen consecrationis et indulgentiam quam in anniversario dedicationis die concedit, annum quoque, mensem et diem quibus dedicatur, sigillens ipsum vasculum diligenter."* (cit. por Michaud, 1999, p. 204, nota 29). São estas recomendações que explicam o número relativamente elevado de inscrições comemorando a sagração ou a dedicação de um templo, porque uma epígrafe era a forma mais perene e mais pública de memorizar a data da sagração de um templo. Jean Michaud arrolou, para a França, entre os séculos VIII e XIII, um total de 174 inscrições (Michaud, 1999, p. 206). Para a Idade Média portuguesa, entre o século IX e os inícios do século XV, conhecemos 53 inscrições (25 de sagração e 28 de dedicação), maioritariamente pertencentes ao século XII (Barroca, 2000a, I, p. 309).

Como transparece da legislação canónica, para que um altar pudesse entrar ao culto era necessário que encerrasse relíquias de santos. Pelo menos até ao século IV ou V não se conhecem formulários para as cerimónias de consagração, o que parece deixar alguma margem de liberdade a quem presidia à cerimónia (Santiago Fernández, 2002, p. 42). Jean Michaud vai mesmo mais longe e diz que até Gregório Magno (590-604) não existem formulários para este tipo de actos litúrgicos (Michaud, 1996, p. 184-185). Mas cedo se foi generalizando a ideia de que, para poder ser utilizado no ofício da missa, um altar deveria encerrar relíquias. Como sublinhou L. Araus Ballesteros, "*el carácter sacro del altar se ve reforzado por el contacto físico con las relíquias, que, ocultas en su interior, solamente pueden venerarse por médio de el*" (Araus Ballesteros, 2013, p. 457). Durante a Idade Média, o conceito de relíquia não se circunscrevia apenas a ossos ou a pequenos fragmentos de ossos dos santos ou mártires. Qualquer material que tivesse estado em contacto com o corpo de um santo era, ele próprio, considerado relíquia, como já pugnava Gregório Magno (590-604) na sua Epístola a Constantino Augusto (Michaud, 1999, 203; *Patrologia Latina*, 77, Epístola XXX, col. 702). Assim, lado a lado com pequenos fragmentos de ossos, encontramos uma enorme diversidade de materiais que podiam, em casos extremos, ser apenas pequenos pedaços de tecido ou pequenas quantidades de sedimentos retirados do interior do túmulo de um santo. Estas relíquias eram embrulhadas em pequenos panos (para garantir que mão humana não tocasse no Sagrado)[3], e depois colocadas dentro de pequenas caixas, normalmente de madeira, mas por vezes de outros materiais[4]. Essas caixinhas de madeira recebem o nome técnico de *lipsanotecas* (do latim *lipsanotheca*, por usa vez oriundo do grego *leípsanon* (resto, resto mortal, relíquia) + *thēkē* (caixa)).

A deposição da lipsanoteca no altar de um templo constituía o momento culminante de uma cerimónia de dedicação. As lipsanotecas eram depositadas no *loculus*: uma pequena cavidade quadrangular ou rectangular, com moldura rebaixada para receber uma tampa que era, depois, lacrada. Antes de receber as relíquias, o *loculus* era ungido e purificado com água benta (Araus Ballesteros, 2013, p. 459). A implantação do *loculus* onde eram depositadas as lipsanotecas com as relíquias evoluiu o longo dos tempos. Correndo o risco de sermos excessivamente simplistas, diríamos que no período paleocristão ele se abria preferencialmente no solo, recebendo em cima o pé de altar e a mesa de altar. A inviolabilidade do receptáculo sagrado ficava, assim, garantida. Mas, ao longo dos tempos, ele foi mudando de local, subindo sucessivamente – primeiro para a parte superior do pé de altar, selada pela colocação da mesa

[3] No *Painel da Relíquia*, do Políptico de S. Vicente de Fora, a figura com manto vermelho que segura e exibe a relíquia de S. Vicente – um fragmento de calote craniana – exibe-a pousada sobre um pano verde.

[4] São conhecidos exemplos em pedra, em osso ou marfim, em metal e em vidro.

de altar; depois para a própria mesa de altar, sendo o *loculus* escavado na sua espessura e encerrado por tampa de madeira devidamente lacrada.

De todas estas implantações dos *loculi* temos exemplos em Portugal. Em 1989, nas escavações arqueológicas da basílica tardo-antiga do Monte da Cegonha (Selmes, Vidigueira), Rafael Alfenim e Maria da Conceição Lopes identificaram o *loculus* das relíquias escavado no pavimento da basílica. A cavidade, definida por tijolos, abrigava uma lipsanoteca rectangular, com tampa plana, talhada em mármore cinzento ou mármore de S. Brissos (Alfenim & Lopes, 1995, p. 394). No seu interior encontrava-se um pequeno fragmento metálico (que se veio a determinar ser liga de estanho e chumbo) pertencente a uma ampula, semelhante às ampulas que os peregrinos costumavam trazer da Terra Santa com água benta. E, a seu lado, três medalhões de cerâmica, muito fragmentados (Alarcão *et al.*, 1995, p. 401-405).

Da implantação do *loculus* na parte superior do pé de altar são conhecidos vários exemplos: no adro da Igreja de Stª. Eulália de Rio Côvo (Barcelos) conservava-se, há alguns anos, um pé de altar de secção cilíndrica, com o *loculus* quadrangular rebaixado na sua parte superior, com moldura para receber a tampa de madeira. Uma peça semelhante, procedente de S. Bento da Várzea, conserva-se no Museu Pio XII, em Braga (SL 540 – Fontes & Pereira, 2009, II, p. 70) e outra conservava-se nas ruínas da Igreja do Mosteiro de Ermêlo, em Baião. No Museu Pio XII, em Braga, conservam-se também várias aras romanas que foram reaproveitadas como pé de altar em templos cristãos e que apresentam, na parte superior, o característico *loculus* para receber as relíquias, que mutilou o *foculus* da ara pagã (normalmente uma moldura circular e em relevo).

Finalmente, em diversos templos românicos ou góticos encontramos altares que apresentam o *loculus* escavado na superfície superior da mesa, selado com tampa de madeira. Os exemplos podiam multiplicar-se, até porque este costume se prolongou pela Época Moderna, mas apenas convocaremos o caso do altar de S. Teotónio, do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, datado pela sua inscrição de 1162, mas talvez criado por volta de 1180 (Barroca, 2000a, Insc. 110; Barroca, 2017, Insc. 129). Houve casos em que a mesa de altar medieval, na espessura da qual tinha sido escavado o *loculus* das relíquias, foi substituída por outra mais recente, tendo os párocos tido o cuidado de conservar a pequena porção da mesa em que estava a cavidade. Foi o caso da Igreja de S. Salvador de Pedregais (Vila Verde), cujo *loculus* foi recolhido no Museu Pio XII, em Braga (SL 682 – Fontes & Pereira, 2009, II, p. 71). E o mesmo aconteceu na Igreja Velha de S. Torcato (Guimarães), de onde procede a maior colecção de lipsanotecas portuguesas, que abordaremos mais à frente (Barroca & Real 1992).

Esta "migração" do *loculus*, desde o pavimento do templo até à parte superior da mesa de altar, está relacionada com a prática medieval (e moderna)

de se abrir a cavidade sempre que havia dúvida sobre a existência de relíquias. Como se disse acima, para que se pudesse celebrar culto num altar, ele tinha de encerrar relíquias. E a dúvida era justificação suficiente para a abertura do altar. No interior do *loculus*, para além dos *autentica* (pequenos rectângulos de pergaminho, identificando a natureza das relíquias, que eram colocados durante a cerimónia de deposição das relíquias), acrescentava-se, então, um *auto de abertura*, onde se identificavam as autoridades presentes no momento de abertura do altar, a data em que tal ocorrera e o conteúdo nele encontrado. Alguns altares também foram abertos para se acrescentarem novas relíquias. Um altar com um amplo e diversificado conjunto de relíquias ganhava prestígio e atraía fiéis e, com eles, doações pias e património. Por isso, sempre que era possível, ao número de relíquias era ampliado. Como se compreende, no universo monástico esta prática foi relativamente comum, enquanto, pelo contrário, nos templos paroquiais se revela menos usual. Em alguns casos, as inscrições comemorativas da sagração ou dedicação do templo, que eram colocadas nas paredes dos edifícios, assinalavam as relíquias que o seu altar encerrava. Em Portugal, o primeiro exemplo onde isso acontece é na inscrição de dedicação da Igreja de Stª. Maria de Lamas do Vouga (Águeda), cuja epígrafe, datada de 10 de maio de 1170, assinala a presença de relíquias dos sepulcros da Virgem e do Senhor e de relíquias dos santos Felicíssimo e Agapito, de S. Sebastião e da própria Virgem Maria, a quem o templo era dedicado (Barroca, 2000a, Insc. 134; Barroca, 2017, Insc. 155). Mas a maioria das inscrições de sagração ou dedicação portuguesas limita-se a registar a data da cerimónia e os protagonistas presentes. Por isso, noutros casos criaram-se inscrições apenas para assinalar a presença de relíquias, como foi o caso do Mosteiro de Pombeiro que, na segunda metade do séc. XII, criou uma epígrafe assinalando a presença de relíquias de S. Pedro, S. Paulo, Stº. André, S. Tiago e S. Tomé (Barroca, 2000a, Insc. 230; Barroca, 2017, Insc. 264). Divulgar este prestigiante conjunto de relíquias era uma forma do próprio mosteiro fomentar o fluxo de crentes e, consequentemente, o volume de dádivas.

À custa do prestígio que as relíquias granjeavam, a Idade Média conheceu um florescente comércio de relíquias, maximamente oriundas do Próximo Oriente, cenário das Cruzadas, mas também procedentes de outros pontos da Europa. E nem sempre com uma origem bem esclarecida… Em Portugal, no século XII, há duas situações bem conhecidas que envolveram relíquias e que reflectem o prestígio de que elas se revestiram. A primeira, ocorrida em 1102, é o célebre *Pio Latrocínio*, quando o arcebispo compostelano, Diego Gelmirez, se deslocou a Braga e recolheu as relíquias de S. Frutuoso, de S. Silvestre, de S. Cucufate e de St.ª Susana, levando-as para Santiago de Compostela (*Hist. Compost.*, p. 94-99; Amaral & Barroca, 2020, p. 138 e 306-311;

Amaral, 2014; Amaral, 2007, p. 398-400). O segundo, ocorrido poucos anos depois, é a demorada peregrinação que Maurício Burdino, bispo de Coimbra, realizou à Terra Santa, entre outubro de 1104 e a primavera de 1108, acompanhado por D. Telo, de onde regressou com importante conjunto de relíquias que destinou à Sé de Braga, procurando, assim, remediar as consequências da incursão de Diego Gelmirez e recompor o relicário bracarense (David, 1947, p. 473-49; Amaral, 2007, p. 419-420; Amaral & Barroca, 2020, p. 283; Renzi, 2018; Renzi, 2019; Renzi, 2021, p. 29-31).

Neste breve apontamento procedemos ao inventário dos exemplos portugueses de lipsanotecas medievais em madeira, alargando o âmbito cronológico até ao fim do reinado de D. Manuel I. Nas fichas de inventário sistematizaremos os dados relativos à cronologia, à madeira, às dimensões e às inscrições, ao contexto, registando, no final, a bibliografa específica de cada lipsanoteca.

INVENTÁRIO DAS LIPSANOTECAS MEDIEVAIS PORTUGUESAS

Lipsanoteca nº 1
Séc. X
Igreja Velha de S. Torcato (S. Torcato, Guimarães)
Madeira não identificada
Dimensões: 9 cm (comp.) x 5,2 cm (alt.) x 4,5 cm (larg.)
Inscrição: Sem inscrição original. No século XIII registou-se:
De Ligno S(anc)ti Cosme et Da / mjanj et S(anc)te Torq(ua)ti m(ar)t(yris)
Contexto: Em 1986, durante o processo de restauro da Igreja Velha de S. Torcato, ao desmontar-se o altar moderno apareceram incorporados dois pés de altar medievais (um moçárabe, do séc. X, compacto e ornamentado com cinco toros verticais, com o *loculus*, vazio, na parte superior; outro românico, de 1132, com colunelo com largas estrias helicoidais, sem *loculus*) e um fragmento da mesa de altar românica, correspondente à zona do *loculus*. Na secção da mesa de altar lê-se, truncada, a inscrição:
[altar]E S(an)C(t)I TORQUATUS.
No *loculus* da mesa de altar apareceram oito lipsanotecas – uma do século X, cinco do século XI, uma de 1132 e uma última do século XIII ou XIV – que foram estudadas por nós e por Manuel Real (1992). Trata-se do mais importante conjunto de lipsanotecas medievais portuguesas e certamente um dos mais importantes da Península. Infelizmente, foram recentemente roubadas, desconhecendo-se o seu paradeiro actual. A lipsanoteca do século X, que continha as relíquias do Santo Lenho, de S. Cosme e S. Damião e de S. Torcato, era a única que apresentava decoração e, significativamente, a única que não tinha legenda original (certamente porque não havia necessidade de

a distinguir, por não haver, na altura, outras caixas dentro do *loculus*). Apresentava como decoração a sua superfície preenchida por motivos reticulados preenchidos com aspa, tratados a bisel, que ocupavam toda a superfície de um dos laterais maiores e a secção lateral correspondente à entrada da tampa. Na superfície inferior, na qual a caixa se apoia, foi esculpido o início do mesmo tema, mas não se passou da primeira fiada, com quatro rectângulos preenchidos por aspa. Na face oposta o motivo foi delineado a traço fino, mas nunca esculpido. A tampa era de entrada lateral. Pelos motivos ornamentais, moçárabes, e por ser a única lipsanoteca da Igreja Velha de S. Torcato que encerrava relíquias do santo padroeiro, defendemos ser a lipsanoteca do século X. A sua ornamentação recorda a lipsanoteca da Catedral de Astorga, estudada por D. Manuel Gomez Moreno (Gomez Moreno, 1919, p. 377-378). Neste sentido, é a mais antiga lipsanoteca medieval conhecida em Portugal, apenas suplantada pela lipsanoteca tardo-antiga do Monte da Cegonha. No interior desta lipsanoteca encontrava-se um pequeno tecido de linho, de cor ocre claro numa das faces e verde musgo na outra, encerrando areias e sedimentos. Era acompanhado de um *autentica* de papel, moderno, onde se repetia: "*+ / Reliquie de Lino Domini e[t Sancti] Cosme et Damiani et Sancti Troquati*". No extenso e pormenorizado Auto de Abertura de 7 de novembro de 1685, que o Pe. António Carvalho da Costa transcreve na sua *Corografia Portuguesa* (Costa, 1706, I, pp. 23-24), é a terceira caixa mencionada, sendo descrito o seu conteúdo (Costa, 1706, I, p. 23). A primeira referência a S. Torcato remonta a 1014, quando se refere que o *mandamento* de Vizela "*divide cum Sancto Torquato*" (PMH, DC 223). A primeira referência explícita ao Mosteiro é de 1059 (PMH, DC 420).

Bibliografia: Barroca & Real, 1992, p. 146-147; Barroca, 2000b.

Lipsanoteca nº 2
Séc. XI
Igreja Velha de S. Torcato (S. Torcato, Guimarães)
Madeira não identificada, talvez buxo ou cedro
Dimensões: 5,4 cm (comp.) x 2,6 cm (alt.) x 4,6 cm (larg.)
Inscrição: Na face correspondente a um receptáculo:
S(an)c(t)i Iacobi Ap(osto)li
Na face oposta, correspondente a dois receptáculos:
S(an)c(t)i Martini Ep(iscop)i / S(an)c(t)i Iohan(n)i Bab(tiste)

Contexto: Trata-se da primeira de cinco lipsanotecas que foram criadas num único momento e depositadas no pé de altar da Igreja de S. Torcato. Foram todas criadas no mesmo tipo de madeira, distinto da lipsanoteca do século X, e que poderia ser madeira de bucho ou de cedro. Pelo tipo de letra, visigótica redonda, atribuímos a sua criação e deposição ao século XI,

correspondendo a um momento de grande reforço das relíquias do altar de S. Torcato e, portanto, coevo da fase mais dinâmica desta instituição monástica altimediévica. Esta lipsanoteca tem a particularidade de apresentar três receptáculos individualizados, encerrados por duas pequenas tampas de aplicação vertical. O receptáculo maior correspondia a relíquia de S. Tiago. No lado oposto, e encerrado por uma única tampa, foram criados dois receptáculos: um para a relíquia de S. Martinho, outro para a relíquia de S. João Baptista. No seu interior encontravam-se dois pequenos *autentica*, em papel, que diziam: "+ */ Reliquje Santi Jacobi Apostoli*" e "+ */ [Re]liquje Santi Johans Babtiste / Out.os q(eu) se nã(o) podem [ler]*". No interior da cavidade maior encontrava-se um pequeno bocado de papel, cuidadosamente dobrado, encerrando matéria orgânica pulverizada e areias, acompanhado pelos dois *autentica* acima referidos. Nas cavidades menores encontravam-se restos de tecido de cor branco-sujo, muito deteriorados. No Auto de Abertura de 7 de novembro de 1685 é a quarta caixa descrita (Costa, 1706, I, p. 24), sendo ainda mencionados pequenos fragmentos de ossos.

Bibliografia: Barroca & Real 1992, p. 147-148.

Lipsanoteca nº 3
Séc. XI
Igreja Velha de S. Torcato (S. Torcato, Guimarães)
Madeira não identificada, talvez buxo ou cedro
Dimensões: 6,1 cm (comp.) x 3,2 cm (alt.) x 2,1 cm (larg.)
Inscrição: Numa das faces maiores:
S(an)c(t)i Stephanie t / S(an)c(t)e Eolalie Virg(in)e

Contexto: A mais pequena das lipsanotecas do século XI, com a indicação das relíquias registada em letra visigótica redonda, resguardava as relíquias de Stº. Estêvão e de Stª. Eulália. Encerrava pequeno fragmento de tecido branco-sujo, com poeiras e fragmentos de lacre. O seu *autentica* moderno foi encontrado dentro da caixa nº 4, dizendo: "+ */ Reliquje Santi Estephani Marterj e Santa Eolalia Vi(r)ginis e M[artiris]*". No Auto de Abertura de 7 de Novembro de 1685 é a oitava e última lipsanoteca descrita, dizendo-se que continha dois fragmentos de osso e um pequeno tecido de seda atado com "*fio de retroz vermelho*" (Costa, 1706, I, p. 24).

Bibliografia: Barroca & Real 1992, p. 148-149.

Lipsanoteca nº 4
Séc. XI
Igreja Velha de S. Torcato (S. Torcato, Guimarães)
Madeira não identificada, talvez buxo ou cedro
Dimensões: 6,4 cm (comp.) x 2,3 cm (alt.) x 4,7 cm (larg.)

Inscrição: Numa das faces maiores, em visigótica redonda:
S(anc)te Marie Vi(r)g(ini)s
Na face oposta, em letra gótica do séc. XIII:
Hic s(unt) reliq(ui)e S(an)c(t)e Marie Vi(r)g(inis)
Contexto: A terceira lipsanoteca do século XI apresenta numa das faces a legenda original, em visigótica redonda, e na face oposta uma nova legenda, em letra gótica do século XIII. No seu interior estavam dois *autentica*: o da lipsanoteca de Stº. Estêvão e Stª. Eulália (Nº 3) e o de esta lipsanoteca, que dizia: "+ */ Hic su(n)t Reliquje Santa Marye Virginjs*". No Auto de 7 de Novembro de 1685 é a sétima caixa descrita e continha dois pedaços de tecido, um de seda carmesim encerrando, dentro, outro de lã (Costa, 1706, I, p. 24).
Bibliografia: Barroca & Real, 1992, p. 149.

Lipsanoteca nº 5
Séc. XI
Igreja Velha de S. Torcato (S. Torcato, Guimarães)
Madeira não identificada, talvez buxo ou cedro
Dimensões: 4,9 cm (comp.) x 4,1 cm (alt.) x 3,4 cm (larg.)
Inscrição: Numa das faces maiores:
S(an)c(t)i Mametis / Martiris
Contexto: A quarta lipsanoteca do século XI encerrava relíquias de S. Mamede. A sua legenda, em visigótica redonda, foi parcialmente avivada no século XIII na parte correspondente à primeira regra, incorrendo-se em pequeno erro ao grafar "*Matmetis*". No Auto de Abertura de 7 de Novembro de 1685 houve um lapso, e identificaram-se as relíquias como sendo de S. Maxêncio (Costa, 1706, I, p. 24). A caixa continha, então, um pequeno fragmento de seda vermelha atado com fio branco. Quando se abriu, em 1988, continuava a ter o fragmento de seda vermelho.
Bibliografia: Barroca & Real, 1992, p 149-150.

Lipsanoteca nº 6
Séc. XI
Igreja Velha de S. Torcato (S. Torcato, Guimarães)
Madeira não identificada, talvez buxo ou cedro
Dimensões: 7,8 cm (comp.) x 3,8 cm (alt.) x 4,1 cm (larg.)
Inscrição: Numa das faces maiores:
S(an)c(t)i P[e]lagi
Na face oposta, em letra gótica do séc. XIII:
Hic s(unt) reliq(u)ie S(anc)ti Pelagij
Contexto: Quinta e última lipsanoteca introduzida no altar de S. Torcato no século XI. Este conjunto homogéneo, quer no tipo de madeira, quer na

maneira de trabalhar a madeira, quer no tipo de letra, representou, como referimos, um importante reforço no conjunto de relíquias que o altar do mosteiro possuía. A legenda original foi registada em letra visigótica redonda, do século XI. Na face oposta, em letra gótica do século XIII, repetiu-se o conteúdo. Esta lipsanoteca foi a quinta descrita no Auto de 1685, altura em que continha um "*pedacinho de seda velha*" (Costa, 1706, I, p. 24). No seu interior, para além de um pequeno fragmento de tecido vermelho, encontrou-se um *autentica* moderno que dizia: "*+ / Reliquje Santi Pela(gii] e outras que se / Nã(o) poderom ler*".

Bibliografia: Barroca & Real, 1992, p. 150-151.

Lipsanoteca nº 7
1130

Igreja de S. João Baptista de Souto de Lafões (Oliveira de Frades, Viseu)

Madeira de amieiro

Dimensões: 8 cm (comp.) x 5,6 cm (larg.) x 5 cm (alt.) (tampa: 7 cm x 4,2 cm x 0,5 cm)

Inscrição: Numa das faces externas maiores da caixa:

(A) *ERA . T . C . LXVIII . / Dedicata e(st) ec(c)l(esi)a ista . i(n) honore . / S(an)c(t)i Ioh(a)n(n)is Babtiste . a Domno : Bernal / do Colimbriensi ep(iscop)o .*

Na face oposta:

(B) *Hic abentur reliquie / S(an)c(t)i Sebastiani . S(an)c(t)i Lau / renti . S(an)c(t)a Agnes . S(ancte) Cecil(i)a.*

Contexto: Lipsanoteca aparecida durante as obras de restauro da igreja, realizadas em 2004. Foi publicada por Jorge Adolfo de Meneses Marques, em 2009, que atribuiu a inscrição (A) ao ano de 1130 e que registou que a inscrição (B), na face oposta, recorria a letra do séc. XVI. No entanto, as duas inscrições são coevas do ano de 1130, não havendo motivos paleográficos para as diferenciar cronologicamente. D. Bernardo foi bispo de Coimbra entre 1128 e 1146. A primeira referência conhecida para a igreja de Souto de Lafões remonta a 1258 (PMH, Inq. p. 911), sendo também mencionada no Registo da Décima de 1320 ("*Item ecclesiam Sancti Joanis de Souto ad quadraginta libras"* – Boissellier, 2012, p. 170).

Bibliografia: Marques, 2009b, p. 222-223; Marques, 2014, p. 108; Paiva *et al.*, 2016, 1, p. 92 e 572; Barroca, 2017, Insc. 76, p. 195-196.

Lipsanoteca nº 8
1132

Igreja Velha de S. Torcato (S. Torcato, Guimarães)

Madeira não identificada

Dimensões: 9,5 cm (comp.) x 5,6 cm (alt.) x 3,8 cm (larg.)

Inscrição:

D(e)dicata est ec(c)l(esi)a ista a d(om)no Pelagio / Bracarensi archiep(iscop)o. In honore S(an)c(t)i Sa(lv)a / toris. S(ancte) Marie. (S(ancti) Michaelis. S(ancti) P(e)tr(i) (A)p(osto)li / S(ancti) Torquati. Anno ab i(n)carnationis D(omi)ni / Mº . Cº . XXXº . IIº

Contexto: A sétima lipsanoteca do conjunto da Igreja Velha de S. Torcato corresponde à sagração realizada pelo Arcebispo D. Paio Mendes e apareceu já sem a sua tampa. A legenda, extensa e pormenorizada, foi registada em letra carolina, compatível com a data exarada. A cerimónia corresponde à reforma românica da igreja monástica. No seu interior encontrava-se um *autentica* do século XV ou XVI que copiou a legenda exterior. Por baixo deste *autentica*, cuidadosamente dobrado, encontravam-se vários pequenos fragmentos de lacre. No Auto de Abertura de 1685 é a primeira lipsanoteca descrita e ainda tinha, no seu interior, alguns fios de seda e pequenos pedaços de ossos (Costa, 1706, I, p. 23). O Arcebispo D. Paio Mendes [da Maia] esteve à frente dos destinos da diocese de Braga entre os anos de 1118 e 1137.

Bibliografia: Barroca & Real, 1992, p. 151-153; Barroca, 2017, Insc. 79, p. 202-203.

Lipsanoteca Nº 9
1138 (ou 1137 ?)

Igreja de S. João Baptista de Cova (Vieira do Minho, Braga)

Caixa moderna, em vidro e com tampa de prata

Dimensões: 8,7 cm (comp.) x 5,5 cm (larg.) x 3,5 cm (alt.)

Inscrição: No Auto de Abertura de 1645 regista-se a seguinte inscrição:

«*Dedicata est Ecclesia ista ab domno Pelagio Bracharensi Archiepiscopo. In honorem Sanctae Mariae. Sancti Michaelis. S. Bartholomei. Sancti Ioannis. Sancti Iacobi. Era mil e cento e trinta e oito. 1138*»

Contexto: Caixa de vidro com tampa de prata aparecida por volta de 1980-82. Continha dois autos de Abertura (um de 1645, outro de 1791), cinco fragmentos de tecido e três *autentica*. No verso do Auto de Abertura de 1645 refere-se o teor da inscrição, acima transcrito, que estava "*escrito por fora no caixotinho de pau*". O paradeiro do "caixotinho" é desconhecido. A igreja de S. João Baptista de Cova encontra-se referida no Censual da Diocese de Braga do séc. XI (Costa, 1959, II, p. 108; Amaral, 2007, p. 696) e na Lista das Igrejas do Padroado Régio de 1220-29: "*[462] Item Sanctus Johannes de Cova*" (Boissellier, 2012, p. 76). O arcebispo D. Paio Mendes permaneceu à frente da Diocese de Braga entre 1118 e 1137, pelo que a transcrição deverá encerrar erro na data proposta.

Bibliografia: Barroca & Real, 1992, p. 154-156; Barroca, 2017, Insc. 86, p. 216-217.

Lipsanoteca Nº 10
1142
Igreja de S. Pedro de Caifas (Galegos, Penafiel, Porto)
Madeira não identificada
Dimensões desconhecidas
Inscrição:
"*Hec ecclesia est consacrata Petro / Portugalensi Episcopo in Honore Sanc / ti Mametis Martiris et Sancte Cru / cise t Sancti Petri Apostolo Era / Mª Cª 2XXX*"

Contexto: Inscrição registada em lipsanoteca que João Pedro Ribeiro registou nos seus manuscritos: "*Circundava esta inscripção hua pequena caixa de madeira, com alguas reliquias que se achou, desmanchando o altar mayor da Ig.ª de S. Pedro de Caifas, annexa de St.º Estêvão de Oldroens, junto ao mosteiro de Paço de Sousa.*" (BGUC, Ms. 703, fl. 417). A paróquia de Caifas apresenta uma singular variação de designações ao longo da Idade Média: começou por ser designada S. Mamede de Fafiães, documentada entre 938 e 1123 (Sousa, 1982, p. 46-47); em 1220-29 refere-se como "*Sanctus Cosma de Caifas*", com provável lapso na atribuição do orago (Boissellier, 2012, p. 85); mas nas Inquirições de 1258 já era designada paróquia de S. Pedro de Caifas (PMH, Inq., p. 583). Nos finais do séc. XVII passou a designar-se S. Pedro de Boavista, sendo extinta no séc. XIX e anexada a Galegos. O bispo D. Pedro, mencionado na lipsanoteca, governou a Diocese do Porto entre 1138 e 1145.

Bibliografia: Barroca, 2017, Insc. 95, p. 239-240.

Lipsanoteca Nº 11
1145
Capela de Nª. Sª. do Torrão (Longroiva, Guarda)
Madeira não identificada
Dimensões desconhecidas
Inscrição:
"*Dedicata est ista ec(c)l(esi)a a D(om)no / Iohan(n)e Archiep(iscop) o Brac(h)aren(si) I(n) / Honore S(an)c(t)ae Mariae S(an)c(t)i / Nicolai Conf(essor) et Aliter S(ancta) Cruz: / Erecta [era] M C L XXXIII*"

Contexto: Lipsanoteca aparecida em 1977, quando se procedeu ao desmonte do altar da Capela de Nª. Sª. do Torrão, junto do Castelo de Longroiva, que reaproveitava uma ara romana dedicada a Júpiter. Foi novamente encerrada no pé-de-altar. Adriano Vasco Rodrigues registou o texto escrito na lipsanoteca, que diria: "*Dedicata est ista eclia a Dno / Iohane Arcpicpo Bracaren I / Honore Scae Mariae Sci / Nicolai Conf et Alior SCruz: / Erecta M C L XXXIII*". O Arcebispo D. João Peculiar governou a Diocese de Braga entre

1138 e 1175. A Igreja de Santa Maria de Longroiva encontra-se mencionada no Rol de 1220-29: "*Sancta Maria de Longovria"* (Boissellier, 2012, p. 88). A data exarada na lipsanoteca corresponde ao mesmo ano em que Longroiva foi entregue aos Templários, por Fernão Mendes de Bragança, tenente da Terra de Bragança e cunhado de D. Afonso Henriques. A doação ocorreu a 10 de junho de 1145 (Barroca, 1996-97, p. 174). A presença desta lipsanoteca deve ser entendida como um primeiro testemunho da actuação dos freires do Templo na sua nova povoação.

Bibliografia: Rodrigues, 1983, p. 112-113; Barroca & Real, 1992, p. 156-157; Barroca, 2017, Insc. 98, p. 244-245.

Lipsanoteca Nº 12
1150
Igreja de S. Tiago de Areias (Santo Tirso, Porto)
Madeira não identificada
Dimensões desconhecidas
Inscrição: Referida num tombo da paróquia:
«Dedicata est ista Ecclesia a Domino Johanne Bracharensis Archiepiscopo, in honore Sancti Jacobi : Sancti Laurentii, Sancti Pelagii, Sancti Romani. Ano M C L XXX VIII»

Contexto: A notícia, exarada num Tombo da igreja, foi divulgado por Augusto César Pires de Lima. O Tombo refere que a inscrição estava "*em hua taboa q estava metida no altar de S. T(ia)go sendo de pedra*" (Tombo, fl. 18v). A referência final, a um suporte pétreo, deixa dúvidas se seria uma lipsanoteca, como defendemos em 1992 e como se adequa ao formulário da inscrição, ou se seria uma epígrafe gravada em pedra. Continuamos a interpretar esta passagem no sentido da inscrição estar numa tábua e o altar ser de pedra. A igreja de S. Tiago de Areias, outrora conhecida como S. Tiago de Nadim ou Landim, encontra-se documentada desde 991 (PMH, DC 162; Costa, 1959, II, p. 35; Correia, 1989, p. 15; Amaral, 2007, p. 599). A partir de 1258 aparece referida com a nova designação de S. Tiago de Areias. O arcebispo D. João Peculiar governou a diocese de Braga entre 1138 e 1175.

Bibliografia: Lima, 1940, VI, p. 326-327; Almeida, 1978, 2, p. 53; Barroca & Real, 1992, p. 154-156; Barroca, 2017, Insc. 108, p. 271-272.

Lipsanoteca Nº 13
1172
Igreja de Stª. Maria da Várzea (Várzea de Tavares, Mangualde, Viseu)
Madeira não identificada
Dimensões desconhecidas
Inscrição: Transcrita em manuscrito de Fr. Joaquim de Santa Rosa Viterbo:

«E . M . CC . X . Æpo Godino Dedicatur Ecclesias Ista»

Contexto: Lipsanoteca descoberta em 1796 na Igreja de Stª. Maria da Várzea, Várzea de Tavares, registada por Fr. Joaquim de Santa Rosa Viterbo nos seus manuscritos (BMV, Ms. Viterbo, 20-1-19, fl. 115v) e referida por Mário Farelo na *História da Diocese de Viseu*. Segundo este autor fazia parte de um conjunto de lipsanotecas, em número não determinado, que continham relíquias do Salvador, de Stª. Maria, de S. João Baptista, de S. Mateus e de «Todos os Santos» (Sic). A Igreja de Stª. Maria da Várzea é mencionada na Décima de 1320 (Boissellier, 2012, p. 169). D. Godinho Soares presidiu aos destinos da diocese de Viseu entre novembro de 1171 e abril de 1176.

Bibliografia: Paiva *et al*., 2016, I, p. 367, nota 63; Barroca, 2017, Insc. 163, p. 448-449.

Lipsanoteca Nº 14
[1225]

Igreja de S. Paio de Besteiros (Amares, Braga)

Madeira (?) não identificada

Dimensões desconhecidas

Inscrição: Não conhecida.

Contexto: Pinho Leal registou, em 1873, no seu *Portugal Antigo e Moderno*, que a Igreja de S. Paio de Besteiros tinha sido reedificada em 1747, quando era abade D. Diogo da Costa, tendo-se preservado o retábulo original. Em 1862, quando este foi substituiu por um novo, abrindo-se o retábulo "*... encontrou-se por essa occasião no altar mor, que era todo de pedra, uma pequena pia da mesma matéria, contendo uma caixa de metal e dentro d'ella várias relíquias, com um pergaminho, muito gasto do tempo, escripto pelo abbade (o licenciado Pedro de Carvalhaes) do qual constava o seguinte: Que no dia 25 de agosto de 1614, fazendo visita a esta egreja o cónego da Sé de Braga, Miguel Sequeira Pinheiro, se abrira o altar do bemaventurado S. Payo e que dentro de uma caixa de pau, muito gasta do tempo, foram encontradas as seguintes relíquias: - S. João Evangelista; S. Bartholomeu, apóstolo; S. Thiago apóstolo; S. Celestino, bispo; Santa Leocádia, Santa Marinha e Santa Christina. Mais algumas se continham na dita caixa, mas por estar muito gasto o dito pergaminho, não se pôde averiguar a quem pertenciam. Declarava mais o dito pergaminho que não fora encontrada alguma de S. Payo; mas que elle abbade a accrescentará por lh'a ter dado um religioso da Ordem de S. Bento, que a tinha tirado do relicário de Refojos de Basto. Além d'esta accrescentará mais as seguintes: - de Santo Innocêncio; de S. Vicente, papa, mártyr; de S. Simão, mártyr; de S. Zenónio; de Santa Pluremes, máryir; as quais houvera das mãos de religiosos e que assim as collocara todas no mesmo lugar.*" No verso

do pergaminho acrescentara-se: "*Achei estas santas relíquias no anno de 1747, quando se demoliu a capella mor para se fazer de novo; estavam no altar que se refere n'esta relação e na mesma forma as tornei a collocar no mesmo altar, e para constar fiz esta clareza. Hoje, 4 de junho de 1748 – O abbade Diogo da Costa.*" (Leal, 1873, I, p. 394; Silva, 1958, I, p. 182-183). Apesar das notícias de 1614 e de 1748 não apresentarem a leitura da inscrição da lipsanoteca, nem a sua datação, ela deve ser coeva da sagração da Igreja de S. Paio de Besteiros, realizada a 14 de dezembro de 1225 e promovida pelo abade Viegas (Barroca, 2000a, Insc. 296, p. 729-730). A Igreja de S. Paio de Besteiros encontra-se mencionada no Censual da Diocese de Braga, dos finais do séc. XI (Costa, 1959, II, p. 212) e na lista das igrejas do Padroado Real, de 1220-29: "*Item Sanctus Pelagius de Balastariis*" (Boissellier, 2012, p. 71). Apesar da resposta de S. Paio de Besteiros nas Memórias Paroquiais de 1758 ter sido assinada pelo abade Diogo da Costa, não há qualquer referência ao aparecimento das relíquias, dez anos antes.

Bibliografia: Leal, 1873, I, p. 394; Silva, 1958, I, p. 182-183; Barroca & Real, 1992, p. 157.

Lipsanoteca nº 15
Séc. XIII
Igreja de S. Miguel de Mamouros (Castro Daire, Viseu)
Madeira de amieiro
Dimensões: 8,4 cm (comp.) x 5,7 cm (larg.) x 4,9 cm (alt.) (tampa: 7 x 5 x 0,8 cm)
Inscrição: Sem inscrição
Autentica: Continha três *autentica*: (A) 25 cm x 3,5 cm – Pergaminho com os Dez Mandamentos da Lei de Deus e, no fim, o início dos quatro Evangelhos:
"*Ego sum Dominus Deus tuus qui eduxi te de terra Egipti de domo servitutis.* ***I*** *– Non habebis deos alienos coram me.* ***II*** *– Non facies tibi sculptile neque omnem (?) similitudinem quodomo in celo et in terra.* ***III*** *– Non adsumes nomem Domini Dei tui in vanum.* ***IIII*** *– Memento ut diem sabbati sanctifices.* ***V*** *– Honora patrem tuum et matrem.* ***VI*** *– Non occides.* ***VII*** *– Non mecaberis.* ***VIII*** *– Non furtum fácies.* ***VIIII*** *– Non loqueris contra proximum tuum.* ***X*** *– Non concupisces domni (?) proximi tui.* ***Mathei*** *– Liber generationis Jhesu Christi filii David.* ***Secundum [---] Marcum*** *– Inicium Evangelii Jhesu Christi filii David.* ***Secundum Lucam*** *– Fuit in diebus Herodis regis sacerdos.* ***Johannem*** *– In principio erat verbum et Verbum erat."*
(B) 3,8 cm x 1 cm:
"*Sancti Sebastiani*"
(C) 2,5 cm x 1 cm:
"*Sancte Cecilie"*

Contexto: Lipsanoteca encontrada em pé de altar descoberto durante as obras realizadas no templo paroquial de Mamouros na década de 60 do século XX e oferecida ao Pe. Donato de Almeida e Cunha, da Queiriga, que a detinha em 1993, quando a estudámos com Jorge Adolfo de Meneses Marques. A sagração deve ter ocorrido antes de 1213, data da primeira referência conhecida para a Igreja de S. Miguel de Mamouros. É ainda mencionada nas Inquirições de 1258 (PMH, Inq., p. 930) e na Décima de 1320 ("*Item ecclesiam Sancti Micaelis de Domamouros ad octaginta libras*" – Boissellier, 2012, p. 169). Sobre a redacção adoptada pelos Dez Mandamentos, nomeadamente a versão do 2º Mandamento, de tendência iconoclasta, veja-se o que escrevemos em 1993.

Bibl.: Barroca & Marques, 1993, p. 35-43; Marques, 2009a; Paiva *et al.*, 2016, I, p. 92 e 572.

Lipsanoteca Nº 16
Séc. XIII/XIV
Igreja Velha de S. Torcato (S. Torcato, Guimarães)
Madeira de pinho
Dimensões: 5,5 cm (comp.) x 2,8 cm (larg.) x 2,8 cm (alt.)
Inscrição: Numa das faces maiores, em letra gótica do século XIII:
Euf[emie et Dam]jani

Contexto: A oitava e mais recente das lipsanotecas do conjunto encontrado, em 1986, na Igreja Velha de S. Torcato e hoje, infelizmente, de paradeiro desconhecido, depois de recente roubo. Trata-se, também, da lipsanoteca de pior qualidade, realizada em madeira de pinho, apresentando vestígios da acção de xilófagos. No seu interior encontrou-se um *autentica* com o seguinte texto: *«Reliquje Santi Eufema e Damjanj»*. No Auto de Abertura 7 de Novembro de 1685 é a segunda lipsanoteca descrita, logo a seguir à de 1132, e identificou-se, erradamente, como contendo as relíquias de S. Cosme e S. Damião (Costa, 1706, I, p. 23). No seu interior estavam "*dois ossinhos dos referidos santos*" envoltos num pequeno tecido de seda de cor negra.

Bibliografia: Barroca & Real, 1992, p. 153-154.

Lipsanoteca Nº 17
Data desconhecida
Igreja de Santiago de Lordelo, Guimarães
Madeira (?) não identificada
Dimensões desconhecidas
Inscrição: Não conhecida.

Contexto: Segundo informação que nos foi transmitida, em 1987, pelo Cónego Luciano Afonso dos Santos (1913-1992), o bispo de Lamego, D.

António Castro Xavier Monteiro (1919-2000), teria visto uma lipsanoteca na Igreja de Lordelo. Não conseguimos apurar mais dados. A igreja encontra-se referida na Lista das Igrejas de Padroado Régio de 1220-29: "*Item Sanctus Iacoby de Lordello*" (Boissellier, 2012, p. 78).

Bibliografia: Barroca & Real, 1992, p. 157.

Lipsanoteca Nº 18
Data desconhecida
Igreja de Pombal
Madeira não identificada
Dimensões desconhecidas
Inscrição: Não conhecida.

Contexto: Numa Visitação dos inícios do séc. XVI, publicada por Pedro Dias, são referidos vários objectos em poder do vigário de Pombal, entre os quais: "*...huua arquinha velha çintada de marfim e nella duas ambolas de vidro. Outra caixinha de marfim velha e muito quebrada çintada com çintas douradas. Outra caixinha muito velha e quabrada çintada de marfim e nella outra caixeta muito pequena. Nestas arquinhas estam signaaes de rreliquias e cousas que o pareçem.*" (Dias, 1979, p. 143). A Visitação de Pombal está truncada, faltando-lhe a parte que encerrava a datação. Mas Pedro Dias inclui-a entre as Visitações de 1507-1510. Atendendo a que, nos inícios do século XVI, as lipsanotecas já eram descritas como "velhas" ou "muito velhas", é legítimo supor uma cronologia recuada, talvez no século XII, centúria em que Pombal conheceu importante dinâmica na sequência da fundação do Castelo de Pombal, em 1156. A vila de Pombal possuía três igrejas referidas no rol de 1220-29: "*[139] Sancta Maria de Palumbar. [140] Sanctus Petrus de Palumbar. [141] Sanctus Martinus de Palumbar.*" (Boissellier, 2012, p. 97). Os três templos são abrangidos pela Visitação, mas as lipsanotecas encontravam-se, então, na posse do vigário de Pombal.

Bibliografia: Dias, 1979, p. 143.

Lipsanoteca Nº 19
Data desconhecida
Procedência desconhecida (Concelho de Miranda do Douro)
Madeira não identificada
Dimensões: 7,5 cm (larg.) x 4 cm (altura) x 3,7 cm (espessura)
Inscrição: Não conhecida.

Contexto: No Museu da Terra de Miranda conserva-se uma pequena lipsanoteca de madeira, com tampa "*embutida e pregada*", de proveniência desconhecida, mas certamente oriunda de um templo do concelho de Miranda do Douro. Foi incorporada com a "*Nacionalização dos bens da Igreja*" e recebeu

o número de inventário SMD_00339. Na ficha da base de dados Matriz.net é avançada como cronologia os séculos "XVI d.C. – XVII d.C.". A lipsanoteca obedece a tipologia já conhecida na Idade Média, podendo, por isso, ser mais antiga. No mesmo Museu conservam-se mais duas lipsanotecas, essas sim de cronologia moderna (Inv. SMD_00340, s/d; e SMD_00341, de 1626).

Bibliografia: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/Objectos-Consultar.aspx?IdReg=1119793 [consultado em 07.05.2022]

Lipsanoteca Nº 20
1517
Sé do Funchal (Funchal, Ilha da Madeira)
Madeira não identificada
Dimensões desconhecidas
Inscrição: Sem inscrição

Contexto: Quando, nos inícios da década de 70 do século XX, se procedeu à remodelação do altar-mor da Sé do Funchal, apareceu o primitivo altar que encerrava, na parte superior do pé de altar, selada pela mesa, uma pequena caixa de madeira com um pergaminho que Rui Carita publicou, e onde se lia: "*[A]NNO [Domi]nj Millesimo quingentesimo Decimo / septimo Die vero mensis decima octava / octobris ego Eduardus dumnensis Ep(iscopu)s com / secr(a)vj Ec(c)lesiam et altare hoc In hono / rem beatissime virginjs Marie et Reliquias / decem mjllia martirum. In eoque inclusi singu / lis Christi fidelibus hodie hunun annum et / In die Aniversario comsecrationis huiusmodi Jpsam / visitantibus quadraginta dies de vera In / dulgenta in forma ecclesie comsueta comce / demte / + + +/ Eduardus / Ep(iscopu)s / Dumnensis / Rreliquie sunt videlicet decem milium martirum / Et petra turriz sancte Barbore. Et lapiz de mo(n) / te sinay"*.

Bibliografia: Carita, 1989, p. 337.

São, portanto, vinte as lipsanotecas medievais conhecidas até hoje para o espaço português. No seu conjunto, ressalta a significativa concentração cronológica ao longo do século XII, o que obedece a uma tendência que se detecta noutras regiões da Península Ibérica. Não sendo um conjunto muito numeroso, ele constitui, ainda assim, um acervo importante e rico em informações. Do ponto de vista tipológico, as lipsanotecas portuguesas apresentam um evidente ar de família: são, na sua maioria, pequenas caixas de madeira que optam pela configuração rectangular com um receptáculo para abrigar a relíquia. Apenas um caso – a Lipsanoteca nº 2 – a mesma caixa apresenta três receptáculos individualizados. Trata-se de uma das lipsanotecas do século XI procedente do conjunto da Igreja Velha de S. Torcato. O altar deste mosteiro encerrava, ainda, a única

lipsanoteca portuguesa com decoração – o nosso exemplar nº 1, que tem paralelos com a lipsanoteca de Astorga, estuada por D. Manuel Gomez Moreno. De resto, as lipsanotecas portuguesas são muito simples, recordando exemplares espanhóis como as duas lipsanotecas de S. Martiño del Pinário, depositadas por Diego Gelmirez na cerimónia de sagração, em 1104 – duas pequenas caixas criadas em madeira de cedro, hoje expostas no Museu da Cripta da Catedral de Santiago de Compostela –, ou as quatro caixinhas aparecidas durante o restauro da Torre Velha da Catedral de Oviedo, e hoje expostas no Museu Arqueológico Asturiano, em Oviedo (Jorge Aragoneses, 1952). Espanha possui, de resto, um notável conjunto de lipsanotecas, que deram origem a importantes estudos (entre outros, Santiago Fernandez, 2002; Araus Ballesteros, 2013; Fernández Somoza, 2014; Panizo Delgado, 2014). A densidade de lipsanotecas no território português é sensivelmente idêntica à que se regista na maioria das zonas de Espanha, à excepção da zona da Catalunha, nomeadamente das dioceses de Girona e de Lleida (Lérida), onde se verifica uma notável concentração de lipsanotecas, revelando o papel central que a deposição de relíquias assumiu nesta região. No que respeita à cronologia, sublinhemos que a maioria das lipsanotecas portuguesas - treze dos dezassete casos com cronologias conhecidas (ou seja, 76,4%) - corresponde aos séculos X a XII. As excepções seguras são as duas lipsanotecas do século XIII ou XIV, e o caso do Funchal, que é já do século XVI. O perfil cronológico da série portuguesa tem, por isso, correspondência com o que se verifica em outras regiões de Espanha, onde a esmagadora maioria das lipsanotecas também corresponde ao século XII. Por fim, em relação aos suportes das lipsanotecas portuguesas, infelizmente carecemos de análises ao tipo de madeira. Em tempos sugerimos que as cinco lipsanotecas do século XI da Igreja Velha de S. Torcato, tal como a de Mamouros, tivessem sido talhadas em madeira de cedro. Jorge Adolfo de Meneses Marques, no verbete da exposição de Viseu (2009), reviu essa atribuição e identificou a lipsanoteca de Mamouros e a de S. João de Souto de Lafões como sendo em madeira de amieiro. A lipsanoteca de 1132, da Igreja Velha de S. Torcato era em madeira de pinho e apresentava vestígios de xilófagos. Mas infelizmente muitos dos casos inventariados já desapareceram, o que impossibilita análises mais detalhadas. E até mesmo o notável conjunto de S. Torcato – uma das maiores concentrações de lipsanotecas num único altar a nível peninsular (se não a maior…) – teve a desventura de ter sido roubado, sendo hoje de paradeiro desconhecido.

BIBLIOGRAFIA

Alarcão, A. M., Lopes, C., & Alfenim, R. (1995). A Caixa Relicário do Monte da Cegonha, Selmes (Vidigueira). Arqueologia e Laboratório. *IV Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica / IV Reunião de Arqueologia Cristã Hispânica*, 401-405

Alfenim, R., & Lopes, M.C. (1995). A Basílica Paleocristã / Visigótica do Monde da Cegonha (Vidigueira). *IV Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica / IV Reunião de Arqueologia Cristã Hispânica*, 389-399

Almeida, C.A.F. (1978). *Arquitectura Românica de Entre-Douro-e-Minho*, 2 vols.

Amaral, L.C. (2007). *Formação e desenvolvimento do domínio da Diocese de Braga no período da Reconquista (Séc. IX-1137)*.

Amaral, L.C. (2014). *Hugo, Cónego e Arcediago da Sé Compostellana – A Viagem de D. Diogo Gelmires ao Condado Portucalense, em Novembro de 1102*. Cabido da Sé do Porto

Amaral, L.C., & Barroca, M. J. (2020). *Teresa. A Condessa-Rainha*. Temas e Debates

Araus Ballesteros, L. (2013). De Corpora Sanctorum. A propósito de unas lipsanotecas castellanas. *Boletin dela Institución Fernán González*, 92, 455-495

Barroca, M.J. (1996-97). A Ordem do Templo e a arquitectura militar portuguesa do século XII. *Portvgalia*, N.S., 17-18, 171-209

Barroca, M.J. (2000a). *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, 4 vols., FCG-FCT

Barroca, M.J. (2000b). 3. Lipsanoteca moçárabe de S. Torcato. *Guimarães: Mil anos a construir Portugal*, Museu de Alberto Sampaio, 79

Barroca, M.J. (2017). *Portugaliae Monumenta Historica …*, Nova Série, vol. VIII/1, *Corpus Epigraphicum Portugalensium. Pars Prima: IX-XII Saecula*, Academia das Ciências de Lisboa

Barroca, M.J., & Marques, J.A.M. (1993). A Caixa-Relicário de Mamouros (Castro Daire). *Arqueologia*, 23, 35-43

Barroca, M.J., & Real, M.L. (1992). As caixas-relicário de S. Torcato. *Arqueologia Medieval*, 1, 135-168

Boissellier, S. (2012). *La construction Administrative d'un Royaume. Registres de Bénéfices Ecclésiastiques Portugais (XIII-XIVe siècles)*. CEHR

Carita, R. (1989). A Igreja da Madeira na Expansão Portuguesa. *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*, I, 325-340

Correia, F.C. (1989). *Areias até ao século XI*.

Costa, A.J. (1959). *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*. 2 vols.

David. P. (1947). *Études Historiques sur la Galice et le Portugal du VIe au XIIe Siècle*, Livraria Portugália Editora

Fernández Somoza, G. (2014). Muros consagrados. El entorno litúrgico medieval de la lipsanoteca de Bagüés. *Território, Sociedad y Poder*, 9, 99-116

Férotin, M. (1904). *Le Liber Ordinum en usage dans l'Église Wisigothique et Mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*. Reimpr. de Ward, A., & Johnson, C. Edizioni Liturgiche (1996)

Ferreira, J.A. (1980). *Alphonse X. Prymeira Partida. Édition et étude*. INIC

Fontes, L., & Pereira, B. (2009). *Colecção de Epigrafia e de Arquitectura Medievais (Séculos IX-XIV)*, 2 vols., Instituto de História e Arte Cristãs

Hist. Compost. (1994). *Historia Compostelana*, Ed. de Emma Falque Rey, Akal Editores

Jorge Aragoneses, M. (1952). Las cajitas-relicario oventenses, *Boletin del Instituto de Estudios Asturianos*, 6 (15), 131-134

Leal, A.S.B.P. (1873). *Portugal Antigo e Moderno…*, 1, 394

Lima, A.C.P. (1940). A freguesia de S. Tiago de Areias do Concelho de Santo Tirso (Subsídios para a sua história). *Douro Litoral*, 1ª Série, 1, 1940 (reed. in *Estudos Etnográficos, Filológicos e Históricos*, 6, 1951, 315-399)

Marques, J.A.M. (2009a). 54. Lipsanoteca Caixa-relicário. *Arte, poder e religião nos tempos medievais. A identidade de Portugal em construção*, Museu Grão Vasco, 220-221

Marques, J.A.M. (2009b). 55. Lipsanoteca Caixa-relicário. *Arte, poder e religião nos tempos medievais. A identidade de Portugal em construção*, Museu Grão Vasco, 222-225

Marques, J.A.M. (2014). *Lafões, História e Património*, Edições Esgotadas

Michaud, J. (1996). Epigrafia y Liturgia. El ejemplo de las dedicaciones y consagraciones de iglesias y altares. *Estudios Humanísticos*, 18, 183-207

Michaud, J. (1999). Culte des reliques et épigraphie. L'exemple des dédicaces et des consécrations d'autels. *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Brepols, 199-212

Paiva, J.P. *et alii* (2016). *História da Diocese de Viseu*, I, Diocese de Viseu/Imprensa da Universidade de Coimbra

Panizo Delgado, A. (2014). Noticia de três lipsanotecas de la Iglesia de Santa Marta de Tera. *Brigecio*, 14, 265-276

Renzi, F. (2018). Dall Portogallo a la Terra Santa. Gli itinerari di Maurizio "Burdino" (Secoli XI-XII). *Il Mediterraneo fra tarda antichità e medioevo: Integrazione di culture, interscambi, pellegrinaggi*, 207-218

Renzi, F. (2019). Da Coimbra a Costantinopoli fino a Cluny. Il viaggio di Maurizio "Burdino" e la donazione della Croce all'abate Ponzio di Melgueil (1104-1112). in *Un abate, un monastero, un Crocifisso. Ponzio di Melgueil da Cluny a Campus Sion*, 19-44

Renzi, F. (2021). *Mauricius Bracarensis Archiepiscopus, quae est civitas Hispaniae. Le fonti narrative europee sull'Arcivescovo di Braga e Antipapa Gregorio VIII Maurizio «Burdino» (Secoli XII-XIII)*, CITCEM

Rodrigues, A.V. (1983). *Terras de Meda. Natureza e Cultura*

Santiago Fernandez, J. (2002). Inscripciones en lipsanotecas y tapas de altar catalanas de los siglos X-XII. Su origen y función. *Signo. Revista de História de la Cultura Escrita*, 10, 35-62

Silva, D.M. (1958). *Entre-Homem-e-Cávado. Monografia de Amares*, vol. 1

Sousa, A.G. (1982). São Pedro da Boavista. *Penafiel – Boletim Municipal de Cultura*, 2ª Série, 3, 46-59

Synodicon Hispanum (1982). *Synodicon Hispanum*, Garcia y Garcia, A., *et alii,* II, *Portugal*, BAC

Vives, J. (1942). Consagraciones de iglesias visigodas en domingo. *Analecta Sacra Tarraconensia*, XV, 257-264

Vives, J. (1963). *Concílios Visigóticos e Hispano-Romanos*, CSIC

NOTA: A fotografia que acompanha este estudo é da autoria do Fotógrafo Luís Ferreira Alves, recentemente falecido (1938-2022). Agradecemos à Doutora Isabel Maria Fernandes, Directora do Museu Alberto Sampaio, a autorização para a reproduzir aqui e prestamos a nossa homenagem à memória daquele que foi, indiscutivelmente, um dos maiores fotógrafos portugueses de Arquitectura. As lipsanotecas de S. Torcato, aqui fotografadas, eram o mais importante conjunto português do género, e um dos mais importantes da Península Ibérica. Infelizmente, hoje desconhece-se o seu paradeiro.



Fig. 1
Conjunto das lipsanotecas da Igreja Velha de S. Torcato.

DANIEL CARDEIRA, CITCEM, danielcardeira@gmail.com

DA ÁRVORE À OFICINA: O ABEGÃO E A CONSTRUÇÃO DE CARROS DE BESTA NO ALGARVE.[1]

Resumo: Os veículos de tração animal foram e continuam a ser, um dos objetos artesanais mais emblemáticos da região Algarvia. Até meados do século XX encontravam-se presentes nas mais variadas facetas da vida das comunidades, servindo como ferramenta de trabalho, para transporte de cargas, mercadorias e deslocação de passageiros.

Os carros de besta eram construídos pelo abegão, artesão que integrava na sua "arte" conhecimentos dos ofícios de ferreiro e de carpinteiro. Esta realidade é evidente na oficina do abegão João Teodósio Silva, em Ferreiras, que reúne ferramentas de ambos os domínios.

No Algarve, as madeiras mais utilizadas na carpintaria de carros foram o azinho, o pinho, o eucalipto e o mangue. Pela sua disponibilidade e características são as madeiras mais recorrentes na construção destes veículos.

Palavras-chave: Veículos de tração animal; Carros de besta; Abegão; Carpinteiro de carros; Madeiras.

Abstract: Animal-drawn vehicles were, and continue to be, one of the most emblematic handcrafted objects in the Algarve region. Until the mid-

[1] Este artigo integra-se no projeto de doutoramento em Estudos do Património, Especialização em História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, intitulado "Veículos de tração animal a Sul do Tejo nos séculos XIX e XX: Estudo e valorização patrimonial", financiado pela FCT (Ref. UI/BD/153611/2022) e sob a orientação dos Professores Doutores Ana Cristina Sousa (FLUP-DCTP/CITCEM), Paulo Simões Rodrigues (UE-DH/CHAIA) e Ana Carvalho (UE/CIDEHUS).

-twentieth century, these transports were present in the most varied facets of community life, serving as a work tool, for transporting goods and moving passengers.

Equine drawn cars were built by the abegão, artisans integrated into their "art" knowledge of the blacksmith and carpenter trades. This aspect is clear in the workshop of abegão João Teodósio Silva in Ferreiras, which includes tools from both domains.

In the Algarve, the most mentioned woods in carpentry were holm oak, pine, eucalyptus and mangrove. Due to their availability and characteristics, they are the most recurrent woods in the construction of these vehicles.

Keywords: Animal-drawn vehicles; ; Equine-drawn cars; Abegan; Car carpenter; Woods.

1. OS VEÍCULOS DE TRAÇÃO ANIMAL NO ALGARVE

Os veículos de tração animal povoaram a paisagem Algarvia até meados da segunda metade do século XX. Este meio de transporte de cargas, mercadorias e passageiros foi essencial nas mais diversas atividades do quotidiano.

A sua presença foi recorrente até às últimas décadas de Novecentos. O atraso estrutural que se vivia no país fez com que as atividades e recursos artesanais continuassem presentes, apesar da progressiva modernização que lentamente se fazia sentir. Aspetos como a insuficiência e precariedade da rede viária, bem como a realidade económica das populações, perpetuaram o uso destes veículos que foram coexistindo com a maquinaria industrializada num território predominantemente agrário. Este paradigma começa a alterar-se a partir da década de 60 do século passado, com o progressivo declínio de uma sociedade marcadamente rural, que foi acompanhado pelo desuso de animais de trabalho, a crescente modernização agrícola e a democratização do acesso aos veículos motorizados (Cardeira, 2020, p.64-67). Isto levou ao desaparecimento de inúmeras oficinas de carros, tornando o seu estudo apenas possível através dos testemunhos dos mestres e da realização de entrevistas. Por esse motivo, recuperámos os registos efetuados entre 2019 e 2020, no âmbito da dissertação de mestrado *Os veículos de tração animal no Algarve. Carretas e carros de besta*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2020. Estas fontes orais são determinantes para o conhecimento de um ofício em vias de desaparecer.

Os modelos mais tradicionais destes veículos eram designados de carros de besta (Cardeira, 2020, p.75), se tracionados por equinos (Figura 1), e carretas, quando puxados por bovinos. Todos eram, no entanto, construídos nas abegoarias pelo abegão, o carpinteiro de carros. O artesão responsável pela

construção, manutenção e reparação dos veículos é o abegão que, muitas vezes, possui a especificidade de acumular conhecimentos de carpinteiro e de ferrador.

As matérias-primas usadas pelo abegão eram as que se encontravam disponíveis no território, ora porque eram extraídas nas imediações, ora porque eram comercializadas em maior abundância. No que diz respeito às madeiras usadas observam-se as duas situações: madeiras como o azinho, o pinheiro e mais tarde o eucalipto podiam e podem ser obtidos, diretamente em Portugal ou em territórios vizinhos; outras madeiras como o mangue, próprias de países de clima tropical e subtropical, eram importadas de outros continentes.

O território dita as formas e as funções dos veículos, assim como as matérias-primas usadas no ofício. Note-se, porém, que as especificidades do território e das suas paisagens não são estáticas e, naturalmente, os ofícios sofrem transformações com as mudanças que ocorrem ao longo do tempo, adaptando-se, transformando-se ou extinguindo-se. No que diz respeito às madeiras usadas, a disponibilidade das mesmas - a sua presença no território e no mercado - fez com que algumas caíssem em desuso e fossem substituídas por outras mais fáceis de obter, tal como será demonstrado no subcapítulo 4.

2. ABEGÃO: O CARPINTEIRO DE CARROS NO SUL DE PORTUGAL

Para que os veículos de tração animal estejam aptos a circular e laborar é necessário que a sua estrutura lhes permita cumprir a sua função: a construção exige a adequação à tração por animais de tiro; precisam de suportar cargas e/ou transportar passageiros; é necessário que circulem em estradas e caminhos que, por vezes, se encontram pouco preparados para a viação, exigência mais premente para os veículos de trabalho. A construção destes veículos obriga, por isso, a uma série de especificidades técnicas e materiais muitas vezes complexas e que incluem conhecimentos de carpintaria e de ferraria. Neste sentido, é natural que a construção dos mesmos necessite de um artífice com domínios de conhecimento muito específicos e especializados.

O complexo trabalho de construir carros valorizou esta atividade, e, a comprovar essa importância, é o facto da origem do termo carpinteiro, que hoje define o artesão que trabalha com madeira, ter derivado da palavra latina *carpentarius*, que designava o fabricante de carros (Houaiss, 2005, p.1811 e Almeida, 2002, p.1).

Os termos que usualmente são usados para referir fabricantes de veículos de tração animal são vários: abegão, carpinteiro de carros, construtor

de carros/carruagens e segeiro. Contudo, em parte do Sul do país, o vocábulo abegão foi o mais associado a este ofício. No Algarve, o ofício de abegão corresponde objetivamente e indubitavelmente ao construtor de carros e de alfaias agrícolas e inclui as variantes *abagão* e *abugão* (Gonçalves, 1996, p.22). Na região oriental da serra do Caldeirão acresce, ao abegão, o trabalho de carpintaria de obra grossa, pois é este que faz *coisas de trabalho, para moinhos e para a agricultura (...)* como indica Custódio Campos natural de Cachopo (citado por Ribeiro, 2008, p.118).

É necessário o abegão ter um conhecimento exímio sobre as matérias usadas no fabrico de veículos, pois, como indicamos acima, os carros para estarem aptos necessitam de cumprir a sua função e, por isso, é fundamental que as madeiras usadas correspondam às exigências necessárias das peças para as quais se destinam.

3. A OFICINA DE CARROS E O ABEGÃO JOÃO TEODÓSIO SILVA

Até meados do século XX, as oficinas de carros seriam comuns na região Algarvia. Contudo, a diminuição da população agrícola, assim como o avanço da tecnologia associada à agricultura e o crescente uso de automóveis fizeram com que os transportes de tração animal fossem gradualmente substituídos por veículos a motor (Esteves, 2007, p.38). Na década de 80 do século passado, as transformações tecnológicas aplicadas à agricultura, bem como o desuso do gado de tiro ditaram a acentuação do declínio da abegoaria algarvia (Esteves, 2007, p.38).

Para se adaptarem às mudanças que o tempo ditou as abegoarias começaram a expandir a sua área de atuação, começando a dedicar-se ao restauro de todo o tipo de carruagens e das "caixas" das carrinhas automóveis, vulgarmente chamadas de "carrinhas de caixa aberta". Começa-se também a construir carros unicamente para fins decorativos, muitas vezes não funcionais, com alguns materiais precários, peças nem sempre proporcionais ao conjunto e construídas numa escala por vezes mais reduzida.

Considerando que o abegão reunia em si conhecimentos de carpintaria e de ferraria era natural encontrar no espaço da oficina a forja e os utensílios usados para trabalhar o ferro, assim como as bancas, ferramentas e máquinas de carpinteiro. Sabe-se, no entanto, que esta situação nem sempre sucedia e que, por vezes, o abegão recorria a um ferreiro para a execução das ferragens dos carros[2].

[2] Cf. depoimento de Gertrudes Penúria, filha do ferreiro José Penúria e prima do abegão José Vilão, artesãos que laboraram em Serpa até meados do século XX.

Em Ferreiras, aldeia do concelho de Albufeira, tivemos a oportunidade de visitar, entre 2019 e 2020, a oficina do abegão João Teodósio Silva, mais conhecido como o João Patinha (Figura 2). Este espaço foi fundado em 1963 pelo seu pai, Joaquim da Silva, que terá aprendido o ofício, por influência dos irmãos, na oficina de António Martins Cristóvão, existente no lugar da Guia. Mais tarde João Teodósio Silva foi aprendiz na mesma oficina (Silva, 2019a).

Aquando das visitas a João Teodósio Silva a sua oficina continuava em funcionamento, ou seja, era um local de trabalho vivo, onde o abegão trabalhava nas suas encomendas, no qual entravam e saíam clientes, amigos, materiais e ferramentas. A dinâmica deste espaço em funcionamento fez com que alguns materiais e instrumentos estivessem inacessíveis por se encontrarem a ser usados ou por estarem armazenados.

A oficina de Ferreiras funciona num espaço com dimensões reduzidas, o que faz com que as secções dedicadas à ferraria e à carpintaria, apesar de distintas, nem sempre são claras. A maior diferença entre estas secções reside na disposição dos instrumentos de trabalho e das bancadas. Apesar de existirem várias máquinas elétricas, como máquinas de serrar e um torno mecânico, é possível ainda observar os instrumentos e ferramentas manuais (Figura 3).

No que diz respeito à carpintaria apresentamos, na Tabela 1, os utensílios e ferramentas usados para trabalhar a madeira. Para a sua organização optámos por fazer a divisão concordante com a encontrada no Núcleo da Oralidade do Museu da Ruralidade de Entradas, em Castro Verde: a) instrumentos de medir e traçar, b) ferramentas de acabamento, c) ferramentas para corte, desbaste e furação, d) outras (s.a., s.d).

Quanto às madeiras trabalhadas na oficina usaram-se, em tempos, as que se encontravam disponíveis no território, tal como nos indicou João Teodósio Silva em relação à escolha das azinheiras. O mesmo refere José Rosa Sampaio sobre os abegãos de Monchique, que *utilizavam a madeira das imensas florestas do concelho* (Sampaio, 2013, p.3).

a) Instrumentos de medir e traçar	b) Ferramentas de acabamento	c) Ferramentas para corte, desbaste e furação	d) Outras
Bitola - obter e transferir ângulos (s.a. s.d). Compasso - traçar circunferências e transferir medidas de peças (s.a. s.d). Compasso de volta - transferir medidas de peças (s.a. s.d). Compasso de pernes - transferir medidas de peças. Régua (medição e traço de linhas retas (s.a. s.d).. Roleta (mensurar perímetros curvos (Cardeira, 2020, pp.87-95).	Goiva (ferramenta usada em entalhes e perfurações) Lima - desbaste de madeira (s.a. s.d).. Formão - desbaste de madeira (s.a. s.d).. Maço - ajustar encaixes; percutir ferramentas de entalha (s.a. s.d). Plaina - aplainar e alisar a madeira. Raspadeira - raspar a superfície da madeira. Ferramenta usada em detalhes, como arestas (Cardeira, 2020, p.174)	Enxó - desbastar madeira. Trado (realizar furos na madeira (s.a. s.d). Serra de mão - corte de madeira.	Maceta - ferramenta usada para percutir outras ferramentas.

Tabela 1 - Registo das ferramentas encontradas na oficina do abegão João Teodósio Silva, em Ferreiras (Albufeira).

4. DA ÁRVORE AO CARRO: AS MADEIRAS UTILIZADAS NOS VEÍCULOS DE TRAÇÃO ANIMAL

As matérias-primas usadas na construção dos veículos de tração animal foram-se alterando conforme a disponibilidade das mesmas. A época histórica, a geografia, o desenvolvimento industrial e tecnológico assim como o contexto socioeconómico influenciam diretamente os materiais usados, ora porque a realidade influência a sua presença ora porque a introdução de novos materiais substitui o emprego dos usados anteriormente.

Na construção de veículos, no Algarve, essa realidade é evidente. Apesar de existirem madeiras cujo uso perdura (ou perdurou) no tempo, outras caem em desuso e/ou são substituídas por novas madeiras.

Neste trabalho, sempre que possível, mencionamos a espécie ou o género da árvore que produz as madeiras, sendo esta informação referida de acordo com as convenções de nomenclatura e terminologia usadas na publicação *Estrutura e Biologia das Plantas,* da coleção *Botânica em Português* (Aguiar, 2020, pp.15-17).

Azinho (*Quercus rotundifolia*)

As madeiras cujo uso se perpetua no tempo, cumprem, à partida, dois requisitos: por um lado devem responder às necessidades inerentes à construção e função dos veículos e, por outro, encontrar-se disponíveis de forma a dar resposta à sua procura. É por satisfazer estes dois requisitos que a madeira de azinho (*Quercus rotundifolia* Lam) foi usada recorrentemente na construção de veículos de tração animal no Algarve e noutras zonas do país (Figura 4). O seu emprego encontra-se referenciado na construção de carros desde 1790 (Sequeira, 1790, p.361), mas é de supor que, pela profusão no território, a sua utilização seja muito anterior ao século XVIII.

A azinheira, juntamente com o sobreiro (*Quercus suber* L.), fizeram, e fazem, parte das espécies florestais do território algarvio, apesar da sua abundância ser relativa uma vez que a madeira foi, recorrentemente, um recurso escasso no país (Pereira, 2014, pp.27-28). Entre o fim do século XIX e os princípios do século XX, *provavelmente menos de 10% do território tinha povoamentos florestais* (Santos, 2017, p.12). Em 1880 corresponderia a cerca de 7% do território continental, em contraposição com os 52% de arvoredo e matos que cobrem atualmente o território (Pereira, 2014, 43). O azinho para a construção de veículos também podia ser adquirido no Alentejo, onde os *matagais incultos para a agricultura cerealífera* (Pereira, 2014, 57) deram lugar aos povoamentos abertos de sobreiro e azinheira que dominam a paisagem - o montado (Pereira, 2014, p.57).

Por ser dura, compacta e homogénea, a madeira de azinho possui excelentes qualidades sendo, por isso, utilizada em *mobiliário, revestimento de pisos, carroçaria rural, cabos de ferramentas, produção de óleo, lenha e carvão* (Flora Digital de Portugal c), s.d.). Em 1790, Joaquim Pedro Fragoso de Sequeira atesta a longa tradição do uso do azinho nos veículos de tração animal, ao referir as suas vantagens em relação à madeira de sobreiro e de carvalho: (...) *menos sujeitas a enfermidades, e as suas madeiras são mais sólidas, e por isso de maior duração, e fortaleza para toda a casta de obras; tanto para os instrumentos de guerra, e fortificações, como para o uso das lavouras nos arados, carros, carretas, e outros instrumentos rústicos* (Sequeira, 1790, p.361).

Quando os carros de besta cumpriam as suas funções laborais, a madeira utilizada na sua construção era selecionada, coletada e preparada para corresponder às exigências construtivas, sobretudo as da roda, que precisava de resistir às, muitas vezes, precárias vias de comunicação. Nas várias entrevistas realizadas ao abegão João Teodósio Silva, foram-nos relatados os processos de seleção, tratamento e transformação da madeira, desde a escolha da árvore até à montagem das peças. Note-se, contudo, que este relato se refere a uma época em que os veículos de tração animal, bem como

as rodas raiadas, necessitavam de corresponder às exigências dos seus usos, contrariamente à situação atual em que muitos dos veículos correspondem a uma função meramente decorativa (Pereira, 2014, pp.27-28).

A árvore começava por ser escolhida e comprada aos proprietários dos terrenos. A escolha recaía sobre as chamadas árvores *sadias,* pois é comum as azinheiras apresentarem *podridões e extensas zonas necrosadas muito duras* (Flora Digital de Portugal c), s.d.). Às árvores que não apresentam imperfeições ou podridão dá-se o nome de azinho branco. Pelas suas características, esta madeira é indispensável à produção do cubo ou maça[3], dos raios[4] e das pinas[5] das rodas raiadas (Silva, 2019c) (Figura 5). Por oposição, o azinho escuro[6] - a madeira que apresenta necrose - não é utilizado na carpintaria de carros.

A época privilegiada para o corte da azinheira correspondia aos períodos de lua nova dos meses de Inverno, preferencialmente a lua nova do mês de janeiro à qual se dá o nome de "Escuro de Janeiro" (Silva, 2019c). João Teodósio Silva explica que este é o período em que as árvores têm menos *viço*[7]. A prática do corte de árvores no inverno, quando as plantas estão no seu período de repouso, é (ou foi) comum: Fernando Galhano assinala, em relação aos carros de bois, que a madeira é *cortada de preferência em Dezembro* (Galhano, 1973, p.123), exatamente como na construção tradicional na Serra do Caldeirão (Almeida, 2008, p.54). No mesmo sentido, Joaquim Sequeira, em 1790, refere que o período de lua minguante nos meses de Inverno são, segundo o *costume no país* (Sequeira, 1790, p.316), os escolhidos para o corte das árvores. O corte das árvores no minguante da lua e nos meses mais frios, *desde o princípio do Outono até ao princípio da Primavera* (Pereira, 1990, p.13), eram já sugeridos por autores da antiguidade clássica como Plínio e Vitrúvio (Pereira, 1990, p.13). Esta longa tradição justifica-se pela eficácia e experiência adquirida: se o corte das árvores for feito fora destes períodos a matéria vegetal tem mais seiva e fica mais suscetível à ação de agentes bióticos (Almeida, 2008, p.54).

Segundo o relato do abegão João Teodósio Silva, na oficina de António Martins Cristóvão, onde o mesmo aprendeu o ofício, após o corte da árvore, a madeira era serrada em função das peças para as quais se destinava, isto porque existem partes da madeira mais aptas à construção de determinadas

[3] Peça de madeira e com aros de metal que correspondem ao centro da roda raiada.

[4] Peças de madeira que correspondem aos raios da roda raiada.

[5] Peças de madeira que constroem a circunferência da roda raiada.

[6] Encontramos a referência ao azinho escuro em peças de Arte Pastoril, concretamente em *cáguedas* produzidas no concelho de Estremoz.

[7] Força vegetativa correspondente ao crescimento, cor e exuberância das plantas.

peças. O abegão deu-nos, como exemplo, a madeira escolhida para as pinas, que deveria ser preferencialmente "curva": a curvatura do tronco da árvore e consequentemente do fio[8] da árvore - a orientação e disposição das fibras em relação ao tronco - deve acompanhar a curvatura da peça, pois, segundo as palavras de João Teodósio Silva se a madeira *for direita corta-se a linha e já não fica como deve ser* (Silva, 2019b). Fernando Galhano confirma-nos que esta prática seria comum em todo o país no que diz respeito à construção de carros de bois e particularmente ao rodado e ao cabeçalho:

> Fosse no Norte ou fosse no Sul, dum tronco ou pernada de árvore que se derrubasse, havia sempre o cuidado de guardar os sectores que tivessem a curvatura ou condições de utilização para as peças da roda ou para as chedas, mormente quando estas iam ao cabeçalho (Galhano, 1973, p.123).

A madeira para o cubo era serrada e posteriormente torneada a verde, ou seja, sem estar seca. Era também nessa altura que se abriam as cavidades onde o cubo recebia os raios. No que diz respeito ao cubo, este era submerso durante um ano em água com sal *para não rachar e para não criar bicho* (Silva, 2019b). Este procedimento deve-se, ao facto da madeira de azinheira apresentar uma certa tendência para fender e empenar durante o processo de secagem, o que corrobora a ideia de que o mesmo processo é difícil e moroso (Flora Digital de Portugal c), s.d.). Atente-se, no entanto, ao facto de João Teodósio Silva não ter confirmado o uso deste procedimento na atualidade. No mesmo sentido, o abegão Virgílio Canelas António dispensava esse tratamento da submersão da madeira e remete esta prática para um tempo anterior ao da sua atividade como carpinteiro de carros (António, 2020). No entanto, Galhano também indica que os cubos das rodas raiadas, quando feitos de sobro ou azinho, eram sujeitos a este processo que o autor designa como alagar da madeira (Galhano, 1973, p.123). O costume de mergulhar a madeira em água, durante um certo tempo, seria comum na arquitetura regional (Almeida, 2008, p.53) e na construção de carros de bois (Galhano, 1973, p.123), pois esta prática permitia aumentar a durabilidade da madeira, tornando-a mais macia e fácil de trabalhar sem que abrisse fendas (Galhano, 1973, p.123). O cangalho é outra das peças em que tradicionalmente se utiliza a madeira de azinho. É a peça que na atrelagem conecta o veículo ao animal. Por ser um elemento de suma importância na atrelagem dos carros de besta no Algarve é natural que se tenha optado pela madeira mais sólida

[8] Manuel P. Ferreirinha (Ferreirinha, 1958) auxilia-se do Glossário de Terminologia de Madeiras publicado pelo L.N.E.C. (pp. 50-51) para caracterizar o fio da madeira como a *orientação e disposição relativa das fibras* (Tecido fibroso da madeira).

e robusta para a sua execução. O cangalho é trabalhado a partir de duas peças de madeira de azinho, que são unidas e reforçadas com várias ferragens (Cardeira, 2020, p.132). Geralmente o cangalho é fixo aos varais do carro, forma privilegiada no sistema de atrelagem de molim (Cardeira, 2020, pp. 142-146). Por vezes fabricaram-se carros em que o cangalho é integralmente construído em metal (Cardeira, 2020, p.133).

Segundo as informações coletadas nas entrevistas realizadas, o azinho era assim reservado para algumas peças, tal como mencionado, especialmente rodado, cubo, pinas e cangalho. Porém, verificam-se algumas exceções, como na carreta da coleção da Quinta dos Avós, no Algarve, onde os raios são de madeira de azinho em vez do habitual *mangue*. Inclusive, João Teodósio Silva explica que, quando a disponibilidade de outras madeiras era mais limitada ou quando se desejava produzir carros mais resistentes, utilizava-se a madeira de azinheira em toda a construção do veículo.[9] Desde meados do século XX, período em que os abegões entrevistados laboraram, o uso da madeira de azinheira era geralmente limitado às peças cuja utilização era indispensável. Tal pode dever-se às pressões exercidas sobre esta espécie e que culminaram na sua proteção através do Decreto de Lei n.º 169/2001, de 25 de maio, posteriormente alterado pelo Decreto de Lei n.º 155/2004, de 30 de junho (ICNF, 2017).

A decadência das artes e ofícios tradicionais tem como consequência o desuso da madeira de azinho, o que poderá vir a ter como consequência o progressivo desconhecimento das suas qualidades e até das formas de o trabalhar.

Pinho (*Pinus* sp.)

Pinho é a madeira do pinheiro, tal como nos explica Raphael Bluteau: *Pinheiro propriamente se diz da árvore, pinho se diz do taboado. Tábuas de pinho manso, de pinho bravo...* (Bluteau, 1712-1728, p.514).

O pinheiro e a sua madeira são, historicamente, um recurso bastante usado em Portugal, tendo a sua área de distribuição aumentado a partir dos séculos XII e XIII por ação humana, principalmente para a contenção das dunas em zonas litorais (Florestas.pt a), s.d.). A utilidade e qualidades do pinho são atestadas pelo seu vasto emprego durante as expedições marítimas, na construção de embarcações (Florestas.pt a), s.d.) (Florestas.pt b), s.d.). O pinheiro manteve durante séculos um papel de grande importância no país. Para além do valor da sua madeira, os subprodutos a ele associados como lenha, pinhas, agulhas (caruma), casca e resina eram abundantemente explorados pelas populações rurais.

[9] De acordo com conversas informais com João Teodósio Silva entre maio de 2019 e janeiro de 2020.

É importante referir que o termo pinho respeita uma designação mais lata, usada para nomear as várias espécies do género *Pinus*. As diversas espécies deste género não possuem as mesmas características e propriedades (Meier, s.d.).

Atualmente, e sem ter em conta as coleções botânicas e ocorrências específicas, existem quatro espécies deste género com distribuições significativas em Portugal: *P. halepensis, P. pinaster, P. pinea e P. sylvestris*[10]. O género *Pinus* está bastante difundido no território português, nomeadamente o pinheiro-bravo ou pinheiro-marítimo (*Pinus pinaster* Aiton), que alcança os 714 mil hectares, e o pinheiro-manso (*Pinus pinea* L.), que cobre 193 mil hectares do nosso território (ICNF, 2019) .

Estes pinheiros continuam a ser amplamente cultivados na Europa: o pinheiro-manso em Portugal e Espanha, pela produção do pinhão (Florestas.pt b), s.d.) o Pinheiro-bravo em França, Espanha e Portugal para uso em construção (também fornece resina para a produção de terebentina), o que faz com que continue a ser uma madeira bastante acessível (Meier b), s.d.).

Apesar de atualmente o pinheiro-manso ser valorizado pelo pinhão, a verdade é que, embora o rendimento do pinhal em madeira seja reduzido, esta sempre foi utilizada pelas suas excelentes qualidades, nomeadamente a resistência à submersão:

> *Tem utilizações na construção de estruturas e de carpintaria, mobiliário, construção naval, revestimento de pisos, aglomerados de fibras e de partículas, travessas, paletas e carroçaria. Muito embora não seja atualmente uma madeira tão utilizada na construção naval, continua a ser preferida nos pequenos estaleiros artesanais, quando são necessárias peças curvas para as quilhas dos navios e outras peças que tenham de estar em contacto com a água (Florestas.pt a), s.d.).*

A madeira de pinheiro-bravo possui algumas qualidades que a tornam particularmente funcional, facilitando o trabalho com a maioria das ferramentas (Meier b), s.d.). A sua serração é fácil e *o desenrolamento e corte plano são de boa qualidade em toros isentos de nós grandes. A secagem é fácil e rápida* (Flora Digital de Portugal a), s.d.). É uma madeira usada para os mais diversos fins como na *construção civil, marcenaria, mobiliário* (Florestas.pt a), s.d.) e painéis de madeira (...), assim como em *carpintaria de interior, caixilharias, mobiliário, indústria fosforeira, embalagens, aglomerados, celulose (pasta de papel)*, etc (Flora Digital de Portugal a), s.d.).

Pela sua "abundância" e distribuição no território português é expectável o seu largo uso nos ofícios artesanais. Por esta razão, não surpreende que o

[10] Espécies representadas no sítio em-Linha **FLORA-ON** (s.d) - *género Pinus*.

pinho seja uma das madeiras mais mencionadas pelos abegões entrevistados. O pinho foi praticamente usado em todas as peças onde não se usava o azinho, o eucalipto e o mangue. Sobretudo desde as últimas décadas do século XX até aos dias de hoje, quando as carroças de aspeto tradicional começaram a ser construídas mais *para a vista ver*[11], a seleção das madeiras começou a ser menos criteriosa e, por isso, o pinho passou a ser utilizado em quase todas as partes dos veículos. Supomos que madeiras usadas em outras épocas e atualmente de maior valor e/ou raridade, como o castanho, a cerejeira, o carvalho (Sampaio, 2013, p.3) e o freixo (Silva, 2019a) tenham sido totalmente substituídas pelo pinho e eventualmente pelo eucalipto.

Eucalipto (*Eucalyptus* sp.)

O uso de madeiras de espécies alóctones nos veículos de tração animal aconteceu pelas mais diversas razões. Nos veículos mais sofisticados, a vontade e capital do comitente pesava na escolha dos materiais. Porém, e como referido anteriormente, nos veículos funcionais dos proprietários mais humildes, as madeiras eram escolhidas consoante a disponibilidade das mesmas e a adequação à sua função. Apesar do eucalipto ser uma árvore de origem exótica, o seu cultivo foi introduzido em Portugal onde prospera. A importação de madeiras alóctones, não cultivadas no país, também é recorrente, tal como se referiu, pela insuficiência desta matéria-prima no nosso território. Esta carência de madeira explica, igualmente, a rápida expansão do Eucalipto em Portugal, por se tratar de uma árvore de crescimento rápido (Alves, 2007, p.14).

O Eucalipto foi introduzido no sul da Europa e em algumas colónias europeias em meados do século XIX. Em Portugal terá sido cultivado pela primeira vez em Vila Nova de Gaia, no ano de 1829, tendo-se plantado diversas espécies deste género nos anos subsequentes (Seabra, 1972). Nos primeiros anos de expansão do *Eucalyptus* sp., o interesse por esta árvore deveu-se sobretudo a particulares, "amadores de plantas" que embelezam *parques, jardins e algumas terras* (Alves, 2007, p.15) com esta curiosidade botânica do "Novo Mundo", que detinha também propriedades medicinais (Alves, 2007, pp.14-15).

De igual forma, o seu valor utilitário também foi reconhecido nas explorações mineiras no Sul de Portugal e de Espanha, onde o eucalipto foi usado para satisfazer a obrigação de plantação de árvores nos terrenos adjacentes às minas. Esta prática tinha como objetivo a necessidade de preservar esses

[11] Expressão usada várias vezes pelo abegão João Teodosio Silva para se referir aos veículos fabricados sobretudo para efeitos decorativos onde por vezes é descurada a sua funcionalidade em detrimento do seu aspecto.

terrenos, bem como de garantir salubridade e produção de madeira para as atividades mineiras[12].

Nas décadas seguintes, a madeira desta árvore foi igualmente usada em utensílios agrícolas e domésticos. A sua aplicação comercial começou em 1870, com a introdução de plantações destinadas à produção das travessas do caminho de ferro, implementadas pela Companhia Real dos Caminhos de Ferro Portugueses (Alves, 2007, p.15).

Até à década de 40 do século XX, o eucalipto não conheceu um grande interesse enquanto espécie produtiva e, apesar do elogio ao seu crescimento rápido, a sua madeira foi considerada para aproveitamento secundário (Alves, 2007, pp.15-16). A partir dos anos 50, e tendo em vista a indústria papeleira, a área de eucalipto expandiu-se continuamente até aos anos 90 do século XX (Alves, 2007, pp.19-20). Segundo a notícia no site do ICFN, de 28 de junho de 2019, a partir dos dados recolhidos do 6.º Inventário Florestal Nacional (IFN6) (Uva, 2015), a área que o eucalipto ocupa no nosso país atualmente é de 844 000 ha (ICNF, 2019, S.p). A espécie *Eucalyptus globulus* Labill é praticamente a única espécie do género plantada na Península Ibérica (Pereira, 2014, p.61) e essa primazia deve-se ao facto de ser uma espécie particularmente adaptada e produtiva a sul dos países ibéricos. É possível que, pela sua relativa difusão no país, o uso desta madeira na carpintaria aconteça, pelo menos, desde o final do século XIX. No que diz respeito ao seu uso na carpintaria de carros, o eucalipto podia ser empregue nos tendais, nos fueiros, na vara e nos varais (Esteves, 2007, p.70) (Figura 5). João Teodósio Silva afirma que é a madeira de eleição para a construção dos varais dos carros, uma vez que outras madeiras não suportam esta aplicação e partem-se com facilidade[13]. Por serem peças longas e sofrerem a pressão da tração entre o animal e o leito do veículo, os varais têm tendência a quebrar. Esta preocupação é referida já por Raphael Bluteau, que sublinha o cuidado na seleção da madeira para os varais, que deve ser isenta de nós *porque por onde os tem, facilmente quebrão* (Bluteau, 1712-1728, p.362). Quando aborda as madeiras mais aptas ao fabrico dos varais, o autor acrescenta ainda o seguinte: nos varais das liteiras usava-se os *barrotes de Amburgo* (Bluteau, 1712-1728, p.362), enquanto que para as seges era reservada a *faya, ou choupo, ou ulmo* (Bluteau, 1712-1728, p.362).

Pelo teor das entrevistas realizadas ao abegão João Teodósio Silva, a madeira de eucalipto era a mais apropriada entre as disponíveis a que tinha acesso, o que não quer dizer que fosse a ideal. Se verificarmos algumas

[12] Leia-se o capítulo «As Minas de S. Domingos e o eucalipto» (Daniel, 2020, pp.5-8).

[13] Explicação dada por João Teodósio Silva em conversa informal entre os meses de Maio de 2019 e Janeiro de 2020.

das características presentes na Wood-database de Eric Meier, o "trabalhar" do eucalipto apresenta *muitas tensões internas e dificuldades de secagem* (Meier a), s.d.), assim como uma quantidade de movimento enquanto se trabalha, o que faz com que seja normalmente excluída de aplicações onde a estabilidade é importante (Meier a), s.d.). Por outro lado, tem a vantagem de ter uma durabilidade moderada e de a madeira proveniente de plantações ser leve e macia (Meier a), s.d.).

Mangue

De todas as madeiras abordadas, o mangue foi a que nos suscitou mais dúvidas, uma vez que o termo "mangue" é uma denominação comum a vários tipos de madeira. Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o termo mangue designa várias árvores da família das rizoforáceas *nativas das regiões costeiras tropicais das Américas, da África e Ásia* (Houaiss, 2005, p.5251). Estas árvores fazem parte da composição de um ecossistema chamado de Mangal ou Manguezal (Houais. 2005, p.5251). O Manguezal é constituído por formações de plantas adaptadas às condições costeiras nas regiões tropicais e subtropicais, nas costas dos oceanos Atlântico, Pacífico e Índico (Davie, 1983, p.7).

Do Manguezal é extraída madeira para os mais variados usos como construção, linhas de caminhos-de-ferro, pavimentação, placas, estacas, postes e mobiliário (Davie, 1983, p.21). Destacamos a madeira de Mangue vermelho (*Rhizophora mangle* L.) mencionada pelo carpinteiro António Bicho (Mestre Caluta), de Cuba: é uma madeira durável e muito dura sendo usada na construção de barcos, mobiliário, como toros de madeira em postes e vigas, construção civil, carpintaria e marcenaria (CABI, s.a.) (Figura 6).

É importante referir que parte dos países onde se verificou a presença portuguesa durante o período colonial coincide com a localização deste ecossistema. Veja-se, a título de exemplo, os países assinalados no documento Global Status of Mangrove Ecosystems (Davie, 1983) como o Brasil, Índia, Guiné, Angola, Moçambique e São Tomé. Na página online do Arquivo científico Tropical do Instituto de Investigação Científica Tropical encontrámos várias amostras de espécies arbóreas presentes no manguezal coletadas em Angola, Moçambique e Timor, nomeadamente espécies pertencentes a géneros comumente nomeados de mangue: *Avicennia* sp.*, Laguncularia* sp. *e Rhizophora* sp.[14]

[14] Resultados da procura em-Linha pelo nome do género em: **Arquivo Científico Tropical (2008-2022)** - *ACTD*.

Supomos que o mangue terá sido uma madeira importada diretamente das ex-colónias portuguesas. Algumas fontes informam-nos que o mangue usado vinha sobretudo do Brasil (Cardeira, 2020, pp. 87-95). Contudo, não excluímos a hipótese de que tenha vindo também de outras antigas colónias. O abegão João Teodósio Silva, inclusive, sublinha a ideia de que em tempos esta madeira poderia ter vindo de Angola ou Moçambique (Silva, 2019b). António Bicho sustenta essa mesma tese tendo mesmo exibido amostras de mangue vermelho, vindas do Brasil e de outro tipo de mangue de origem africana (Bicho, 2020). Apesar das evidências apresentadas, são necessários mais estudos que aprofundem e clarifiquem a origem desta matéria-prima. (Silva, 2019b)

O mangue é a madeira a que se dá primazia na execução dos raios das rodas raiadas. João Teodósio Silva elogia a sua durabilidade e resistência ao dano causado por agentes bióticos. Segundo o abegão, o mangue era comprado em vigas, estreitas e compridas, sendo posteriormente trabalhado para ganhar a forma do raio que, conforme a oficina, podia ser cónico, arredondado, chanfrado ou reto (Silva, 2019c). O modelo do carro também influenciava o desenho dos raios. É o caso dos rodados dos carros de passageiros que, por regra, não têm arestas retas contrariamente aos carros de trabalho (Cardeira, 2020, p. 91). Na oficina de Ferreiras, João Teodósio Silva opta por fazer o raio chanfrado e ligeiramente cónico. Para lhe dar a forma usava-se primeiro uma enxó e posteriormente a plaina (Silva, 2019c). Com a raspadeira faziam-se as arestas e os acabamentos (Silva, 2019c). Atualmente, de forma a economizar tempo, usam-se máquinas e ferramentas elétricas para este trabalho (Silva, 2019c).

Não temos conhecimento de que o mangue fosse usado em outras partes dos carros de besta. Contudo, as suas qualidades faziam com que o seu uso fosse adequado para os cabos de ferramentas de trabalho (Cardeira, 2020, p.91).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fontes analisadas comprovam que as madeiras mais utilizadas na carpintaria de carros são o azinho, o eucalipto, o pinho e o mangue. Não obstante, no passado foram usadas outras madeiras como o castanho, carvalho, cerejeira, freixo e o sobreiro.

Devido à sua relativa abundância no país e à vasta utilização no decurso do tempo, não é surpreendente que a madeira de pinho tenha sido amplamente utilizada no fabrico dos veículos. Pela sua versatilidade, o pinho é aplicado em grande parte das peças dos carros de tração animal. Excetuam-se apenas os rodados, os varais e o cangalho que necessitam de madeiras mais robustas e resistentes.

O azinho é manifestamente a madeira mais utilizada no rodado. Apesar de ser uma madeira comum no território em estudo e de características adequadas à produção de carros, apresenta um processo de secagem complexo que condiciona a forma de ser trabalhada. Por isso, é importante registar e conservar o conhecimento inerente ao ofício que foi transmitido a gerações de artesãos, cujo trabalho se foi apurando com a experiência dos mesmos.

As madeiras alóctones são, por sua vez, reservadas a peças específicas: é disso exemplo o eucalipto, utilizado na vara e nos varais e o mangue, disponível em menor escala, que se utiliza nos raios das rodas.

A madeira é um recurso cuja extração depende do contexto territorial e socioeconómico sendo, por isso, essencial estudar todas as realidades em que o ofício se insere, incluindo as especificidades da paisagem. A relação entre as matérias primas usadas e os contextos de produção poderão revelar dados importantes para a compreensão do papel dos veículos de tração animal, dos artesãos e das oficinas uma vez que a disponibilidade e introdução de novas matérias variam conforme as circunstâncias.

A nível nacional, a carpintaria de carros é já um ofício objetivamente raro. A abegoaria, no seu modo mais tradicional, está em vias de desaparecer, tendo já sido inscrita na Lista Vermelha das Atividades Artesanais Algarvias, propondo-se a sua classificação como Património Cultural Imaterial a necessitar de salvaguarda urgente (Palma, 2022, p.32). Assim sendo, é fundamental aprofundar a investigação junto às oficinas que resistem, bem como dos artesãos praticantes e detentores deste saber-fazer que ainda estão aptos a partilhar o seu conhecimento. No Algarve, resta apenas a oficina do abegão João Teodósio Silva em funcionamento, o que demonstra a urgência de proceder a estes levantamentos.

Este texto pretende ser, portanto, um contributo para o estudo destes objetos e ao saber-fazer que lhes está associado, valorizando a análise da relação entre os veículos, o ofício de abegão e as madeiras usadas por estes artífices.

FONTES E REFERÊNCIAS

Entrevistas

BICHO, António (2020) – Entrevista realizada a 22 de Julho de 2020. Cuba (Beja). Entrevistador: Daniel Cardeira.

SILVA, João Teodósio (2019a) – Entrevista realizada a 18 de Maio de 2019. Ferreiras (Albufeira). Entrevistadores: Daniel Cardeira, José Gonçalves e Nuno Gonçalves.

SILVA, João Teodósio (2019b) – Entrevista realizada a 28 de Agosto de 2019. Algoz (Silves). Entrevistador: Daniel Cardeira.

SILVA, João Teodósio (2019c) – Entrevista realizada a 11 de Setembro de 2019. Ferreiras (Albufeira). Entrevistador: Daniel Cardeira.

SILVA, João Teodósio (2019d) – Entrevista realizada a 21 de Dezembro de 2019. Algoz (Silves). Entrevistador: Daniel Cardeira.

Fontes

BLUTEAU, Raphael (1712-1728) – *Vocabulario portuguez e latino, áulico, anatómico, architectonico, bellico, botânico, brasílico, comico, critico, chimico, dogmático, dialectico, dendrológico, ecclesiastico, etymologico, económico, florífero, forense, fructifero… autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos.* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Em vários volumes. [Em-Linha] Disponível [http://purl.pt/13969/4/l-2772-a/l-2772- a_item4/l-2772-a_PDF/l-2772-a_PDF_24-C-R0090/l-2772-a_0000_capacapa_t24-C-R0090.pdf]. Consulta realizada em 17.10.2019.

GONÇALVES, Brazão Eduardo (1996) – *Dicionário do Falar Algarvio*. Vila Real de Santo António: Algarve em Foco Editora.

HOUAISS, António, VILLAR, Mauro de Salles (2005) – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.

SEQUEIRA, Joaquim Pedro Fragoso de (1790a) – *Acerca da cultura, e utilidade dos castanheiros na comarca de Portalegre*. In *Memorias economicas da Academia Real das Sciencias de Lisboa, para o adiantamento da agricultura, das artes, e da industria em Portugal, e suas conquistas, Tomo II*. Lisboa: Oficina da Academia Real das Sciencias de Lisboa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Carlos (2020) - *Estrutura e Biologia Das Plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional.

ALMEIDA, Maria Antónia Pires de (2002) – *Carpinteiro*. In Conceição Andrade Martins, Nuno Gonçalo Monteiro (orgs.), A Agricultura: Dicionário das Ocupações. Nuno Luís Madureira (coord.), História do Trabalho e das Ocupações, vol. III. Oeiras: Celta Editora.

ALMEIDA, Marta (2008) – *Materiais de origem vegetal*. In RIBEIRO, Vítor (coord.) *Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional, contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da serra do Caldeirão*. Porto: Edições Afrontamento; Faro: Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve.

ALVES, António Monteiro, **PEREIRA**, João Santos, **SILVA** João M. Neves (2007) - «*A Introdução e Expansão do Eucalipto em Portugal* » , In

Alves, António Monteiro, Pereira, João Santos, Silva, João M. Neves (ed.) - *O Eucaliptal em Portugal, Impactes ambientais e Investigação Científica*. Lisboa: ISAPress, pp. 13-24.

Arquivo Científico Tropical (2008-2022) - *ACTD*. Disponível em-Linha: [https://actd.iict.pt]. Consulta realizada a 04.07.2022.

CABI (S.a.) - *Rhizophora mangle (red mangrove)*. In Invasive Species Compendium. Disponível em-Linha: [https://www.cabi.org/isc/datasheet/47509]. Consulta realizada a 04.07.2022.

CARDEIRA, Daniel (2020) - «Eucaliptal nas Minas de S. Domingos: uma árvore exótica como parte da identidade de um lugar», In MATOS, Ana Cardoso de, SIMAL Julián Sobrino (ed.) (2020) - *Património Industrial Ibero-Americano: Recentes abordagens*. Évora: Publicações do Cidehus.

CARDEIRA, Daniel (2020) - *Veículos de Tração Animal no Algarve. Carretas e Carros de Besta*. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto para a obtenção do Grau de Mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual.

DAVIE, J.D.S. HEGERL E.J. SAENGER P. (Ed.) (1983) - *Global Status of Mangrove Ecosystems*. In The Environmentalist, Vol. 3 (1983) Supplement No. 3. Disponível em-Linha: [https://portals.iucn.org/library/sites/library/files/documents/CE-003.pdf]. Consulta realizada a 04.07.2022.

ESTEVES, Joana Seixas Cartaxo (2007) – *Os registos de veículos de tracção animal no concelho de Tavira. Proposta para a interrogação antropológica de uma fonte*. Dissertação apresentada ao Instituto Superior das Ciências do trabalho e da Empresa de Lisboa para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia: Patrimónios e Identidades.

FERREIRINHA, Manuel P. (1958) - *Elementos de anatomia de madeiras folhosas portuguesas*. Lisboa: Ministério do Ultramar. Memórias da Junta de Investigações do Ultramar.

Flora Digital de Portugal a) (s.d.) - *Pinus pinaster*. Disponível em Jardim Botânico UTAD: [https://jb.utad.pt/especie/Pinus_pinaster]. Consulta realizada a 27.06.2022.

Flora Digital de Portugal b) (s.d.) - *Pinus pinea*. Disponível em Jardim Botânico UTAD: [https://jb.utad.pt/especie/Pinus_pinea]. Consulta realizada a 27.06.2022.

Flora Digital de Portugal c) (s.d.) - *Quercus rotundifolia*. Disponível em Jardim Botânico UTAD: [https://jb.utad.pt/especie/Quercus_rotundifolia]. Consulta realizada a 15.06.2022.

FLORA-ON (s.d) - *género Pinus*. Disponível em-Linha: [https://flora-on.pt/#/1pinus]. Consulta realizada a 27.06.2022.

Florestas.pt a) (s.d) - *Pinheiro-bravo: a conífera mais abundante em Portugal*. Artigo em colaboração com Edmundo Manuel Rodrigues

de Sousa. Disponível em-Linha: [https://florestas.pt/conhecer/pinheiro-bravo-a-conifera-mais-abundante-em-portugal/]. Consulta realizada a 27.06.2022.

Florestas.pt b) (S.d) - *Pinheiro-manso: a espécie pioneira que lembra um guarda-sol*. Artigo em colaboração com Isabel Carrasquinho. Disponível em-Linha: [https://florestas.pt/conhecer/pinheiro-manso-a-especie-pioneira-que-lembra-um-guarda-sol/]. Consulta realizada a 27.06.2022.

GALHANO, Fernando (1973) – *O Carro de Bois em Portugal*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos de Etnologia.

ICNF - Instituto de Conservação da Natureza e das Florestas (2017) - *Questões mais frequentes sobre sobreiro e azinheira, azevinho e Arvoredo de Interesse Público*. Disponível em-Linha: [https://www.icnf.pt/florestas/protecaodearvoredo/protecaodearvoredofaqs]. Consulta realizada a 17.06.2022.

ICNF - Instituto de Conservação da Natureza e das Florestas (2019) - *6º Inventário Florestal Nacional está concluído. Trata-se de uma peça fundamental para a implementação da Reforma da Floresta iniciada em 2016*. Disponível em-Linha: [https://www.icnf.pt/noticias/inventarioflorestalnacional]. Consulta realizada a 30.06.2022.

MEIER, Eric a) (s.d.) - *Blue Gum*. In The Wood Database. Disponível em-Linha: [https://www.wood-database.com/blue-gum/]. Consulta realizada a 26.06.2022.

MEIER, Eric b) (s.d.) - *Pine Wood: An Overall Guide.* In The Wood Database. Disponível em-Linha: [https://www.wood-database.com/blue-gum/]. Consulta realizada a 27.06.2022.

PALMA, Graça, **MINISTRO**, João (coord.) (2022) - *Red Book - Lista Vermelha das Atividades Artesanais Algarvias*. Olhão: Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve. Sul, Sol e Sal.

PEREIRA, Benjamim (1990) – *Sistemas de serração de madeiras*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

PEREIRA, João Santos (2014) - *O Futuro da Floresta em Portugal*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

RIBEIRO, Vítor (2008) – *Caixilharias*. In Vitor Ribeiro (coord.) – *Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional. Contributos para o estudo da arquitetura vernacular da região oriental da serra do Caldeirão*. Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento e Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve.

s.a. (s.d.) - *As ferramentas do abegão*. Painel informativo do Núcleo da oralidade do Museu da Ruralidade. Entradas (Castro Verde).

SANTOS, Henrique Pereira dos (2017) - *Portugal: Paisagem Rural*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

SEABRA, Luís de, **OLIVEIRA**, Filipe de (1972) - *Acerca da aptidão papeleira de eucaliptos cultivados em algumas zonas ecológicas de Portugal*. In Anais do Instituto Superior de Agronomia Vol. 33.

SEQUEIRA, Joaquim Pedro Fragoso de (1790) – *Sobre as Azinheiras, Sovereiras, e Carvalhos da Provinvia do Além-Téjo, onde se trata de sua cultura, e usos, e dos milhoramentos, que no estado actual podem ter*. In "Memorias economicas da Academia Real das Sciencias de Lisboa, para o adiantamento da agricultura, das artes, e da industria em Portugal, e suas conquistas, Tomo II". Lisboa: Oficina da Academia Real das Sciencias de Lisboa.

UVA, José Sousa (coord.) (2015) - *6.º Inventário Florestal Nacional (IFN6). Relatório Final*. Relatório coordenado pelo Instituto de Conservação da Natureza e das Florestas (ICNF). Disponível em-Linha: [https://www.icnf.pt/api/file/doc/c8cc40b3b7ec8541]. Consulta realizada a 30.06.2022.



Figura 1 - Carro de varais de uso comum da coleção da Quinta dos Avós. Algoz (Algarve), 2019. Autor: Daniel Cardeira.



Figura 2 - Oficina de João Teodósio Silva em Ferreiras (Algarve), 2019.
Autor: Daniel Cardeira.

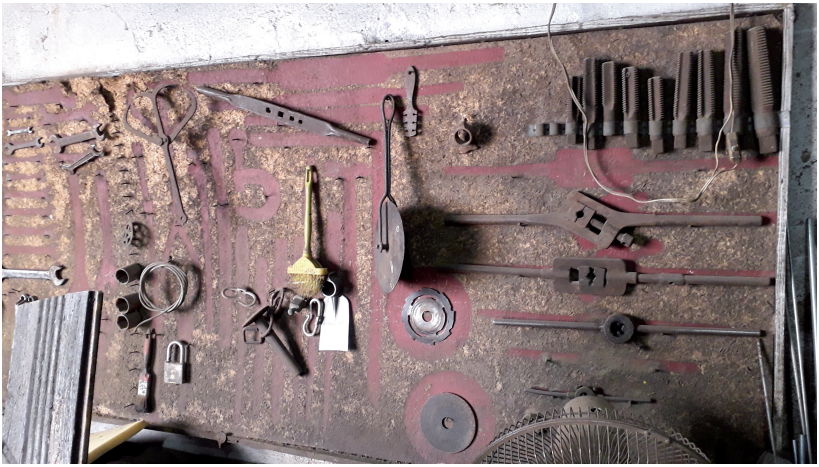


Figura 3 - Painel de ferramentas da oficina de João Teodósio Silva
em Ferreiras (Algarve), 2019. Autor: Daniel Cardeira.



Figura 4 - (De cima para baixo e da esquerda para a direita)
* Exemplar de Quercus rotundifolia Lam. e paisagem circundante fotografado em Corte do Pinto (Baixo Alentejo), 2022. Autor: Daniel Cardeira.
* Folhagem de Q. rotundifolia adulta. 2022. Autor: Daniel Cardeira.
* Parte exterior do tronco, com a casca e xilema exposto. 2022. Autor: Daniel Cardeira.
* Corte transversal de um tronco serrado mecanicamente há mais de 6 meses e sem nenhum processo de secagem ou tratamento. 2022. Autor: Daniel Cardeira.

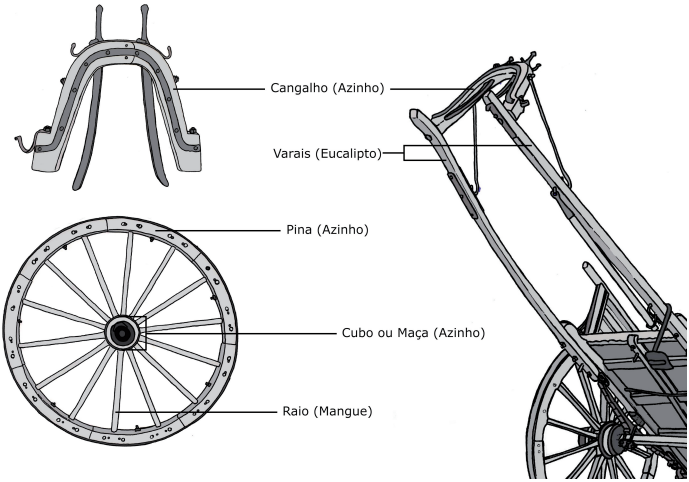


Figura 5 - Ilustração de peças de carro de besta de varais, 2022, Autor: Daniel Cardeira.

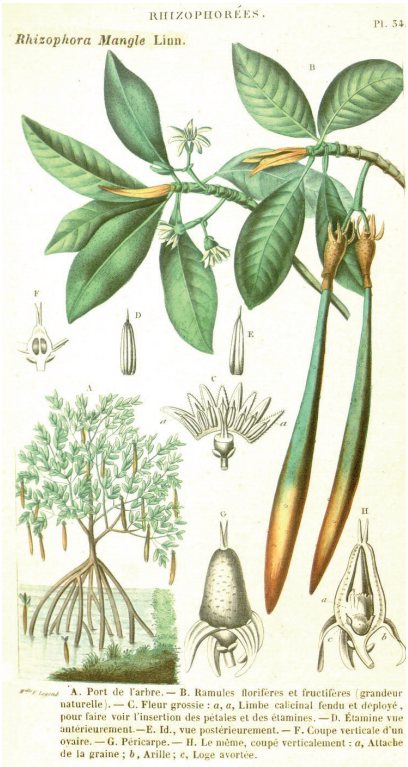


Figura 6 - Desenho científico de Rhizophora mangle Linn publicado na obra de Hans Solereder "Systematic Anatomy of the Dicotyledons: A Handbook for Laboratories of Pure and Applied Botany", 1908. Fonte: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D1%80#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Rhizophora_mangle_L.2.jpg].

CECÍLIA SANTOS CARDOSO, FLUP I CITCEM, BOLSEIRA FCT (SFRH/BD/06909/2020),
ceciliamscardoso@gmail.com

A ARTE DA MARCHETARIA: MATÉRIAS-PRIMAS E UM MODO DE FAZER EM RISCO DE DESAPARECER[1]

Resumo: A arte da marchetaria provém de técnicas ancestrais como o folheado e a incrustação, amplamente difundidas nos mais variados objetos do quotidiano das antigas civilizações. Esta técnica foi profusamente implementada no mobiliário e na execução de representações figurativas. A marchetaria é uma prática decorativa complexa que exige um processo de várias etapas, quer na montagem propriamente dita, quer na adição de outras técnicas que complementam o programa decorativo. Pretende-se, com este trabalho, apresentar uma reflexão alusiva ao seu percurso evolutivo, às ferramentas, à matéria-prima e a consciencialização de uma prática em risco de desaparecer.

Palavras-chave: marchetaria, embutido, *marqueterie*, técnica artesanal, madeira, sombreado

Resume: The art of marquetry comes from ancestral techniques such as veneer and inlay, widely spread in the most varied everyday objects of ancient civilizations. This technique was profusely implemented in furniture and in the execution of figurative representations. Marquetry is a complex decorative practice that requires a multi-step process, either in the assembly itself or in the addition of other techniques that complement the decorative program. It is intended, with this work, to present a reflection alluding to its

[1] Este artigo integra-se no projeto de doutoramento em Estudos do Património, Especialização em História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, intitulado "A arte dos ofícios da madeira: Gondomar como uma "grande fábrica" (século XIX-XXI)", financiado pela FCT (Ref. SFRH/BD/06909/2020) e sob a orientação da Prof. Doutora Ana Cristina Sousa (FLUP-DCTP/CITCEM).

evolutionary path, the tools, the raw material and the awareness of a practice at risk of disappearing.

Keywords: marquetry, inlaid, *marqueterie*, craft technique, wood, shading

INTRODUÇÃO

A arte da marchetaria provém de técnicas desenvolvidas e praticadas no tempo das antigas civilizações do Mediterrâneo Oriental, como o folheado e a incrustação. Esta técnica decorativa permitiu organizar e dispor diferentes folhas de madeira, provenientes de várias espécies arbóreas, com a finalidade de criar motivos ornamentais – geométricos, vegetalistas, figurativos -, complementando o móvel ou outra peça de madeira (GIBERT et al., 2000, p. 6).

O termo marchetaria provém do francês *marqueter*, que significa "marcar, decorar em marchetaria" (Havard, 19--, p.728), que por sua vez originou os vocábulos *marqueteur* – artesão que faz marchetaria (Havard, 19--, p.728) -, e *marqueterie* – trabalho de marcenaria composto por folhas de diferentes madeiras preciosas (Havard, 19--, p.729). Foi sobretudo de ambos os vocábulos que surgiram as palavras em português de marcheteiro e marchetaria. Em Portugal é comum usar-se o termo embutidor para designar o artesão que executa quer a técnica de marchetaria, quer a técnica de embutido. No entanto, e tal como se irá demonstrar, estas técnicas, embora similares, correspondem a processos diferenciados. Em Gondomar é ainda vulgar atribuir-se as expressões "afrancesadas" de *marqueteria* e *marqueteiro* em lugar de marchetaria e marcheteiro, respetivamente. A marchetaria, como qualquer outra técnica, foi pontuada por momentos auspiciosos, mas também por momentos de crise, tal como se verifica na atualidade. Através deste estudo, pretende-se abordar alguns aspetos relacionados com o percurso evolutivo da marchetaria e respetivas características de ordem técnica: a maquinaria e as ferramentas basilares que integram uma oficina desta natureza; a matéria-prima e a indicação de algumas das suas especificidades; a descrição do sombreado, processo que complementa os elementos decorativos. Procura-se, ainda, alertar para a escassez de procura desta técnica, na atualidade, e para o consequente risco de perda de um saber exigente, minucioso e delicado, de raiz milenar.

A ARTE DA MARCHETARIA NA HISTÓRIA

Os processos decorativos de folheado e incrustação (embutido) existentes nos mais variados objetos do quotidiano remontam às antigas Civilizações do Próximo Oriente e Mediterrâneo Oriental. As civilizações assíria e egípcia tinham já como prática criar padrões decorativos através da incrustação de metais, marfim, ébano, pastas vítreas, pedras preciosas (Peraza, 2003, p.30)

e semipreciosas sobre madeira e marfim (Jackson, 1903, p.2). Os gregos e romanos deram continuidade ao implemento da incrustação no mobiliário e na escultura ornamental (Jackson, 1903, p.2). Segundo Jackson, Vitrúvio e Plínio usavam as palavras *cerostrata* ou *celostrata*, que significa "incrustado com chifre", e *xilostraton*. A palavra *xilostarsia* foi utilizada igualmente entre os romanos para designar um género de mosaico de madeira que era usado como decoração de móveis. Ainda assim, a obra em "tarsia" foi subdividida em duas classes. A classe *sectile* corresponde à técnica da *tarsia certosina*, que envolvia um procedimento misto que consistia em entalhar cavidades numa superfície de madeira sólida onde eram inseridos fragmentos de madeira ou outros materiais nessas cavidades (Jackson, 1903, p.7). As incrustações eram mantidas nas suas cavidades por meio de cola para evitar o deslocamento dos fragmentos (Ramond, 1989, p.13). Já a classe *pictórica* correspondia ao implemento de diversos pedaços de madeira que cobriam inteiramente o chão (Jackson, 1903, p.5). Aparentemente, a separação destas classes correspondia à localização onde eram implementadas, a *sectile* nos mais variados objetos do quotidiano e a *pictórica* nos pavimentos. Após a queda do Império Romano, estas expressões artísticas entraram gradualmente em declínio, sem que as técnicas tenham necessariamente desaparecido (Ramond, 1989, p.13).

Durante a Idade Média verifica-se o encontro de duas realidades: a importação de objetos com incrustações, ao que tudo indica, a partir do Oriente e a resistência de algumas oficinas em Itália, que conservaram estes modos de fazer depois da queda do Império Romano, e que vão impulsionar a técnica a partir do século XIV (Ramond, 1989, p.13). Os objetos importados eram designados como "obra de damasco", nome genérico para todas as produções da Ásia Menor, cujos elementos decorativos consistiam em versos do Alcorão e graciosos arabescos. Estes pequenos móveis eram colocados nos santuários mais venerados, uma vez que era nestes objetos que os peregrinos e os cruzados traziam as relíquias – sobretudo urnas - adquiridas na Terra Santa (Havard, 189-?, p. 4).

Relativamente às oficinas da Península Itálica, e segundo Jackson, a historiografia tem concordado em considerar Siena como o "berço" da intársia italiana. A documentação alude a um indivíduo de nome Manuello, que, juntamente com o seu filho Parti, trabalhou no antigo coro da catedral, em 1259 (Jackson, 1903, p.9). Esta fonte comprova, acima de tudo, a prática deste ofício, nesta cidade, em meados do século XIII, o que não impede a existência, também, noutras localidades. Silas Kopf realça, no entanto, que Siena, no século XIV, tornou-se um importante centro de produção de intársia (Kopf, 2008, p.33). Outra comuna italiana cujo trabalho de incrustação ocorreu precocemente foi em Orvieto – região da Úmbria -, mas os artesãos que executavam esta técnica eram todos provenientes de Siena (Jackson, 1903,

p.10). Na Idade Média, Veneza e algumas cidades de Bizâncio também foram grandes centros de produção, exportando objetos luxuosos para o Ocidente (Peraza, 2003, p.30). Estes objetos eram decorados com elementos geométricos em preto e branco, sendo o osso, o marfim e a madrepérola inseridos em madeiras sobretudo escuras, técnica esta que se verifica igualmente entre os muçulmanos (Peraza, 2003, p.30). Ainda no século XIV, a Toscana foi palco da criação de uma nova técnica: a *tarsia geométrica*. A *tarsia geométrica*, ao contrário da *tarsia certosina*, consiste na cobertura integral da superfície com folheados de madeira unidos entre si, formando elementos decorativos geométricos que são colados e não inseridos em cavidades previamente entalhadas (Ramond, 1989, p.13).

Estudos mais recentes apontam que a *tarsia pictórica* terá tido origem também em Siena e não em Florença, dado que foi em Siena que surgiu a primeira referência documental com o termo *tarsia a toppo* (Aguiló Alonso, 2004, p.1). Esta técnica consistia "em filetes, compostos por centenas de pequenas seções de madeira poliédrica de diferentes espécies em forma de triângulos, retângulos, trapézios, quadrados e similares, colados para formar um «pão» sólido ou bloco de *toppo*" (Wilmering, 1999, p. 64). Este bloco maciço era posteriormente cortado em doze filetes (filés), que eram, por sua vez, embutidos em padrões geométricos numa superfície sólida (Wilmering, 1999, p. 64) (Figura 1). A execução desta incrustação ornamental e, por vezes, os padrões retangulares, foram, sem dúvida, derivados das técnicas e decorações do mundo islâmico (Wilmering, 1999, p. 64). A tarsia figurativa evidencia uma tradição mais sienesa do que florentina, mas alcançou o seu auge na capela do Palácio Público de Siena, executado por Domenico di Niccolò (Aguiló Alonso, 2004, p.1).

No início do século XV, a reputação de Domenico di Niccolò (1363-1453), *intarsiatoro* sienês, disseminou-se para além da Toscana (Kopf, 2008, p.33). As suas criações são caracterizadas "por uma qualidade gráfica muito arrojada" (Kopf, 2008, p.33). Para alcançar a ilusão tridimensional das suas obras, as figuras eram colocadas em fundos pretos. O seu método consistia em colar e prender com pinos o folheado de carvalho do pântano - madeira de carvalho que caía na água e permanecia submersa, adquirindo uma tonalidade enegrecida – numa superfície resistente, para depois embutir as figuras neste fundo de carvalho. As suas composições eram constituídas por poucas espécies de madeira (nogueira, álamo, cerejeira, pereira, ameixeira e buxo) (Kopf, 2008, p.33), mas, apesar da pouca variedade, todas contrastavam perfeitamente com o fundo de carvalho escuro. Para evidenciar certos pormenores, Domenico preenchia linhas entalhadas com pastas coloridas (técnica utilizada nas primeiras incrustações geométricas no nordeste de Itália (Kopf, 2008, p.33)) e, pontualmente, inseria metais,

como a prata. O painel que representa a "Crucificação" do coro da capela *Signori*, no Palácio Público de Siena, demonstra a qualidade técnica e artística praticada pelo artista.

No século XV, a incrustação em madeira era prática comum em várias cidades italianas, incluindo Florença, onde Francesco di Giovanni di Matteo fundou a Escola Florentina de Arte (Ramond, 1989, p.13). Nesta escola, o representante mais distinto desta arte foi Benedetto da Maiano (1442-1497), considerado o verdadeiro criador da marchetaria (Ramond, 1989, p.13). Este artista, para além de aperfeiçoar o processo da *tarsia geométrica* (Figura 2), também introduziu efeitos pictóricos e a perspetiva nas suas obras (Ramond, 1989, p.13). Benedetto da Maiano, juntamente com o seu irmão mais velho Giuliano da Maiano, conceberam ainda um estilo muito particular denominado *dammaianesco* (*dammaianesque*) que consiste na concretização de composições geométricas para formar bordas decorativas (Ramond, 1989, p.13). Estas afirmações são asseveradas por Vasari, que apresenta o escultor florentino como o mais hábil mestre a manusear um formão para moldar a madeira e um excelente artesão em combinar madeiras tingidas de diferentes cores para obter perspetivas, folhagens e muitas outras fantasias diferentes (Ramond, 1989, p.13). O tingimento da madeira com cores penetrantes permitiu aos artistas executar verdadeiras pinturas, quando comparadas com as obras de décadas anteriores, que usavam apenas as cores naturais da madeira.

Já no início do século XVI, Fra Giovanni da Verona aprimora a arte da coloração da madeira. Este artista desenvolveu o tingimento de diversas cores claras e escuras na madeira através da mistura de água fervida com licores, tinturas ou óleos (Ramond, 1989, p.13). Verona criou ainda a técnica de sombrear a madeira com recurso ao fogo ou ácido (Ramond, 1989, p.13). Outros artistas, para além de executar esta técnica, enegrecendo a madeira com fogo, também utilizavam óleo de enxofre ou uma diluição corrosiva de arsénio (Jackson, 1903, p.18).

Em Portugal, a documentação que nos chegou confirma a circulação de artefactos em marchetaria no primeiro quartel do século XVI. No *Dote da Duqueza Infanta D. Beatriz*, datado de 1522, foram arrolados os seguintes objetos: «Hum esquentador de prata branco pera cama lavrado de folhagem Romana, e o cabo de lavor de marchetes (…)» (Sousa, 1948, p.450); «Duas arcas de escritório, saber: huma marchetada e outra chãa com seus repartimentos» (Sousa, 1948, p.485) e «Quatro mezas marchetadas» (Sousa, 1948, p.485). Na *Relaçaõ do que continha a Guarda-Roupa del Rey D. Manoel*, de 1535, listou-se «huma bandeja marchetada de raiz daljofre» (Sousa, 1948, p.347) e «duas mesas, huã dellas marchetada de prata» (Sousa, 1948, p.347). Evidencia-se que no português do século XVI o termo "marchetado" e "mar-

chete" significava o mesmo que embutido, terminologia que perdurou até ao século XVIII[2].

Relativamente à segunda metade do século XVI, impôs-se o gosto pelos armários folheados a ébano. No entanto, as folhas desta madeira eram tão densas e resistentes que permitiam o entalhe em baixo relevo (Ramond, 1989, p.16). No decorrer das décadas seguintes, este folheado foi desaparecendo, bem como o uso de ébano que, por se tratar de uma matéria-prima rara e dispendiosa, foi sendo substituído por madeira de pereira enegrecida (Ramond, 1989, p.16).

Com o início do século XVII, a técnica da marchetaria desenvolveu-se no Ocidente, muito em parte devido ao importante aprimoramento do folheado feito à serra, que permitia um corte mais preciso nos traçados mais sinuosos (Ramond, 1989, p.17). É também neste período que, na Alemanha, os artesãos de marchetaria inventam um novo processo designado *tarsia a incastro*. Este processo consiste em colocar duas ou três folhas de madeiras diferentes umas sobre as outras e corta-las em simultâneo com uma lâmina afiada. O corte era efetuado seguindo o traçado do desenho pré-estabelecido pelo artesão. Após o corte, as peças eram montadas, sendo os elementos escuros alternados com os claros, no sentido de se obter contrastes decorativos (Ramond, 1989, p.18). A técnica *tarsia a incastro* foi exercida e aperfeiçoada, anos mais tarde, por André-Charles Boulle, famoso *Ébéniste*[3] do rei Luís XIV. Boulle desenvolveu, a partir da *tarsia a incastro,* um estilo distinto e introduziu novos materiais na marchetaria. As suas composições eram executadas em madeira, concha e metal, que adquiriam uma aparência diferente quando montadas em positivo (*partye*) ou negativo (*contre-partye*) (Ramond, 1989, p.22) (Figura 3). Este ebanista, para além de desenhar os padrões ornamentais para aplicar no mobiliário, também entalhava os modelos decorativos que, posteriormente, eram fundidos e cinzelados por Jacques Confessor na oficina do Louvre (Ramond, 1989, p.22). Segundo Brunt, "os principais indícios de qualidade de uma peça Boulle são o ajustamento perfeito dos folheados, a qualidade das ferragens de bronze dourado ou latão (quando existem); o contraste entre os elementos em alto e baixo relevo, e a utilização do folheado para criar a ilusão de um outro plano recessivo" (Brunt, 1982, p.124).

A configuração do mobiliário da Regência evoluiu – este estilo corresponde à transição entre os estilos Luís XIV e Luís XV, adquirindo linhas mais moderadas e um aspeto solene (Aussel, 1970, p.121) -, mas a marchetaria

[2] Para mais informação relativa aos termos "marchetado" e "marchete" consultar a obra de (BLUTEAU, 1712, p. 325)

[3] *Ébéniste* (ebanista) é aquele cuja especialidade era o folheado, ao contrário do *menuisier* (marceneiro) que trabalhava em madeira maciça. Sobre este tema consultar a obra de Andrew Brunt.

permaneceu segundo o estilo de Boulle, principalmente nas mesas-secretária (*bureaux plats*). No reinado de Luís XV, o mobiliário sofre alterações consideráveis seguindo a elegância e a originalidade das formas curvas, que permitiam receber elementos decorativos de carater mais fantasioso e combinações mais livres (Ramond, 1989, p.29). A marchetaria, também designada como "pintura em madeira", foi facilmente moldada a este novo estilo, tendo sido exploradas gamas de tons naturais das madeiras e as cores vivas de madeiras tingidas. Durante este período, foi concebido outro processo para preparar os folheados, designado como *frisage.* A técnica de *frisage* consiste no corte das folhas de madeira em diferentes formas que, quando unidas, são realçadas pelos veios naturais da matéria, proporcionando a aquisição de efeitos muito diversificados (Ramond, 1989, p.29) (Figura 4).

Na Inglaterra, no final do século XVII, o mobiliário em madeira escura com elementos decorativos, em marchetaria, era muito semelhante ao mobiliário francês da mesma época. No século XVIII, no designado período *Queen Anne*, o mobiliário inglês sofre igualmente influências das criações francesas, flamengas, holandesas e espanholas, mas os móveis realçam principalmente as qualidades naturais do folheado (*frisage)* que, por razões económicas ou pelo gosto da singeleza, raramente são usados bronzes, lacas, mármores ou marchetarias (Ramond, 1989, p.47).

Com a entrada do século XIX, quer a marchetaria quer o *frisage* deixaram de ser tendência. Por sua vez, o mogno[4] maciço teve uma importância acrescida neste período, mas, quando não se encontrava disponível no mercado, o mobiliário era folheado com bordo, pereira e raízes de teixo e olmo. A escolha reduzida de madeiras derivou do bloqueio continental imposto por Napoleão que impedia o tráfego marítimo e a sua importação (Ramond, 1989, p.53). Com a queda do Primeiro Império francês renasceu o interesse pela marchetaria e a introdução de um novo estilo, impondo-se o uso de madeiras claras tais como o ácer, ulmeiro, limoeiro, bordo, pau-cetim, freixo, buxo, plátano e sicômoro. Esta renovação foi notória sensivelmente no mobiliário do reinado de Carlos X (1824-1830) que gradualmente perde as características severas do estilo Império e apresenta características próprias (Montenegro, 1995, p.109). As ferragens douradas foram substituídas por elementos decorativos em marchetaria e embutidos em madeiras escuras como o pau-santo, ébano, mogno e amaranto que se destacavam em fundos de madeira clara (Ramond,

[4] O mogno é uma madeira nobre, de cor castanha e tonalidade avermelhada e grande dureza e resistência, utilizada no fabrico de mobiliário de qualidade. A designação de mogno é comum entre as árvores do género *Swietenia*, da família das Meliáceas, nativas das regiões tropicais americanas. Na botânica a designação de "mogno" é extensiva a outras árvores, de géneros e famílias diferentes, que apresentam madeira com características semelhantes às do género *Swietenia* (Editora, 2022).

1989, p.54). Esta decoração – palmitos, folhas, rosetas, flores, grinaldas - apresentava ainda uma inspiração clássica, mas que se distinguia pela sua «graça quase feminina» (Montenegro, 1995, p.109).

Na segunda metade do século XIX predominou a recuperação dos estilos de mobiliário do passado. Este fenómeno alcançou todo o ocidente e assumiu designações e evoluções diferentes, consoante os países que adotaram esta expressão, mas mantendo em comum o método e as ligações culturais (Montenegro, 1995, p.134).

Ainda assim, mesmo em torno deste alvoroço de meio século de Historicismo e Ecletismo, em França começava a ser favorecida a tendência da *Art Nouveau.* É na última década do século XIX que se assiste ao desenvolvimento e propagação desta tendência moderna que exala uma renovação total e que exige a definição de "novo" estilo (Montenegro, 1995, p.156). Os elementos decorativos em marchetaria próprios desta linguagem artística são sobretudo «plantas entrelaçadas e longos caules enrolados em subtis circunvoluções que terminam em flores a desabrochar» (Ramond, 1989, p.58). Estes motivos eram muitas vezes embutidos em fundos de madeira ou, em alguns casos, em fundos de pele de tubarão (Ramond, 1989, p.58). A decoração floral (rosas, folhas, rebentos) e animal (borboletas, libélulas, galgos) não é usada apenas para realçar a graciosidade do mobiliário, mas também como um meio para alcançar a forma (Montenegro, 1995, p.156).

Mais tarde, entre as duas Grandes Guerras Mundiais, os artesãos adotaram o estilo *Art Decó*. Embora a qualidade estética seja muitas vezes questionada, o facto é que a marchetaria criada neste período apresentava um altíssimo padrão técnico, uma vez que era necessária experiência e grande destreza manual para cortar os motivos *cloisonné* (Ramond, 1989, p.60). Nesta altura, os artesãos eram igualmente capazes de produzir cópias sublimes dos protótipos dos seus antecessores. As várias reproduções de mobiliário, entre as mais complexas de concretizar, demonstram bem a competência e o profissionalismo destes artesãos.

Em suma, as técnicas de intársia e marchetaria são facilmente confundidas devido ao aspeto semelhante que apresentam que culmina, muitas vezes, numa atribuição errónea. Assim, a intársia (tarsia) – termo utilizado sobretudo em Itália – compreende a realização de rebaixos ou vazios numa superfície de madeira espessa, seguindo-se a incrustação (embutimento) dos ornamentos decorativos em madeira e outros materiais. O embutido – termo usado em Portugal – segue o mesmo processo que a intársia, mas também é usual embutir elementos decorativos com a espessura de 2 milímetros numa placa de madeira de outra cor, exatamente com a mesma espessura e o mesmo recorte. A marchetaria consiste na montagem de elementos individuais de folhas de madeira de várias espécies, de folhas de madeira coloridas manual-

mente e de elementos sombreados que, quando unidos, são colados sobre uma superfície resistente. Já o folheado compreende a colagem de folhas de madeira igualmente finas sobre uma estrutura sólida, mas a aplicação pode ser simplesmente regular ou adquirir padrões decorativos criados a partir dos veios da madeira (*frisage*).

A OFICINA DE MARCHETARIA

Para concretizar trabalhos de marchetaria a oficina deve ser ampla o suficiente para conter duas mesas. Por norma, estas mesas de trabalho são constituídas por uma placa de madeira resistente apoiada sobre cavaletes. É nestas mesas que o marcheteiro distribui, ordena e organiza todo o trabalho que irá desenvolver. Nesta primeira fase são necessários três passos: primeiramente, analisa-se o desenho do motivo decorativo, as folhas de madeira e a possibilidade de acrescentar outros materiais; após esta análise, são selecionadas as folhas e as cores predominantes e secundárias e, por último, é necessário experimentar as diferentes composições até conseguir o desenho final (Gibert *et al*, 2000, p.7).

Dado que a principal matéria-prima da marchetaria corresponde a folhas de madeira muito finas é necessário armazena-las em prateleiras. Geralmente, as folhas são organizadas segundo o tipo, a categoria e a cor. As folhas devem ser ainda empilhadas cuidadosamente para que não se deteriorem.

A serra de mola (Figura 5) é provavelmente o instrumento base e o que melhor carateriza o ofício de marcheteiro. Embora nos dias de hoje existam no mercado serras elétricas, os mestres artesãos priorizam o uso da serra manual, que, com o movimento que o pé proporciona no pedal, é capaz de serrar as folhas de madeira com grande precisão e a uma velocidade mais adequada, consoante a linha de corte seja reta, curva ou de outro sentido (Gibert *et al*, 2000, p. 7). A serra de mola manual é muito particular, na medida em que geralmente é o próprio artesão que constrói este engenho, ajustando-o às peças e a outros dispositivos adaptados às suas necessidades (Gibert *et al*, 2000, p. 7). A serra de mola é constituída por "um bastidor de madeira no qual se fixa uma pequena serra alongada de dentes finos, que devem apontar sempre para baixo" (Gibert *et al*, 2000, p. 10). A serra metálica, propriamente dita, é denominada por serra de cabelo (Figura 5). Em geral, o artesão dispõe de diferentes tipos de serras de cabelo no sentido de adequar ao corte das peças. Estas serras são de dois tipos: planas com dentes ou cilíndricas. Os mestres artesãos normalmente têm preferência pelas serras planas pela facilidade que estas proporcionam no ato de executar cortes longitudinais. As serras classificam-se, ainda, segundo a largura, que oscila entre 1 e 3 milímetros. Já o seu comprimento varia entre os 20 e 25 centímetros. Geralmente, os aprendizes utilizavam primeiramente as serras mais grossas para praticar o corte (Me-

tcalfe & Apps, 2003, p.10). Após algumas sessões passavam a usar a serra mais fina. Os mestres marcheteiros executam o corte com as serras mais finas, dado que a folga que resulta entre as peças a ser unidas é quase indetetável quando a cola é aplicada nas juntas (Metcalfe & Apps, 2003, p.10).

É igualmente de grande utilidade ter na oficina uma guilhotina para cortar as folhas de madeira em simultâneo e regularizar as extremidades das folhas de grandes dimensões que o marcheteiro pretende unir. A guilhotina é constituída por uma lâmina de aço afiada, comprida e fina, fixa numa das extremidades a um bastidor. Na outra extremidade está disposto o cabo que permite o manejo (Gibert *et al*, 2000, p. 10).

Por último, a prensa é essencial no término do trabalho de marchetaria, pois permite que, ao pressionar, os motivos decorativos adiram ao suporte final, quer se trate de uma placa para um quadro, uma porta ou o tampo de uma mesa. Na marchetaria é comum a utilização de várias prensas, sempre adequadas às tarefas e necessidades do artesão. A *prensa de folhear* é utilizada para a colagem das folhas. Esta prensa é "composta por um sólido bastidor de ferro com duas plataformas ou pratos de madeira assentes em vigas, também de ferro" (Gibert *et al*, 2000, p. 11). Enquanto a plataforma inferior se encontra fixa, a plataforma superior é móvel para permitir a colocação das peças que serão prensadas. A *prensa de encadernador* tem a mesma funcionalidade, prensar as folhas de madeira, mas a dimensão das plataformas é de 50x50 centímetros. Já a *prensa fixa* foi concebida para prensar folhas de grandes dimensões. Para o efeito, as plataformas desta prensa frequentemente têm a dimensão de 240x110 centímetros (Gibert *et al*, 2000, p. 11). Salienta-se que antes do trabalho de marchetaria ser colocado na prensa deve ser envolvido em folha de jornal, primeiro para evitar que o trabalho e a placa de madeira da prensa se unam caso haja derramamento de cola e, em segundo, para fornecer uma espécie de "almofada" destinada a neutralizar qualquer irregularidade, por mais ligeira que seja, na espessura do folheado (Metcalfe & Apps, 2003, p.14). No início desta centúria surgem as prensas hidráulicas, que oferecem as opções de prensar a frio e a quente. No meio industrial, onde é exigida uma rotatividade rápida, o revestimento é executado em prensas de painéis aquecidos para economizar tempo. Porém, na marchetaria, quando são usadas as prensas hidráulicas, é recomendado a prensagem a frio, para evitar a contração da madeira e a consequente separação dos vários elementos (Metcalfe & Apps, 2003, p.13). A desvantagem de utilizar a prensa hidráulica reside no seu alto custo e no espaço necessário para a acomodar na oficina. Por este motivo, nas oficinas tradicionais, mais pequenas, os artesãos de marchetaria continuam a utilizar as prensas manuais.

Por fim, é necessário lembrar que, apesar de todos os elementos enunciados satisfazerem as necessidades básicas de uma oficina de marchetaria, a

quantidade de engenhos e o tamanho da oficina dependerá sempre do volume de produção.

FERRAMENTAS E UTENSÍLIOS

A técnica de marchetaria requer várias ferramentas e máquinas. Consoante o processo e os elementos decorativos a aplicar o mestre artesão utiliza os utensílios mais apropriados para o efeito. Na generalidade, é possível classificar os instrumentos de trabalho como ferramentas de corte, perfuração, percussão e extração, aperto, raspar e golpear e de prensar.

Ao grupo das ferramentas de corte pertencem todas aquelas que servem para serrar ou cortar as matérias-primas usada na técnica de marchetaria. Para além da serra de mola, da guilhotina e das várias serras de corte são também necessários os formões, tesouras e a serra de arco. A serra de arco, também conhecida como serra de marchetaria (Gibert *et al*, 2000, p. 10), é utilizada no corte de elementos decorativos de pequenas dimensões. Esta serra é constituída por um arco metálico com um cabo de madeira numa das extremidades. Entre o arco metálico é inserida a lâmina de corte pretendida. Em caso de substituição da lâmina de corte é necessário que o artesão verifique a tensão para que esta tenha o desempenho correto.

As ferramentas de perfuração servem precisamente para furar os materiais. Quando é necessário fazer um furo numa placa de madeira o processo mais rápido e simples, adotado pelo artesão, é executa-lo com um prego ou através de um punção. Porém, quando se pretende furar a madrepérola, cobre ou latão é necessário usar um berbequim. O artesão, por norma, utiliza o berbequim manual, gerando movimento através da manivela, mas, na atualidade, existem no mercado pequenos berbequins elétricos de pouca potência que permitem a perfuração em materiais macios e finos sem os danificar.

No que respeita às ferramentas de percussão e extração, classificadas no mesmo grupo, destaca-se o martelo de marceneiro utilizado para pregar as várias placas que configuram o corpo que se pretende serrar (Gibert *et al*, 2000, p. 10). Relativamente aos utensílios de extração é habitual utilizar uma turquês ou um alicate de corte para cortar as pontas ou extraí-las.

A ferramenta de aperto corresponde à pinça. O artesão de marchetaria pode utilizar pinças de vários formatos e tamanhos, mas a mais usual é a de 10 centímetros de comprimento. A pinça serve para prender e facilitar o manuseamento dos pequenos elementos decorativos com exata precisão. Este utensílio é ainda usado para prender e transportar os elementos decorativos em segurança quando estes são sujeitos à técnica do sombreado.

Nas ferramentas de raspar e golpear estão inseridas as espátulas e a faca. A espátula é constituída por um cabo de madeira ou plástico onde está inserida uma folha de aço pouco afiada, mas perfeitamente lisa e sem dentes. Este

utensílio tem a utilidade de raspar as superfícies por forma a que estas se tornem lisas e uniformes. A faca é composta por uma folha de aço temperado semiduro com as dimensões aproximadas de 14x7 centímetros e 1,5 milímetros de espessura. O corte deste utensílio é efetuado através da aresta das superfícies longitudinais (Gibert *et al*, 2000, p. 11).

Por fim, as ferramentas de prensar correspondem às prensas já identificadas anteriormente. Porém, existe outra ferramenta que desempenha igualmente a função de prensagem na perfeição: o grampo. O grampo, tal como a prensa, contém duas placas para apertar a superfície pretendida. O número de grampos a utilizar dependerá sempre do tamanho da peça, mas o mais indicado é colocar sempre quatro grampos, um em cada extremidade, para que a superfície seja prensada uniformemente.

AS MATÉRIAS-PRIMAS

Desde as antigas civilizações que o implemento da madeira no fabrico de mobiliário e outros objetos do quotidiano esteve presente. No entanto, a seleção das espécies arbóreas depende de cinco fatores fundamentais: primeiro, a geografia do território e o que este disponibiliza em termos de matéria-prima; segundo, a possibilidade de importação; terceiro, questões relacionadas com a raridade de certas espécies e os valores dispendiosos que podem alcançar; quarto, as tendências e, por último, as questões de preservação ambiental muito presentes na atualidade. Com estas condicionantes, as espécies arbóreas diferem consoante as épocas e estilos de mobiliário[5].

O uso de folhas de madeira provenientes de várias espécies (Figura 6), incluindo mognos, na marchetaria perdurou até às últimas décadas do século XX. Designa-se de folhas ou folheado as lâminas finíssimas de madeira cuja espessura oscila entre 0,1 e 5 milímetros. Quando a espessura é superior, entre 5 e 10 milímetros, estas são denominadas de reforços (Gibert *et al*, 2000, p. 8). Existem dois grupos de folheados: os de revestimento, para uso decorativo, e os estruturais, cuja finalidade é produzir placas contraplacadas ou de madeira cruzada (Gibert *et al*, 2000, p. 8).

O folheado obtém-se das várias partes que constituem a árvore e, dependendo dessas partes, as folhas obtidas apresentam veios muito diferenciados. O tronco permite a aquisição de folhas com veios longitudinais que seguem uma forma retilínea e uniforme; a base da árvore fornece veios de formas muito diversas; as espécies de árvores que se dividem em dois troncos principais, como os mognos, possibilitam a origem de um tipo de folha designada por *palma de mogno* e, por último, a partir das raízes de certas espécies, é

[5] Para mais informação acerca das madeiras utilizadas em cada época e estilo consultar as obras de (PERAZA, 2003) e (RAMOND, 1989).

possível obter veios com desenhos particulares e muito apreciados na marchetaria.

A partir da disposição dos veios, o folheado recebe diferentes denominações: as *folhas lisas ou de veios regulares*, cujas fibras são praticamente retilíneas e sem variações na cor; as *folhas onduladas*, quando as folhas apresentam desenhos em forma de onda e colorações muito diversas; as *folhas de águas*, onde os veios apresentam curvas imprevisíveis; as *folhas mosqueadas*, ostentam veios que formam pequenos nós muito próximos entre si; e as *folhas sarmentosas ou de folhos*, resultam do corte dos troncos das copas e do arranque dos ramos e exibem veios com desenhos inesperados, muito variados e colorações muito acentuadas (Gibert *et al*, 2000, p. 8).

Tratando-se o folheado de um revestimento e elemento decorativo, as madeiras empregues nesta técnica são sempre de alta qualidade e exóticas. No entanto, o uso das folhas de madeira no mobiliário leva, por vezes, o observador a pensar que existe uma degradação no emprego da madeira maciça, uma vez que a estrutura destes móveis é constituída por madeiras vulgares. Ainda assim, mesmo com uma estrutura desta natureza, quando o folheado é usado de forma adequada, segundo o grão e cor natural, pode ter um grande valor ornamental, conferindo qualidade ao mobiliário e à marcenaria (Peraza, 2003, p.32). Segundo Peraza, com a ameaça de extinção de certas espécies arbóreas, a utilização de folhas de madeira, para além de lucrativa, é também um meio de respeitar o meio ambiente (Peraza, 2003, p.32).

Na obra de marchetaria são igualmente empregues outros materiais com o intuito de complementar a folha de madeira, mas que de certa forma atribuiu um caráter mais luxuoso à peça. Os materiais mais habituais que se observam em peças do passado são o latão, prata, ouro, zinco, tartaruga, madrepérola, marfim e chifre (Gibert *et al*, 2000, p. 8). Nos últimos anos, dada a consciencialização sobre a necessária proteção ecológica, os mestres de marchetaria e embutido abandonaram o emprego, nas suas obras, de materiais de origem animal.

O SOMBREADO NA MARCHETARIA

A marchetaria é uma arte decorativa complexa que envolve várias etapas, quer na montagem, quer na alteração das folhas de madeira. Entre os múltiplos processos técnicos inerentes à marchetaria encontra-se a prática do sombreado.

A técnica do sombreado (Figura 6), desenvolvida no século XVI, consiste em queimar as folhas de madeira até estas adquirirem um tom sombreado. O simples implemento da sombra permite o aumento dos efeitos decorativos e a sensação de volume e profundidade. No entanto, saliente-se que a principal função da marchetaria é criar composições coloridas, aproveitando preferen-

cialmente os tons naturais dos folheados (Gibert *et al*, 2000, p. 18). Por este motivo, é recomendado o uso moderado do sombreado.

Existem vários métodos para criar o efeito do sombreado, entre os quais se destaca o banho de areia, a coloração com ácidos e a pirogravação. O banho de areia é o procedimento mais comum entre os artesãos de marchetaria, que "consiste em introduzir as partes das peças que se desejam sombrear num banho de areia de sílica muito fina" (Gibert *et al*, 2000, p. 18), previamente aquecida em altas temperaturas num recipiente metálico e liso durante cerca de 10 minutos. Como o aquecimento da areia é gradual, o artesão introduz um pedaço de folheado para detetar com maior precisão o momento exato em que os grãos alcançam a temperatura ideal. Assim que a areia atinge a temperatura, o artesão pode finalmente inserir todos os pedaços que pretende sombrear. Neste processo, é muito importante a utilização de pinças para não se sofrer queimaduras. O calor, em contacto com a folha de madeira, vai queimando e obscurecendo com mais ou menos intensidade, dependendo do tempo de exposição (Gibert *et al*, 2000, p. 18). Se o tempo de exposição se prolongar mais do que o devido, existe o risco de a peça queimar. O sombreado também pode adquirir um efeito em curvatura. Para isso, é necessário, primeiramente, ondular a superfície da areia e inserir no interior a parte da folha de madeira que se pretende obter esse resultado (Gibert *et al*, 2000, p. 18). Através do método do banho de areia, a folha de madeira por vezes dobra devido à evaporação da humidade natural da matéria-prima. Para solucionar o problema é necessário molhar levemente a folha para a amolecer e de seguida sujeita-la a uma prensagem de cerca de 5 minutos (Gibert *et al*, 2000, p. 18). Como geralmente as folhas sombreadas são de pequenas dimensões é comum o artesão prensar as peças entre duas tábuas de madeira e pressionar com grampos. Este processo simples, além de rápido, é seguro e eficaz. É ainda importante realçar a necessidade de efetuar o sombreado corretamente para que este permaneça inalterável. Para isso, é imperativo ter atenção especial durante o alisamento da superfície em marchetaria, pois, o sombreado pode ser removido neste processo de acabamento (Metcalfe & Apps, 2003, p.36). Assim como o uso de vernizes adequados que realcem as cores e respetivos sombreados, pois caso sejam usados vernizes que proporcionem um acabamento fosco, o sombreado assumirá um aspeto queimado e sem "vida", destruindo o efeito de tridimensionalidade.

Para além do uso do banho em areia, podem de igual forma ser aplicados os métodos de coloração com ácidos e a pirogravação, embora estes sejam menos usuais. O sombreado através da coloração com recurso aos ácidos, como referido anteriormente, provém do século XVI, e consiste em enegrecer as folhas através da aplicação de ácido com um pincel. O ácido (sulfúrico ou nítrico (Ramond, 1989, p.144)) entranha nos poros da madeira, originando

uma gradação de tons, tons estes que variam segundo a forma como os ácidos foram aplicados, com maior ou menor intensidade (Gibert *et al*, 2000, p. 19).

Já o sombreado através do método da pirogravação é obtido através do uso de um soldador elétrico. O soldador elétrico contém uma resistência que possibilita o aquecimento da ponta, com a qual é possível executar o sombreado. As pontas dos soldadores elétricos geralmente têm diferentes formas que podem ser planas, redondas, em bico, entre outras. Cada uma destas formas é adequada ao trabalho que o artesão pretende desenvolver.

UMA TÉCNICA AMEAÇADA PELA POUCA PROCURA

Ao longo dos tempos, a incrustação em madeira e, posteriormente, a marchetaria estiveram em risco de desaparecer. Porém, a persistência dos artesãos em transmitir o seu conhecimento e a constante procura no desenvolvimento de novos métodos, permitiu não só a evolução destas técnicas, mas também a sua difusão até à década de noventa do século XX, inclusive em Portugal.

Nesta década, mais concretamente em 1991, o canal televisivo RTP 2 deu início a uma série de programas de orientação profissional dedicados aos mais jovens, cujo intuito era dar a conhecer diversos ofícios sob o ponto de vista prático. Entre eles destaca-se o de *Marceneiro, Entalhador e Embutidor* (Mota *et al*, 1991). Este programa explora conteúdos como as dificuldades após o término da formação – se trabalham por conta de outrem ou por conta própria, se investem na produção de mobiliário ou na área de restauro, etc. -, mas também aborda a questão da sensibilização para os ofícios da madeira. Por esta altura, a sociedade portuguesa já se encontrava atenta a estes ofícios, mas os próprios artesãos procuravam valorizar o seu trabalho, que exigia o respeito pelas técnicas ancestrais, quer na execução de uma réplica de um móvel de estilo, quer no restauro de uma peça onde, em ambos os casos, era necessário estudar os métodos do passado para os implementar nos novos serviços. As escolas industriais tiveram um grande impacto e de certa forma alteraram o conceito destes novos artesãos, isto porque, embora estes continuassem a perpetuar e a respeitar as técnicas do passado, também implementavam o seu conhecimento teórico - História da Arte, desenho, geometria - nas suas criações.

Em Gondomar, concelho fortemente marcado pela produção industrial desde o século XIX, em particular da ourivesaria e marcenaria, era muito comum os jovens aprenderem as técnicas tradicionais em contexto oficinal. A marchetaria, na década de noventa do século passado, ainda era aplicada no mobiliário produzido nas oficinas de marcenaria, fruto da transmissão deste conhecimento aos mais jovens na década anterior. Porém, com a viragem do século, a crise abateu-se sobre a produção de mobiliário, inclusive na técnica dos embutidos, marchetaria e talha.

A crise perpetua-se nos dias de hoje, neste setor em Gondomar. Outrora abundantes, neste concelho foi apenas possível identificar e conhecer, até ao momento, um artesão detentor do conhecimento de marchetaria, mas que não a exerce devido à falta da procura deste tipo de trabalho. No entanto, este artífice é requisitado, por vezes, para efetuar restauros que requerem a aplicação e/ou renovação da técnica da marchetaria em peças de mobiliário.

A falta de procura não é o único fator que coloca em risco o desaparecimento da marchetaria, mas também questões relacionadas com a transmissão do conhecimento e da própria matéria-prima. Com a crise, a marchetaria deixou de ser rentável e com a introdução das novas tendências no mobiliário – linhas simples, retas, uniformes e ausência de elementos decorativos – os mais jovens, detentores de um outro gosto, não têm interesse nem pretensão em adquirir este conhecimento artesanal. Por outro lado, é cada vez mais difícil adquirir madeiras exóticas e principalmente matérias de origem animal, como a carapaça de tartaruga e o marfim, por questões de consciencialização e preservação do meio ambiente.

Tal como no passado, os artesãos de marchetaria e embutidos resistem à extinção do seu ofício através da adaptação à realidade dos novos tempos. Para isso, estes artesãos têm vindo a tomar decisões que determinarão o futuro destas técnicas decorativas. Quando se trata de restauros de peças de grande valor histórico, o artesão implementa as matérias-primas originais, incluindo ébano, marfim e carapaça de tartaruga. No entanto, estas matérias-primas resultam das últimas reservas de que o artesão ainda dispõe ou da aquisição de peças degradadas que contém estas matérias-primas e que são reaproveitadas para novos usos. Por outro lado, quando se trata de peças menos valiosas, por norma, o artesão cinge-se ao tratamento da madeira ou aplica materiais sintéticos que imitam a matéria-prima original. Saliente-se que os artesãos de marchetaria e embutidos, nos tempos que correm, evitam adquirir madeiras em risco de extinção – exceto quando necessitam de uma madeira protegida e pedem autorização prévia. A maior parte recusa-se, também, a obter matérias-primas de origem animal[6].

Diante deste cenário, estamos perante a extinção da marchetaria ou da sua renovação nos próximos anos?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vários processos técnicos (desenvolvimento da técnica) e tecnológicos (desenvolvimento de utensílios e maquinaria), permitiram o surgimento e a aplicação de composições decorativas em marchetaria no mobiliário e outros

[6] Estas informações resultam das conversas informais com os artesãos Vítor e Jordi Ordóñez e do conteúdo presente no vídeo em linha do mestre marceneiro Firmino Canhoto (CANHOTO, 2010).

objetos de madeira. A partir do momento que a técnica se mostrou consolidada, a base oficinal manteve-se estável e praticamente imutável até aos nossos dias. Mesmo na atualidade, as oficinas dos mestres artesãos são constituídas por ferramentas e engenhos tradicionais, na grande maioria movidas manualmente e raramente é utilizada maquinaria elétrica. Por outro lado, a escolha da matéria-prima esteve sempre sujeita a mudanças, principalmente devido às tendências e gostos de época, mas também fruto dos acontecimentos políticos e, recentemente, da consciencialização, proteção e preservação para com as espécies em risco de extinção e valorização pela vida animal. Como demonstrado, a marchetaria é uma arte complexa e exige a sabedoria e o manejo de outras técnicas complementares – sombreado, coloração das folhas de madeira, etc. Uma vez que esta técnica está em risco de se perder, é necessário dar continuidade a estudos não apenas para valorizar a atividade, mas também para perpetuar uma técnica decorativa que esteve presente ao longo de várias gerações.

Gondomar, um dos maiores centros de produção de mobiliário do país até ao século XX, dispõe de vários recursos – espólio privado do falecido mestre marcheteiro Martins dos Santos e o espólio público da "Fábrica de Móveis Giestas de Valbom, Lda.", preservado no Arquivo Municipal de Gondomar - que em muito contribuirão para o estudo da marchetaria. A entrevista ao último artesão deste ofício garante o registo de memórias desta atividade em risco. Neste sentido, um dos nossos objetivos, que já se encontra em execução, será dar continuidade ao estudo do ofício de marcheteiro e da marchetaria em si, especialmente em Gondomar, mas, acima de tudo, relacionar as técnicas empregues neste concelho com as de outras realidades de produção, demonstrando o cruzar de formas, motivos e modos de fazer nos ofícios da madeira.

ENTREVISTAS

- Conversa informal com o marcheteiro Vítor em 2022. Gondomar.
- Conversa informal com Jordi Ordóñez no contexto do «Curso-Fórum El mueble de madera. Las maderas del mueble», realizado em linha e presencial em 2022. Barcelona, Espanha.

BIBLIOGRAFIA

AGUILÓ ALONSO, M. (2004). Intarsia y marquetería en el Renascimiento: Italia y Alemania. (U. Complutense, Ed.) *Curso sobre mobiliario antiguo*. Obtido em 4 de maio de 2022, de http://ge-iic.com/files/Publicaciones/Intarsia_y_marqueteria_renacimiento.pdf

AUSSEL, A. (1970). *Estilos de mobiliário.* Lisboa: Editorial Presença.

BLUTEAU, R. (1712). *Vocabulario Portuguez e latino* (Vol. V). Coimbra: Collegio das Artes da Companhoa de Jesu. Obtido em 24 de agosto de 2022, de https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/

BRUNT, A. (1982). *Guia dos estilos de mobiliário.* Lisboa: Editorial Presença.

CANHOTO, F. (9 de abril de 2010). O mestre marceneiro Firmino Canhoto e descendentes continuam a arte de construir móveis com embutidos. *Embbutidor de móveis*. (L. LEAL, Entrevistador) Mafra, Lisboa, Portugal. Obtido em 20 de julho de 2022, de https://arquivos.rtp.pt/conteudos/embutidor-de-moveis/

Editora, P. (2022). *Mogno. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa.* Porto: Porto Editora. Obtido em 19 de julho de 2022, de https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mogno

GIBERT, V., LÓPEZ, J.-a., & ORDOÑEZ, J.-a. (2000). *Aula de madeira. Embutidos.* (P. L. d'Azevedo, Trad.) Lisboa: Estampa.

HAVARD, H. (189-?). *Les Arts de L'Ameublement. L'Ébénisterie.* Paris: Librairie Charles Delagrave.

HAVARD, H. (19--). *Dictinnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours* (Vol. 3). Paris: Quantin, Libraires--imprimeries réunies.

JACKSON, F. H. (1903). *Intarsia and Marquetry.* London: Sands & Company.

KOPF, S. (2008). *A Marquetry Odyssey: Historical Objects and Personal Work.* Manchester and New York: Hudson Hills Press.

METCALFE, J., & APPS, J. (2003). *The Marquetry Course.* Londres: B.T. Batsford.

MONTENEGRO, R. (1995). *Guia de História do Mobiliário. Os estilos de mobiliário do Renascimento aos Anos 50.* Lisboa: Editorial Presença.

MOTA, L., FONTE, J., & CUNHA, F. (20 de junho de 1991). A Arte dos Ofícios. *Marceneiro, Entalhador e Embutidor.* (M. Silva, Entrevistador) RTP Arquivos. RTP 2. Obtido em 20 de junho de 2022, de https://arquivos.rtp.pt/conteudos/marceneiro-entalhador-e-embutidor/

PERAZA, J. E. (2003). Marquetería y taraceado. *Boletin de información técnica AITIM*(221), pp. 30-39.

RAMOND, P. (1989). *Marquetry.* The Taunton Press.

SOUSA, A. (1948). *Provas de Hsitória Genealógica da Casa Real Portuguesa, nova edição revista por Manuel Lopes de Almeida e César Pegado* (Vols. Tomo II, II Parte). Coimbra: Atlântida.

WILMERING, A. (1999). *The Gubbio Studiolo and its Conservation: II Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo* (Vol. II). New York: The Metropolitan Museum of Art.



Figura 1 - Exemplos de Filetes (Filés). Fotografia de Cecília Cardoso, 2022. Espólio privado do marcheteiro Martins dos Santos, em posse da família, em Gondomar.



Figura 2 - Mesa com Tarsia Geométrica (Parqueteria). Fotografia de Cecília Cardoso, 2022. Espólio privado do marceneiro João David Sousa, em Gondomar.



Figura 3 - Tarsia a incastro ou Técnica de Boulle. Exemplo da técnica do folheado de Boulle com folhas que formam alternadamente o motivo e o fundo. Ilustração de Cecília Cardoso (2022).



Figura 4 - Frisage. Exemplos decorativos de «Frisage em losango», «Frisage com pontos perpendiculares» e «Frisage em ponta de diamante» (Esquerda para a direita). Ilustração de Renato Castro (2022).



Figura 5 - Serra de Mola, construída pelo artesão Martins dos Santos (esquerda) e Serra de Cabelo, serra que corta as folhas de madeira (direita). Fotografia de Cecília Cardoso, 2022. Espólio privado do marcheteiro Martins dos Santos, em posse da família, em Gondomar.



Figura 6 - Folhas de madeira de várias espécies arbóreas (cima) e técnica de sombreado em banho de areia (baixo). Fotografia de Cecília Cardoso, 2022. Espólio privado do marcheteiro Martins dos Santos, em posse da família, em Gondomar.

ALICE DUARTE, DCTP - FLUP I IS-UP, alice_duarte@hotmail.com

PODE UMA "MÁSCARA AFRICANA EM MADEIRA" CONTINUAR A FIGURAR COMO TAL NUMA COLEÇÃO E/OU EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA HOJE?

Resumo: A propósito das coleções extraeuropeias há muito detidas pelos museus portugueses, o artigo procura alargar o debate para além do tópico da sua possível restituição às comunidades de origem. Em Portugal, tardam as orientações oficiais sobre como atuar em relação às coleções coloniais e muitos museus parecem ver no imobilismo a estratégia perfeita para escaparem à abordagem de um tema polémico. Usando como apoio os mais recentes desenvolvimentos ocorridos a nível internacional e, em particular, proporcionando um conhecimento detalhado do *Relatório Macron* e das recomendações da *Deutscher Museumsbund* (Associação Alemã de Museus), este artigo procura disponibilizar material de reflexão que sirva um debate consciencioso e alargado acerca das coleções coloniais. Admitir que o colonialismo penetrou todas as instituições modernas, entre as quais o museu, e que muitos dos objetos localizados nos museus ocidentais são historicamente e culturalmente 'sensíveis' torna evidente a obrigação moral e ética que cada museu deve enfrentar, entre outras coisas, como forma de contribuir para a desconstrução de uma ideologia colonial que se perpetua muito para além do fim formal do colonialismo. O artigo procura demonstrar como a investigação é a pedra central do processo que permitirá reequacionar as coleções coloniais e documentá-las de forma menos lacunar e datada. Para lá de outras dinâmicas pelas quais possam ser abordadas, as coleções coloniais precisam que o seu tratamento e exibição surjam complexificados e, isso, implica processos extensos e profundos de reanálise e reavaliação.

Palavras-chave: coleções coloniais; descolonização de museus e coleções; reinterpretação de significados; *Relatório Macron*; Recomendações da *Deutscher Museumsbund;*

Can an "African wooden mask" continue to appear as such in a museum collection and/or exhibition today?

Abstract: Regarding the extra-European collections held by Portuguese museums for a long time, the article seeks to broaden the debate beyond the topic of their possible restitution to communities of origin. In Portugal, official guidelines on how to act in relation to colonial collections are late and many museums seem to see immobility as the perfect strategy to escape to the approach of a controversial topic. Using the latest developments at international level as support and, in particular, providing a detailed knowledge of *Macron Report* and recommendations of Deutscher Museumbund (German Association of Museums), this article seeks to provide material for reflection that will serve a conscientious and wide-ranging debate about colonial collections. Admitting that colonialism has penetrated all modern institutions, including the museum, and that many of the objects located in Western museums are historically and culturally 'sensitive' makes evident the moral and ethical obligation that each museum must face, among other things, as way of contributing to the deconstruction of a colonial ideology that is perpetuated far beyond the formal end of colonialism. The article seeks to demonstrate how research is the cornerstone of the process that will allow us to rethink colonial collections and document them in a less incomplete and dated way. In addition to other dynamics through which they can be approached, colonial collections need that their treatment and display be complexified, and this implies extensive and deep processes of reanalysis and reassessment.

Keywords: colonial collections; decolonization of museums and collections; reinterpretation of meanings; *Macron Report*; *Deutscher Museumsbund* Recommendations;

INTRODUÇÃO

Instituições como o Tropenmuseum, de Amesterdão (Holanda) ou o Royal Museum for Central Africa, de Tervuren (Bélgica) exemplificam casos concretos em que são assumidas e concretizadas reformulações nas respetivas exposições permanentes. Nos últimos anos são vários os museus internacionais de referência que têm vindo a proceder ao aprofundamento do estudo das suas coleções coloniais e à renovação dos respetivos discursos expositivos. Ao tema é dada atenção em todo o mundo e a discussão promete estender-se a todos os tipos de museus detentores de coleções constituídas em contexto colonial. Em Portugal, contudo, o debate parece encontrar muita dificuldade em ser aprofundado. Para lá das tentativas do ICOM Portugal, a quem se deve a concretização, em 2021, do primeiro inquérito para identificação e

localização das coleções extraeuropeias detidas por instituições portuguesas (ICOM-PT, 2021), são poucos os museus que já aceitaram este desafio de reequacionarem as suas coleções coloniais. Usando como apoio os mais recentes desenvolvimentos ocorridos a nível internacional e, em particular, o designado *Relatório Macron* (Sarr & Savoy, 2018) e o documento produzido pela Deutscher Museumsbund (Associação Alemã de Museus (AAM, 2021) visando a veiculação de recomendações no tratamento dessas coleções, o artigo procura contribuir para o trabalho de reflexão urgente que precisa ser feito e é ainda demasiado restrito. Admitir que o colonialismo penetrou todas as instituições modernas, entre as quais o museu, e que muitos dos objetos localizados nos museus ocidentais são historicamente e culturalmente 'sensíveis' torna evidente a obrigação moral e ética que cada museu deve enfrentar, entre outras coisas, como forma de contribuir para a desconstrução de uma ideologia colonial que se perpetua muito para além do fim formal do colonialismo. A descolonização de uma coleção colonial passa, em primeiro lugar, pela sua contextualização no interior do sistema colonial, o que pressupõe processos de investigação aprofundados para a documentar de forma menos lacunar e datada. Para lá de outras dinâmicas pelas quais possam ser abordadas, as coleções coloniais precisam que o seu tratamento e interpretação expositiva surjam complexificados. Como forma de situar as diversas dimensões inerentes a esta problemática de descolonização, o texto começa por traçar o panorama da situação em termos internacionais, proporcionando um conhecimento detalhado dos dois documentos referidos, cuja análise ajuda a evidenciar o percurso já percorrido e o sentido das reorientações necessárias.

1. AS COLEÇÕES COLONIAIS NO ATUAL CONTEXTO INTERNACIONAL

Como Maria Jesus Monge (2021) afirma, o desejo de reunir objetos diferentes, longínquos, exóticos é, não apenas constante, mas está na origem de muitas instituições museológicas. A constatação disso, mas também de que o pano de fundo histórico-político da constituição de muitas coleções museológicas foi o dos impérios coloniais europeus, levou a que, desde as últimas décadas do século XX, fosse emergindo uma linha de reflexão e ação visando a designada 'descolonização das coleções e dos museus'. Vários fatores contribuem para esta inevitabilidade. Por um lado, o fim do sistema colonial formal, e o reconhecimento de que corporizou um contexto de dominação e de relações muito assimétricas, torna impossível escamotear que esse contexto histórico se refletiu também nos tratamentos até então concedidos aos objetos e coleções extraeuropeias. Por outro lado, na academia vão emergindo quer os estudos críticos do património (Smith, 2006; Harrison, 2019), quer a teoria e os estudos pós-coloniais (ou póscoloniais e

decoloniais!), aos quais se juntam as sucessivas vagas de migrantes vindos das antigas colónias para a Europa, tudo conduzindo ao reconhecimento da necessidade de questionar os legados do colonialismo (Maldonado-Torres, 2008; Mignolo & Walsh, 2018). Por outro lado, ainda, já há algum tempo que a museologia vinha teorizando sobre a importância do museu assumir, para lá das suas tarefas de estudo, conservação e exposição de acervos, a centralidade da sua função social, pela qual aceita o desafio e o compromisso de desempenhar um papel significativo na constituição de cidadãos conscientes, críticos e participativos, social e politicamente (Sandell, 2016). Todas estas linhas de reflexão vão gradualmente tornando evidente a premência de refletir sobre as práticas tradicionais das instituições museológicas, emergindo cada vez mais notório o carácter anacrónico de um museu ocidental continuar a pretender silenciar e/ou banalizar questões que são agora entendidas como precisando ser discutidas de forma crítica e ética. De modo sucinto: todas as tentativas nesse sentido não podem deixar de ser encaradas como tentativas de perpetuação da ideologia colonial.

Contudo, é exatamente isso que se verificava ainda no início do século XXI, devendo aqui ser referida como sua ilustração mais flagrante a *Declaração sobre a importância e valor dos Museus Universais,* apresentada em dezembro de 2002 e subscrita por 19 grandes museus europeus e norte-americanos (Lewis, 2004). O documento, que é assinado pelos respetivos diretores de instituições tão díspares como os museus estatais de Berlim, Museo del Prado, Musée du Louvre, British Museum, Guggenheim Museum de Nova Iorque, ou Metropolitan Museum of Art, suscitou acesa discussão e levou o ICOM a promover sessão extraordinária do seu comité consultivo em junho de 2003, acabando por influir também na revisão do *Código Deontológico* do ICOM, de 2004[1]. Na *Declaração*, os seus signatários começam por se autointitularem "os membros da comunidade museal internacional", afirmando que partilham a convicção de que o tráfico ilícito de objetos etnográficos, artísticos e arqueológicos deve ser firmemente desencorajado. De imediato, contudo, ressalvam o dever de se admitir que as peças adquiridas noutros tempos não possam ser consideradas à luz de va-

[1] O *Código Deontológico do ICOM* foi aprovado em 1986, na 15ª Assembleia Geral, Buenos Aires, Argentina. Foi modificado em 2001, na Assembleia Geral de Barcelona, Espanha, aparecendo designado como *Código Deontológico do ICOM para os Museus*, e foi novamente revisto em 2004, na Assembleia Geral de Seul, Coreia do Sul. Esclareça-se que segundo os países, e até mesmo segundo as diferentes versões do *Código,* este pode utilizar no título os termos "deontológico" ou "de ética". No caso de Portugal, o ICOM-PT adotou desde 2009 o primeiro termo, por o considerar o mais utilizado pela comunidade museológica portuguesa, mas a versão em inglês adotada pelo ICOM nomeia-o *Code of Ethics for Museums*. Este será novamente revisto em 2007 e 2017, esperando-se nova revisão para 2022 aquando da decisão sobre a nova definição de museu. Veja-se:

https://icom.museum/wp-content/ uploads/2018/07/ICOM-code-en-web.pdf

lores e sensibilidades diferentes. Esses objetos, alojados há décadas, ou até séculos, nos museus europeus e americanos, independentemente de como foram adquiridos, ter-se-iam tornado "parte integrante dos museus que os protegeram e, por extensão, do património das nações que os abrigaram". Embora a redação do documento tenha sido suscitada pelos apelos crescentes à devolução de objetos, sobretudo por parte de países recém descolonizados, o documento prossegue, escolhendo como único exemplo ilustrativo do seu posicionamento o caso da escultura clássica grega[2]. Frisa, então, que a admiração universal de que os objetos de outras culturas gozam não se verificaria sem a sua disponibilização para um público internacional através dos grandes museus. Designando o possível repatriamento de objetos há tantos anos integrantes das coleções dos museus como um "grande desafio para as instituições", o documento resume o seu argumento central acerca do que seriam museus universais, afirmando que "forçoso é reconhecer que os museus não estão ao serviço dos cidadãos de uma única nação, mas de todas as nações.". Dado que "restringir o campo dos museus detentores de coleções diversas e multifacetadas, penalizaria o conjunto dos visitantes", fica implícito que estes museus universais deveriam ficar libertos daquela obrigação.

A *Declaração* acabada de passar em revista com algum pormenor merece essa atenção na medida em que se constitui como epítome de uma certa visão acerca das coleções coloniais. Por um lado, parece reconhecer que há ilegitimidades a serem resolvidas, aceitando a pertinência de abordar questões como a restituição ou a reinterpretação dos objetos, mas está escrita de tal modo que a frase seguinte e o texto no seu todo desmentem essa leitura. Parece ir num sentido, mas, de imediato e subtilmente, defende o seu contrário, constituindo-se como um texto que merece o rótulo de ardiloso na medida em que, de facto, o que faz é escamotear a discussão que à partida parecia aceitar. Por outro lado, surge bastante evidente que o documento se apresenta como um manifesto produzido e subscrito por alguns dos maiores e mais ricos museus do mundo, na tentativa de prevenir eventuais pedidos de restituição dos 'seus' objetos. Pretendendo que a origem diversificada das suas coleções lhes confere desígnios universais, estas instituições intentam transformar objetos que caberiam melhor na designação de "património contestado" (Olsen & Dallen, 2002), em espólios que lhes garantam um estatuto de imunidade face a potenciais pedidos de restituição. Por tudo isto, suscita forte polémica, nomeadamente, sobre a questão das instituições subscritoras,

[2] Esta é uma estratégia igualmente repetida por alguns dos profissionais de museus portugueses (ver, e.g. L. Raposo, 2021), através do que, deduz-se, procuram evitar ir ao amago da questão e encarar o contexto específico da situação e/ou ideologia colonial.

todas ocidentais, se poderem arrogar o papel de guardiões da cultura material da humanidade[3]. As pretensões da *Declaração* suscitaram múltiplas reações de rejeição e o presidente do Comité para a Deontologia do ICOM, Geoffrey Lewis (2004), também sentiu necessidade de se distanciar. Começa por fazer notar que à partida todos os museus se inscrevem numa ideia de universalidade, ela própria devedora do ideal enciclopedista do século XVIII e do Iluminismo europeu. Mas relembra que, desde o início do século XIX, em paralelo, igualmente floresceram os museus de identidade nacional, pelo que a pretensão de qualquer instituição museológica se arrogar como o lugar apropriado para a localização de determinado património cultural "não é algo sem relação com a natureza provisória das fronteiras políticas, as quais estão sujeitas à mudança" (Lewis, 2004, p. 3). Ter presente esta ligação à mutabilidade das fronteiras políticas permite ganhar consciência sobre a importância das coleções museológicas para o enraizamento das identidades culturais nacionais, o que por si só favorecerá o reconhecimento da legitimidade de qualquer país desejar apresentar o seu património cultural no seu próprio território. E, neste ponto, G. Lewis não se serve do subterfúgio usado na *Declaração*, já que prossegue referindo em concreto que tais questões se colocarão também às nações africanas, as quais, no geral, têm o seu património disperso. Perante a *Declaração* e constatando que a posse e tratamento das coleções coloniais têm uma dimensão internacional, cuja gestão não encontrava apoio na legislação internacional por esta não ter ainda força de lei obrigatória, o ICOM procurou intervir de modo construtivo sobretudo através da revisão, em 2004, do seu *Código Deontológico*. Aí é preconizado o estabelecimento de parcerias com as instituições que não podem contar com parte considerável dos seus bens patrimoniais e é recomendado que se iniciem diálogos capazes de conduzir à devolução dos bens culturais. Convidando a agir mais no plano profissional do que no político, o novo *Código* defende a adoção de medidas diligentes e responsáveis para responder aos pedidos de restituição específicos que sejam apresentados, levando em conta todas as suas circunstâncias e todas as partes interessadas. A questão da proveniência colonial de muitas coleções europeias, e a necessidade de a considerar, parece ganhar assim um reconhecimento mais alargado. Mas a *Declaração* é igualmente merecedora de críticas na medida em que os seus subscritores se esforçam por se manter como que arredados das responsabilidades e compromissos sociais atribuídos aos museus na atualidade. Uma visão mais contemporânea do lugar e

[3] Em 2004, a rubrica *Gros Plan* da revista *Les Nouvelles de l'ICOM* é dedicada a este assunto, publicando quer o texto integral da *Declaração*, quer os comentários de três dos seus signatários acerca das suas instituições e respetiva visão do seu papel enquanto museu universal, quer ainda comentários de outras pessoas não subscritoras do documento.

da função social do museu está completamente ausente do texto, parecendo confinar-se a ideia de museu à de instituição detentora de acervos. No seu conteúdo transparece bastante evidente, quer uma visão demasiado tradicional da instituição museológica, quer a manutenção da ideologia colonial.

Portanto, em termos internacionais e apesar da inevitabilidade que referi antes, é possível afirmar que uma efetiva abordagem das coleções coloniais enquanto tal é algo sucessivamente adiado e/ou escamoteado em muitos países ocidentais. Se é verdade que em termos intelectuais a ideia da necessidade de estudo e problematização das coleções se vai fazendo sentir, emergindo cada vez mais como tópico de discussão, em termos legais e de políticas públicas nacionais dos países europeus, a situação permanecia inalterável e sem vislumbre de posições concertadas. É por isso que o discurso proferido pelo presidente francês, Emmanuel Macron, em 2017, no Burquina Faso, tem o efeito de uma forte pedrada no charco dessa estagnação[4].

No dia 28 de novembro de 2017, em visita oficial e discursando perante entidades oficiais e centenas de estudantes na Universidade de Ouaga-1 Professeur Joseph Ki-Zerbo, na cidade de Uagadugu, a capital daquele país africano, o presidente francês afirma querer que daí "a cinco anos estejam reunidas as condições para as restituições temporárias ou definitivas do património africano a África"[5]. Esta atitude e a sua clareza verbal é tão mais inesperada e significativa quanto, ainda um ano antes, o Estado francês tinha categoricamente recusado satisfazer o pedido de restituição apresentado pelo Benin, usando o argumento de sempre: o princípio da inalienabilidade das coleções públicas francesas (Sarr & Savoy, 2018). Claro que o discurso do presidente francês é um típico exercício de relações internacionais, mas todo ele assenta também na transmissão da ideia de que são possíveis novas formas de amizade, mais efetivas e equilibradas, entre a França e vários países africanos. Já bastante próximo do seu final, depois de ter passado em revista quer as potencialidades do Burquina Faso, quer as áreas de vantajosa colaboração, o discurso passa a enunciar as três vias que elege para a consolidação das desejadas novas relações de amizade. Uma dessas vias é a cultural e é nesse âmbito que o presidente francês afirma:

[4] Era chefe de Estado do Burquina Faso o presidente eleito, Roch Kaboré (deposto por golpe militar, em janeiro de 2022). Acrescente-se que logo no dia seguinte, dia 29 de novembro, o discurso integral é disponibilizado no site oficial do Eliseu.

https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou

[5] O Burquina Faso, herdeiro dos antigos Reinos Mossis dos séculos XIV e XV, foi ocupado pelos franceses em 1896. Por abrigar os cursos superiores do rio Volta, herdará do período colonial a designação de República do Alto Volta aquando da independência, em 1960. Em 1984, o seu então chefe de Estado, Thomas Sankara, (assassinado em 1987) leva a cabo a mudança de nome para Burquina Faso. Trata-se de uma criação contemporânea que recorre a referentes linguísticos de várias línguas faladas no território, cujo significado global traduzirá a ideia de "terra natal das pessoas íntegras" (McFarland & Rupley, 1998; Sankara, 2007).

Não posso aceitar que uma grande parte do património cultural de vários países africanos esteja em França. Há explicações históricas para isso, mas não há justificação válida, durável e incondicional; o património africano não pode estar unicamente nas coleções privadas e nos museus europeus. O património africano deve ser valorizado em Paris, mas também em Dakar, em Lagos, em Cotonou, esta será uma das minhas prioridades.[6]

O posicionamento agora assumido, subscrevendo e frisando a necessidade de encarar a restituição do património africano aos africanos, é uma mudança político de grande relevância. Inscreve-se numa nova postura do Estado francês acerca da própria colonização e seus efeitos. Essa nova visão já se tornara manifesta durante outra visita oficial, no caso à Argélia e também realizada em 2017, quando é reconhecido que a colonização, fazendo parte da história francesa, foi um crime contra a humanidade e uma barbárie (Sarr & Savoy, 1918, p. 1). Agora, o presidente francês vinca que pertence a uma geração na qual não há dúvidas sobre as violências perpetradas pelo sistema colonial europeu. O *Discurso Macron 2017*, como passa a ser conhecido, é, portanto, um acontecimento de magna importância. Da parte do Estado francês, é o culminar de um rompimento verbal claro com décadas de discursos e práticas de sentido oposto e, por outro lado, será o motor de desenvolvimentos subsequentes importantes. Contribuirá para que diversos países europeus abram a discussão sobre as suas coleções coloniais e tem como consequência imediata a adjudicação de um estudo aprofundado sobre o património de origem africana nas coleções públicas francesas. Essa investigação é encomendada pelo ministério da cultura francês a Bénédicte Savoy, uma historiadora da arte francesa, e a Felwine Sarr, um economista senegalês, surgindo os seus resultados sistematizados, em 2018, na publicação com o título: *Relatório sobre a Restituição do Património Cultural Africano. Para uma Nova Ética Relacional* (Sarr & Savoy, 2018)[7]. Normalmente referido como *Relatório Macron*, este é o primeiro documento de que me socorro para ilustrar as mais recentes reorientações internacionais. Importa aqui destacar quer a envergadura do trabalho realizado, quer o carácter operativo das suas recomendações. No seu todo é uma demonstração clara de que os seus autores compreenderam as dimensões política e ética do desafio que lhes foi colocado.

Atentemos com algum pormenor ao seu conteúdo. O volume inclui três partes e 160 páginas de anexos, num total de 240 páginas. Começando pelo

[6] É a seguir a este trecho que é dita a frase já transcrita do período de cinco anos para definir as condições de restituição.

[7] Convirá esclarecer, como é feito logo na introdução do *Relatório*, que o estudo realizado apenas atende ao património relativo à dita África subsaariana, já que os países do norte de África apresentarão contextos substancialmente distintos.

fim, os anexos abrangem informação minuciosa sobre a metodologia adotada, elucidando sobre todas as individualidades e instituições ouvidas e consultadas. Estas são múltiplas e sempre transcontinentais e interdisciplinares: desde os "amigos críticos" que são consultores diversos, franceses e africanos; diversos profissionais de museus, de França, Senegal, Mali, Camarões e Benin; atores políticos como os ministérios dos negócios estrangeiros e da cultura, o parlamento e embaixadas e a Unesco; as "comunidades" que se referem a associações ou entidades já envolvidas na identificação e restituição de património africano; agentes do mercado de arte africana, tanto europeus como africanos. Ficam explicitadas todas as opções metodológicas, bem como os critérios para, de entre os países africanos francófonos, se trabalhar de mais perto com alguns deles. Os anexos elucidam também sobre os respetivos programas dos "ateliers de reflexão", realizados, um em Dakar e, outro, em Paris; e apresentam os inventários parametrizados produzidos dos museus franceses, através dos quais foi possível calcular com precisão aproximada a quantidade, a qualidade e a proveniência das coleções coloniais francesas. Reúnem também diversos documentos como a carta de missão dos dois investigadores e diversos mapas e gráficos que tentam sistematizar alguns dos dados alcançados, como as instituições museológicas existentes em África ou a distribuição pelos países africanos dos objetos detidos pelas instituições francesas. Para além disso, os anexos apresentam minuciosa proposta de procedimento de restituição, incluindo, em tabelas e em texto escrito, sugestões para a redação da lei a ser alterada. Incluem ainda modelo de acordo bilateral para procedimento de restituição, deixando informações preciosas sobre o tratamento jurídico a adotar para fazer "sair do domínio público os objetos restituíveis" ou "como tratar objetos obtidos por dádiva ou legado" (2018, p. 111-118).

Quanto às três partes, a primeira tem como título *Restituir* e procura dissipar as ambiguidades ligadas à utilização do termo "restituição", colocando-o em relação com questões mais amplas do trabalho de memória e reparação. Procura tornar claro que "restituir" é devolver ao seu proprietário legítimo, o que tem implícito que se restitui algo obtido por ato repreensível. Em sequência, debate e toma a defesa da via das restituições perenes, considerando as "restituições temporárias" apenas aceitáveis como solução transitória, enquanto não se encontram dispositivos jurídicos que permitam regressos definitivos. Ao grande objetivo de encontrar uma solução social e jurídica para a restituição de objetos, cujo estatuto é o de bens inalienáveis em virtude do seu estatuto simultâneo de bens públicos nacionais franceses, o *Relatório* propõe tornar esses objetos restituíveis pela sua saída desse domínio público. A restituição deve ser tratada como uma exceção reservada aos Estados cujos territórios correspondam às antigas colonias francesas. A restituição

emerge como uma forma de resgate da dignidade e identidade africanas e o respetivo pedido de restituição ficará reservado aos Estados que tenham concluído um acordo bilateral com a França, o que será um ato de relações internacionais operado através de um tratado entre Estados (2018, p. 111). Através de estatísticas precisas, a segunda parte do volume, *Restituições e coleções*, prossegue pondo em evidência a relação estreita entre tutela colonial e formação das coleções africanas nos museus públicos franceses, daí se deduzindo recomendações concretas em matéria dos processos de restituição a ser encetados. A terceira parte, *Acompanhar os regressos*, define o quadro cronológico, jurídico, metodológico e financeiro com o qual será possível efetuar o regresso do património africano a África. O modo simultaneamente abrangente e pormenorizado como os assuntos são tratados fornece ao documento um carácter operativo de efetivo instrumento de trabalho. O *Relatório* torna-se uma útil e indispensável ferramenta para qualquer país ou instituição que pretenda encarar a questão das suas coleções coloniais.

Deve ser frisado que este papel operativo do *Relatório* é reforçado também pelos contributos da *Introdução* e da parte zero que antecede as outras três já mencionadas e fornece um enquadramento histórico amplo do tópico das capturas patrimoniais e dos desafios coletivos colocados à Europa pelo confronto do seu passado colonial. Na *Introdução*, são elencados alguns pedidos oficiais de desculpa endereçados por países como a Alemanha aos Herero, em 2004, a Itália à Líbia, em 2008, ou o Reino Unido ao Quénia, em 2013, a propósito da violência, repressão e danos perpetrados desde final do século XIX. De imediato, contudo, é frisado que a Europa continua longe de saldar o seu passado colonial, fazendo notar como o *Discurso Macron 2017* chega depois de décadas de negação e/ou afirmações viciadas sobre os benefícios da colonização. Falar das coleções africanas e da sua restituição é apenas abrir um capítulo de uma história muito mais vasta e difícil. Esta exige que se aborde o sistema de apropriação e alienação que foi o sistema colonial e, em relação ao qual, alguns museus europeus são os seus arquivos públicos. Por outro lado, pensar estas problemáticas implica não apenas uma abordagem do passado, mas sobretudo decidir que pontes se quer construir para futuras relações mais equitativas. Se guiado pelo diálogo, polifonia e troca, o gesto de restituição não pode ser considerado um ato perigoso, de perda identitária ou delapidação de bens culturais. Tratar-se-á, antes, de abrir e estender o significado dos objetos. São referidos os dados produzidos por especialistas e compilados pela Unesco (2011) que atestam que cerca de 95% do património material dos países africanos a sul do Sahara se encontra fora do continente africano. Sendo este abismo entre objetos detidos e localizados no exterior uma especificidade do continente africano, a intenção de restituição iniciada pela França apresenta-se como tendo uma tripla lógica: de reparação, de reequilíbrio da

geografia cultural mundial e, sobretudo, de novo começo baseado agora na ideia de que todos têm "direito ao património" (Convenção de Faro, 2005).

A parte zero, *A longa duração das perdas,* dedica-se a historiar a questão das capturas patrimoniais. Demonstra como, apesar de prática generalizada desde a Antiguidade europeia, desde a mesma altura ela é também percecionada como crime contra as populações e instrumento de desumanização do inimigo. A tomada e transferência de objetos dos vencidos, por parte dos vencedores, são atos muito antigos, mas a sua denúncia como tendo consequências de longa duração e conduzindo ao declínio dos primeiros por contraponto com o desenvolvimento dos últimos, é tema debatido já pelo historiador grego Polybe (séc. II a. c.), bem como por várias outras personagens ao longo dos séculos. É, por exemplo, referido Marco Túlio Cícero (séc. I a. C) que abordou a questão do presumível consentimento das vítimas e defendeu que a 'compra' de peças por um vencedor não é suficiente para legitimar o ato de apropriação e transferência desses bens, já que em tal contexto a questão não deve ser abordada em termos legais e jurídicos, mas morais e éticos. Neste seguimento, é demonstrado como, do ponto de vista jurídico e para os países europeus, os direitos de devastação e pilhagem dos bens do inimigo foram práticas lícitas de guerra até ao fim do século XIX, tidas como o resultado natural das conquistas militares. Contudo, ao mesmo tempo que tais práticas eram exportadas para a África e Ásia no contexto dos impérios coloniais europeus, em 1899, estabelecia-se a *Convenção relativa às Leis e Costumes da Guerra em Terra*, assinada em Haia (Holanda) por 24 países, que tornava ilícita as práticas do saque e da captura de bens culturais aquando de conflitos armados[8]. Compreende-se, então, que os territórios tornados colónias europeias passam à situação de excecionalidade, em resultado exatamente de serem equacionados apenas como coloniais. As capturas patrimoniais concretizam-se nesses territórios como correlatos 'naturais' das guerras de conquista e são absorvidas jurídica e materialmente pelos respetivos Estados conquistadores. Quando os bens chegam às metrópoles coloniais vão 'naturalmente' para as grandes instituições nacionais dedicadas à instrução pública, sobretudo museus e bibliotecas. O *Relatório* passa então a elencar diversos saques perpetrados em África e na Ásia por vários países europeus no contexto das ditas 'expedições militares punitivas'. Faz igualmente notar a

[8] Esta Convenção estabelecida a 29 de julho de 1899 pode ser olhada como mais uma peça conducente à "amenização dos horrores" da guerra (Duarte, 2018). Esclareça-se, porém, que, dos seus 24 signatários, 18 eram Estados europeus e maioritariamente titulados como impérios. Exteriores à Europa, mas constituindo-se igualmente como impérios, apenas o Japão, Pérsia, Sião e Otomanos; e países republicanos apenas os Estados Unidos da América e os Estados Unidos Mexicanos. Esta ordem internacional será profundamente alterada depois da I guerra mundial, se bem que os impérios coloniais só sejam desmantelados depois da II guerra mundial.

existência de expedições desde início direcionadas para abastecer os museus, frisando que todas as nações europeias se socorrem da mesma fonte, mesmo as não diretamente servidas pelas subtrações militares: "a procura ativa de bens culturais e sua transferência para as capitais europeias como estando no âmago (e não nas margens) da empresa colonial" (2018, p. 10). Por outro lado, o desempenho didático desta parte zero prossegue ainda pela consideração do papel da antropologia, no século XIX, como veículo de apoio científico aos projetos coloniais. Enquanto área disciplinar nascente e dominada pelo quadro teórico do evolucionismo, os seus contributos foram centrais na legitimação das práticas de coleta e reunião de objetos das colónias. Chegados ao século XXI, importará reconhecer que os museus que acolheram essas coleções coloniais – seja qual for a sua tipologia – são os herdeiros de todo esse processo que reuniu, como duas faces da mesma moeda, a destruição das estruturas sociais e a coleta de objetos: "os grandes museus da Europa são em simultâneo os conservadores brilhantes da criatividade humana e os depositários de uma dinâmica de apropriação, muitas vezes, violenta, ainda pouco conhecida" (idem, p. 11). Assim sendo, falar de restituição na atualidade é, em simultâneo, "reabrir o ventre da máquina colonial e o dossier da memória duplamente apagada dos europeus e dos africanos de hoje, uns ignorando na sua maior parte como se constituíram os seus prestigiados museus, outros, penando para reencontrar o fio de uma memória interrompida" (ibidem).

O conjunto de dimensões abordadas torna evidente que o tema das coleções coloniais tem todas as razões para estar na ordem do dia e precisa, de facto, de lá ser colocado[9]. Os dois autores procedem então ao levantamento, em termos mais contemporâneos, das atitudes emergentes sobre o assunto. Quanto ao historial das reclamações de devolução por parte dos países africanos, fica-se a saber que o movimento emerge com alguma consistência a partir de 1960 e que é encabeçado pela Etiópia e Nigéria, embora desde a mesma altura não haja a assinalar desenvolvimentos significativos no sentido da satisfação das suas reivindicações. Na Europa, a atitude institucional recorrente ainda é a de evitar tocar no assunto. A simples palavra 'restituição' tende a suscitar reflexos de defesa e prudência, não havendo a referenciar nenhuma tendência de negociação generalizada, nem nenhuma reflexão estruturada sobre o tema. De um modo geral, apenas a restituição de restos humanos parece ter alcançado algum consenso e passado a impor-se às consciências e instituições europeias. Em relação a França, são evidenciados os esforços das entidades competentes para colocar as coleções coloniais a salvo de qualquer

[9] Nesta altura, o *Relatório* fornece alguns números interessantes, como: o Musée Quai Branly deter 70 000 objetos provenientes de África, o British Museum 69 000, o Weltmuseum, de Viena, 37 000, o Musée Royal de l'Afrique Centrale, na Bélgica, 180 000, ou o futuro Humboldt Fórum, de Berlim, 75 000.

potencial reivindicação, nomeadamente assegurando a sua plena propriedade através do estratagema da sua pertença inalienável ao património nacional francês. Logo na década de 1960, há a assinalar o endurecimento da ação das entidades oficiais do património, tentando antecipar-se aos movimentos de independência[10]. É relembrado como, no final dos anos de 1970, perante a inflexibilidade das antigas potências coloniais e a ausência de respostas sobre o assunto, o então diretor-geral da Unesco, Amadou-Mahtar M'Bow, procura colocar a questão em cima da mesa no âmbito daquele organismo internacional[11]. Em 1979, escreve um texto, *Para o retorno a quem o criou de um património cultural insubstituível*, cujo apelo ainda hoje se mantem completamente atual. Pela mesma época, a Unesco elabora e disponibiliza em três línguas um formulário-tipo com o qual seria possível começar a dar resposta aos pedidos encetados pelas antigas colónias. Nada disto se mostra capaz de produzir efeitos assinaláveis, se bem que, em 1982, tenha sido constituída em França uma comissão para tratar do assunto. É, então, forçoso concluir que durante 40 anos nada de substancial se modificou, tendo os sucessivos governos franceses continuado a recusar receber os pedidos de restituição das ex-colónias com o argumento habitual da natureza inalienável dos bens, dado integrarem o património nacional francês. Neste ponto, é conveniente deixar frisado que o comportamento identificado para o Estado francês é igualmente válido para a generalidade dos países europeus, cujas ações concretas se mantêm pontuais ou nulas, embora possam ser profícuos em declarações genéricas sobre a intenção de 'ajudar aqueles povos', no que sobressai um claro tom paternalista de condescendência.

Estando a chegar ao fim, esta parte zero do *Relatório* procura frisar como uma tarefa até à data tida como "missão impossível" deixará de o ser pelo enfrentar efetivo da questão a partir do trabalho colaborativo de muitas pessoas e instituições. Faz notar como, de um modo geral, o *Discurso Macron* não levantou demasiadas reações negativas, o que em parte se fica a dever a vá-

[10] A este propósito, G, Gryseels (2021, p. 159) confirma idêntico procedimento da Bélgica aquando das negociações de independência das suas colónias: se bem que já fosse pedida a devolução de coleções, os negociadores belgas recusam incluir o tópico na agenda. E, em 1973, Mobuto Sese Seko, então presidente do antigo Congo belga (hoje, República Democrática do Congo), discursa na Assembleia Geral da ONU exigindo a devolução do património do país que tinha sido saqueado no período colonial. A reivindicação foi despoletada pela itinerância pelos Estados Unidos da exposição produzida na Bélgica e intitulada *Art of the Congo*. O presidente africano questionava porque podiam os americanos admirar o património africano e os africanos ficarem impossibilitados disso. Nessa década de 1970 virá a concretizar-se a devolução de 114 objetos ao National Museum of Congo (Gryseels, 2021).

[11] Amadou-Mahtar M'Bow é um professor de história e geografia senegalês que conta atualmente 101 anos e que foi diretor-geral da Unesco de 1974 a 1987, tendo desempenhado no seu país funções de ministro da cultura e da educação. Ironicamente, foi agraciado com a Ordem do Infante D. Henrique, em 2017, aquando da visita oficial do presidente da república portuguesa.

rios novos diretores de museu se apresentarem mais abertos e interessados no assunto. Mas não só, já que é igualmente flagrante a crescente mobilização e sensibilização da opinião pública para o tema, nela participando com especial entusiasmo muitas associações da sociedade cível ligadas quer às diásporas africanas, quer a África. Em paralelo com iniciativas mais ou menos militantes, também a academia acabou por aceitar entrar no debate, originando estudos e reflexões crescentes acerca de várias dimensões das coleções coloniais. E há ainda que contar com as diversas vertentes da criação artística contemporânea, onde a ideia da necessidade e da vontade de 'descolonizar' as suas práticas tem tido particular eco, abrangendo expressões tão diversas como a dança e a performance, o cinema ou a literatura. No seu conjunto, esta parte zero do *Relatório* cumpre a função inestimável, não apenas de historiar e fornecer dados concretos sobre a problemática já antiga da espoliação e da apropriação de bens culturais, mas também de tornar quase palpável a perceção de como, no presente, as questões relativas às coleções coloniais não mais podem ser escamoteadas ou adiadas. A este propósito, entendo nunca ser excessivo destacar essas qualidades do volume produzido sob a direção de Felwine Sarr e Béatrice Savoy (2018).

A comprovação de que, finalmente e de modo visível, alguma coisa está a mudar no panorama internacional ganha evidência quando olhamos para as iniciativas recentes adotadas por diversos Estados europeus. No caso da Holanda, por exemplo, a sua agência do património cultural assume projetos-piloto focados na revisão crítica da documentação relativa às coleções estatais, cujo tratamento tinha desatendido até agora as suas ligações à história colonial (Pennok & Vermaat, 2019). A agência em questão faz parte do ministério da educação, cultura e ciência holandês e detém a maioria das coleções nacionais, cujo reestudo é assumido como imprescindível para a descolonização dos museus. Países como a Bélgica, a França e mesmo a Áustria passam explicitamente a reconhecer o período colonial como comportando violências que se dispõem a confrontar, iniciando a definição de políticas públicas, quer de investigação sobre proveniências, quer de restituição de coleções e de trabalho colaborativo com os profissionais dos países de origem. Em relação a Espanha, pode-se referir, em 2019, a publicação do extenso volume da Revista do Comité espanhol do ICOM, nº 16, cujo título é: *Museos: Almacén de Coloniales?* Entretanto, perante a impossibilidade de dar conta de todas estas recentes tendências de viragem, escolho evidenciar os sentidos principais dessa reorientação através da análise de um segundo documento, neste caso produzido e editado pela Deutscher Museumsbund (Associação Alemã de Museus), com o título em inglês: *Guidelines for German Museums. Care of Collections from Colonial Contexts*, que passarei a designar por *Guia*.

Convirá esclarecer que a Associação Alemã de Museus (AAM) é uma organização nacional não-governamental, sem orçamento federal próprio, mas acedendo a fundos públicos através dos projetos que concretiza. Esse estatuto, ao mesmo tempo que lhe dá independência, também limita o seu poder de intervenção na definição de políticas públicas e/ou diretivas jurídicas vinculativas. Dada a organização federal do Estado alemão, a criação de bases legais a esses níveis é da exclusiva competência dos governos federais e central. Produzir recomendações e fornecer indicações práticas às instâncias políticas e aos profissionais dos museus é, então, a função central da AAM (2021, p. 203). O *Guia* em análise é o produto final de um projeto de investigação iniciado em 2017 e que vai dando origem a publicações sucessivas em 2018, 2019 e 2021. Esta última edição revê e substitui as anteriores e surge disponível a partir do site da AAM em três idiomas: alemão, francês e inglês. A sua elaboração resulta da colaboração de um grupo de trabalho interdisciplinar integrando profissionais de museus e representantes de outros grupos de interesse, alemães, mas também doze peritos estrangeiros, cujos contactos são disponibilizados no final da publicação[12]. O Sumário que inicia o *Guia* refere-o como sendo, em primeiro lugar, uma ajuda prática para todos os museus alemães no tratamento de coleções de contextos coloniais, mas também como uma base de informações útil para profissionais internacionais, decisores políticos e promotores de iniciativas pós-coloniais ou membros das comunidades de diáspora. São frisados três âmbitos de ação: o aumento da sensibilização, a oferta de apoio prático e a disponibilização de informação. Esta trilogia de intenções não é explicitamente usada como eixo de estruturação do documento, já que as suas secções não aparecem organizadas em função dela. Contudo, atender à trilogia enunciada permite explicitar os seus valiosos contributos e evidenciar o sentido das reorientações que corporiza. Sigo-a, portanto.

O primeiro âmbito de ação, o da sensibilização, traduz-se no essencial em fazer compreender, de modo sereno, mas sem possibilidades de fuga, que o colonialismo não foi uma nota de rodapé na história, mas moldou todo o mundo moderno e todas as suas estruturas e perspetivas. Ou seja, moldou também os museus. Em função disso, ganha todo o sentido a afirmação repetida de que é essencial o passado colonial dos museus e das suas coleções serem reavaliados (AAM, 2021, p. 12). Insiste-se na ideia de que o próprio *Guia* é o resultado da visão das coleções coloniais como não tendo apenas a sua história, mas precisarem de ser colocadas em contexto histórico mais amplo: "essas coleções testemunham um sistema de valores, no qual,

[12] Os doze peritos provêm da Austrália (Tasmânia), Bolívia, Namíbia, Nigéria, Nova Caledónia, Nova Zelândia, Samoa, Taiwan, Tanzânia, Turquia e Estados Unidos (Alasca).

com base numa assumida superioridade, os poderes coloniais se colocaram a si mesmo acima de outros Estados e populações ou partes de populações, explorando-as e oprimindo-as" (ibidem). Em paralelo, os museus também precisam perceber que as situações coloniais raramente terminaram com a descolonização formal, podendo os seus efeitos prolongar-se até ao presente. O *Guia* visa, portanto, "criar consciência quanto ao contexto colonial poder até ser atribuído a itens produzidos ou adquiridos depois da descolonização, ou a itens de países nunca submetidos a domínio colonial formal" (idem, p. 13). Compreender esta magnitude e complexidade do tópico do colonialismo traz algumas consequências. Uma delas, é deixar de ser possível ver apenas os museus etnográficos como ligados à exploração colonial. Muitos outros museus têm as suas raízes na era colonial, já que a maioria das coleções se constituiu entre os séculos XVII e XX e a tal moldagem se fez sentir sobre todos. Portanto, "quase todos os géneros de museus têm coleções de contextos coloniais" (ibidem). Admitir esta realidade produzirá um ganho de consciência, quer sobre o facto de muitos tipos de bens poderem ser associados a contextos coloniais, quer sobre o facto da atribuição de um bem a determinado contexto colonial não significar que a sua proveniência deva ser tida como problemática ou que deva sempre conduzir à sua restituição. A classificação de um bem como associado a um contexto colonial é sobretudo uma "indicação de que a sensibilidade e o escrutínio são necessários. [O *Guia*] pretende facilitar o reconhecimento dos itens de contextos coloniais e a tomada de decisões sobre como lidar com eles responsavelmente" (ibidem).

Outra consequência da maior consciencialização e compreensão do colonialismo é a abertura dos espíritos para a necessidade de permanente diálogo e colaboração com os países e comunidades de origem das coleções. Os profissionais dos museus ganham consciência de que a maioria dos objetos com que lidam são testemunhos de diferentes culturas, cujos significados estão ancorados nas respetivas comunidades de origem, e de que a sua criação ou obtenção pode estar associada ao uso da força e/ou pronunciadas relações de dependência (idem, p. 4). Portanto, o intercambio com os países de origem das coleções precisa acontecer por duas razões: porque o atual contexto pós-colonial não deve e não pode repetir os desequilíbrios antes reinantes, e porque os países e comunidades de origem podem contribuir de forma inestimável para as investigações aprofundadas que precisam ser acionadas sobre as coleções coloniais. É imperativo que as novas parcerias com os representantes e investigadores dos países de origem assentem na sensibilidade, respeito mútuo e troca ativa de informações. Essa é "a única maneira de criar credibilidade, que é o requisito fundamental para uma coexistência respeitosa em pé de igualdade" (idem, p. 9). São por esta via reforçados os motivos para que os museus encarem como seu dever urgen-

te a investigação das coleções coloniais, o que deve agora assentar numa "reavaliação e acessibilidade multiperspetivada" (ibidem). O que está, afinal, em causa é a análise aprofundada e crítica dos passados coloniais. Se assim for entendido, também se compreenderá que estabelecer relações de colaboração não serve em exclusivo o fito da restituição, mas é um meio essencial de transferência de conhecimentos e sua negociação. Será uma "tremenda oportunidade de apreender mais sobre os itens das coleções e seus contextos e de moldar em conjunto o futuro da paisagem dos museus" (idem, p. 12).

O propósito da sensibilização, cujos contornos procurei sistematizar, faz-se sentir ao longo de todo o *Guia*, sempre que surge a oportunidade de veicular conteúdos 'didáticos'. Sobressai, contudo, de um modo ainda mais evidente na primeira secção, onde são abordadas questões terminológicas. Como comentário geral, deve ser frisado que todo o documento é muito cuidadoso com a linguagem, procurando excluir qualquer traço de animosidade e usando as palavras de modo constante e preciso. Por exemplo, nunca se permite abreviar a fórmula "itens de coleção de contextos coloniais". Mas na secção dedicada à terminologia o foco é, não só esclarecer o sentido de determinados termos ou expressões, mas também, através dessa tarefa, fornecer mais material capaz de contribuir para abordagens problematizadas dos tópicos em discussão. Tentando concretizar: sobre o que se entende por "comunidade de origem" é esclarecido que se trata da "comunidade na qual um objeto foi criado ou originalmente usado" (idem, p. 21), mas a explanação vai muito mais longe, fazendo compreender, entre outras coisas, porque não são sinónimos "país de origem" e "comunidade de origem"; ou como as categorizações étnicas, geralmente usadas pelo ocidente e na documentação dos museus, podem ser pouco úteis por não refletirem a complexidade e a natureza mutável das identidades culturais. Este modo de proceder é repetido ao longo de toda a secção, na qual, entre outras, se atende às entradas: "contextos coloniais", "colonialismo", "colonial", "pós-colonialismo", "racismo". Neste âmbito da terminologia destaco ainda a proposta de duas noções originais lançadas pelo *Guia*, ferramentas úteis para concretizar uma reinterpretação crítica dos acervos: itens ou coleções "historicamente sensíveis" e "culturalmente sensíveis" (idem, p. 19-20). Começa-se por fazer notar que as coleções coloniais podem incluir classes muito diversas de itens, em relação à maioria dos quais se deve estar ciente não terem sido inicialmente produzidos para figurar em museus. Ou seja, os seus significados estão associados aos valores específicos e às realidades socioculturais de onde provêm. Aceitando-se, hoje, a urgência de uma investigação aprofundada dessas coleções, importa começar por reconhecer o seu carácter "sensível" e atender aos diferentes níveis de sensibilidade associados para que se possa alcançar interpretações

mais ajustadas. Será preciso atender, quer às circunstâncias sob as quais as coleções foram constituídas, quer aos significados particulares que lhes eram/são atribuídos pelas suas comunidades de origem. Assim, é "historicamente sensível" qualquer bem ou coleção que "tenha sido coletado, adquirido ou criado em tempos coloniais" (idem, p. 20)[13]. Na medida em que, muitas vezes, esse contexto envolveu o uso da força e relações de dependência, as coleções nele formadas têm de ser tratadas com particular sensibilidade. Os museus precisam de as examinar ativamente também porque muitos dos seus itens refletem e veiculam imagens discriminatórias e/ou ideologias coloniais ou racistas. Por seu lado, a categoria "culturalmente sensível" indica a mesma necessidade de sensibilidade no tratamento dos itens, mas agora em virtude dos significados particulares que possam ter para as comunidades de origem. De modo mais flagrante, os restos humanos mantidos nos museus merecem esta classificação, mas também todos os bens associados a rituais funerários ou religiosos, ao domínio do sagrado e a cerimónias de iniciação ou de outro tipo que tenham associadas restrições de acesso ou manuseio. Todos estes objetos precisam ser identificados no interior dos acervos museológicos e, para estabelecer o seu adequado tratamento, torna-se indispensável encetar processos de investigação colaborativa com as comunidades de origem e/ou das diásporas.

Quanto ao segundo âmbito de ação enunciado no Sumário, a oferta de apoio prático manifesta-se sobretudo pelo disponibilizar do *Guia Prático: casos de contextos coloniais* e do *Guia Prático: recomendações para o tratamento de coleções de contextos coloniais*. A elucidação terminológica deixa claro que a expressão "contexto colonial" descreve muito mais do que o domínio colonial formal, abarcando também as circunstâncias e processos coloniais exteriores a esse domínio formal (idem: 26). Ou seja, o que define um contexto colonial é a existência de estruturas de poder político muito desiguais, que se podem fazer sentir entre Estados e no interior dos Estados, e a presença de uma ideologia de superioridade cultural em relação aos colonizados que sustenta o pretenso direito de os oprimir e explorar. As práticas de coleta e aquisição dos museus europeus beneficiaram e apoiaram-se nas redes e estruturas coloniais emergentes com a expansão colonial europeia. As suas coleções podem relacionar-se com os contextos coloniais de várias formas. Para que os museus possam dar início à reavaliação crítica das suas coleções, o primeiro *Guia Prático* materializa uma proposta com três casos, entendidos como capazes de cobrir todos os contextos coloniais possíveis das coleções. Caso1: coleções de contextos de domínio colonial formal; Caso2: coleções de

[13] Serão também itens "historicamente sensíveis" os de outros períodos históricos, como o "período nacional-socialista, Estados em guerra cível ou com sistemas de apartheid" (AAM, 2021, p. 20).

regiões que não foram sujeitas a domínio colonial formal; Caso3: objetos que refletem colonialismo (idem: 31-39). Portanto, os Casos não indicam hierarquização ou categorias de bens, mas a possibilidade de um bem ser atribuído a um dos Casos indica que definitivamente pode ser assumida a sua ligação a um contexto colonial. A seguir, são fornecidos 14 exemplos de coleções e/ou objetos de museus alemães que ilustram a aplicabilidade da ferramenta. Na conclusão da secção é reiterado: a atribuição de um item aos Casos 1 e 2 não indica que a sua proveniência deva ser entendida como problemática ou deva ser considerada a sua devolução. É apenas indicativo da necessidade de maior consciencialização e mais cuidadoso exame e tratamento desses objetos. A atribuição como Caso1 assenta em grande parte na consideração da origem e idade do item; a atribuição como Caso2 implica uma investigação mais aprofundada da situação existente a dado momento num determinado território; e a atribuição como Caso3 requer "uma avaliação do propósito, intenção e impacto do objeto" (idem, p. 42)[14]. Museus com coleções muito heterogéneas podem ter de decidir a quais dar primazia em termos de investigação. Acerca desta priorização não é possível fornecer indicação geral válida, já que, dependendo do museu e do acervo, estratégias e/ou critérios vários podem ser legítimos. O *Guia* frisa, contudo, que deve ser dada prioridade máxima aos restos humanos e que para todas as decisões tomadas devem ser tidos em consideração os "interesses, expectativas e diretrizes dos países/comunidades de origem, se conhecidos" (idem, p. 43). Como ajuda complementar à tarefa de reanálise das coleções que precisa ser concretizada tão brevemente quanto possível, o *Guia* disponibiliza a secção denominada *Panorama dos domínios coloniais formais* (idem, p. 172-200). Aí, para todos os continentes e desde o século XV, são listados todos os territórios que passaram pela situação de colónia, protetorado, conceção e enclave, comercial, militar ou produtivo. A compilação visa colmatar a falta geral de informação histórica disponível acerca dos limites temporais, das áreas geográficas e das estruturas coloniais impostas ao longo dos últimos 500 anos[15]. É, sem dúvida, uma fonte preciosa de informações que com grande facilidade pode ser consultada.

Quanto ao segundo *Guia Prático*, ele reúne recomendações concretas tendo em vista o tratamento das coleções e/ou objetos de contextos coloniais. Nos comentários introdutórios, é frisado que cada museu deve encontrar as suas soluções, recomendando-se tão só transparência quanto às posições ado-

[14] Os três exemplos do Caso3 são: propaganda colonial e revisionista; cartazes publicitários para exposições étnicas; obras de artes visuais e cénicas (AAM, 2021, p. 39-42).

[15] A listagem é muito exaustiva abrangendo territórios que estiveram sob a autoridade da Liga das Nações e das Nações Unidas, bem como, no caso da Europa, os arquipélagos atlânticos que hoje fazem parte de países como Portugal, Espanha ou Dinamarca. Inclui igualmente os territórios que ao longo dos tempos estiverem sob domínio chinês, otomano e russo, se bem que, neste caso, sejam territórios ocupados, e não "coloniais".

tadas e uma efetiva vontade de envolvimento ativo com a história colonial e com o tratamento das coleções associadas. Merece referência específica a colaboração com as comunidades de origem, sendo evidente o foco da sensibilização: as coleções de contextos coloniais são sensíveis em virtude das circunstâncias históricas sob as quais foram criadas ou adquiridas; hoje, para o seu tratamento, cada museu deve decidir os critérios éticos a aplicar e procurar todas as oportunidades de colaboração possíveis; cada museu tem a responsabilidade ética de abrir o seu acesso aos representantes das suas comunidades de origem (idem, p. 46-47). As *Recomendações gerais* iniciam-se pelo alerta de que a investigação de proveniência é um pré-requisito do tratamento das coleções coloniais. A atribuição de um objeto a um dos três Casos de contextos coloniais só é possível quando a sua documentação no museu fornece alguma informação sobre a sua origem, idade e circunstâncias históricas de obtenção. Se todas as pistas estiverem ausentes da documentação, impõe-se começar por uma investigação de proveniência que deve abranger, não apenas o percurso percorrido pelo bem até entrar no museu, mas também informações relativas ao seu contexto de produção e uso e significados culturais associados. Feitos estes chamados de atenção, o *Guia Prático* sistematiza um largo conjunto de recomendações para o tratamento das coleções coloniais, atendendo às quatro áreas de atividade do museu: coleta, preservação, investigação e exposição e educação. Importa salientar que os conselhos fornecidos são, em simultâneo, muito abrangentes e minuciosos, desdobrando e aprofundando múltiplas dimensões das áreas em questão. A secção termina com um espaço de possíveis perguntas e respostas, organizado atendendo aos três Casos de contextos coloniais pelos quais os bens se distribuirão (idem, p. 57-79).

Acerca do apoio prático fornecido pelo *Guia* deve ser frisado o seu real desempenho nessa função: imaginando que temos em mãos decidir sobre o tratamento a dar a um objeto de contexto colonial, a sua consulta torna evidente que é possível usá-lo como matriz eficaz e frutuosa. É significativo que o apoio fornecido assente numa discussão abrangente do colonialismo e da ideologia colonial, na qual o tema da restituição não é central. Os museus europeus precisam colocar-se em discussão e revisão, mesmo quando não há reivindicação dos seus acervos por terceiros. Este é o foco do *Guia*. Em função disso, a problemática da restituição não ocupa o centro do debate, embora seja abordada quer nas recomendações, quer nas perguntas e respostas. A razão é porque: "o tema da restituição de bens não é relevante em todos os casos de contextos coloniais" (idem, p. 56).

O terceiro âmbito de ação do *Guia*, o relativo à disponibilização de informação, concretiza-se de modo mais flagrante na secção denominada *Informações de base* que reúne sete artigos com autorias diversas, versando temas

como: globalização e colonialismo, aspetos legais abordados pelo direito e pela antropologia, história do colecionismo, experiências de descolonização de coleções ou investigação de proveniência e sua metodologia (idem, p. 93-168). Embora, como acontece com os âmbitos da sensibilização e do apoio prático, a disponibilização de informação também vá emergindo ao longo de todo o documento, essa função sobressai ainda em duas outras secções: nas tabelas que dão corpo ao já referido *Panorama dos domínios coloniais formais*, cuja compilação alargada de dados não está habitualmente disponível; e na lista selecionada de referências bibliográficas que aparece já em anexo. De forma global e geral o documento deve ser conhecido, reconhecido e usado como a ferramenta preciosa que é.

2. O TRATAMENTO DE UMA 'MÁSCARA AFRICANA EM MADEIRA' HOJE

A resposta à pergunta retórica que constitui o título deste artigo só pode ser negativa: nenhuma 'máscara africana em madeira' pode hoje continuar a figurar como tal numa coleção e/ou exposição museológica. A ambição do artigo é, contudo, ser um contributo útil para tornar tal opção de resposta, não apenas perentória, mas também sustentada em termos teóricos e éticos. Acredito que conhecer em profundidade o âmbito das propostas do *Relatório* (2018) e do *Guia* (2021) é um passo necessário para que tal caminho seja percorrido. O valor das investigações que veiculam e o seu poder didático são indesmentíveis. Enquanto documentos internacionais, ainda que recentes, a sua existência já não é novidade, mas a sua leitura integral é algo bastante menos comum. Tendo proporcionado um mais efetivo conhecimento desses documentos, trata-se agora de salientar como o material de reflexão neles disponibilizado pode ajudar, quer a sossegar alguns dos temores reinantes nos museus portugueses, quer a complexificar o tratamento e a interpretação das coleções coloniais.

Estando fora do foco deste texto, refiro aqui o tema da restituição apenas para reiterar que a descolonização das coleções coloniais não se resume a essa dinâmica. Até para que o 'temor da restituição' deixe de tolher, importa ganhar consciência de que nem a restituição é sempre relevante, nem em nenhum caso há devolução total. Mas se tal dinâmica se coloca, importa vê-la não como um fim em si lamentável, mas sobretudo como oportunidade, quer para investigar mais sobre a proveniência e significados dos objetos detidos, quer para estabelecer novas relações de colaboração com países e instituições com os quais se partilha, afinal, uma história comum. Entretanto, quanto à ajuda oferecida ao tema mais amplo de descolonizar o museu e complexificar o tratamento das coleções coloniais, o primeiro contributo do presente texto é o da consciencialização de que o colonialismo e a sua ideologia penetraram todas as instituições da modernidade sem exceção. No caso do museu há

ainda a assinalar a relação muito estreita entre sistema colonial e processo de formação das coleções, o que o torna um real arquivo público dos valores desse sistema. E isto é válido para todos os museus, e não apenas para o etnográfico. Portanto, a possibilidade de descolonizar o museu implica antes de mais encarar o passado colonial europeu, sua ideologia e violências inerentes. Isso precisa ser assumido.

Decorrente dessa assunção, um segundo contributo é a compreensão da amplitude das investigações que se impõem. A documentação do museu tem de ser reavaliada e aprofundada, assumindo a pesquisa de proveniência como pré-requisito fundamental; e, ao mesmo tempo, aceitando que os seus resultados podem ser apenas preliminares, impondo mais investigação. Quando a informação é escassa, esse é um dado que também precisa ser interpretado e colmatado. Por outro lado, a terminologia e classificações antes usadas são um produto datado do conhecimento ocidental, onde designações discriminatórias e racistas não são raras. Embora não seja defensável o seu abandono automático, impõe-se a sua desconstrução e revisão à luz do atual contexto pós-colonial. No caso das coleções coloniais, as noções de "historicamente e culturalmente sensível" surgem como uma ferramenta preciosa que ajuda a evidenciar como os anteriores tratamentos podem ter sido lacunares e/ou viciados. Uma noção, ajuda a colocar as coleções em contexto histórico mais amplo, com aumento de sensibilidade para desconstruir as afirmações viciadas sobre a ideologia colonial. Outra, fornece ajuda fundamental para abrir e expandir os significados dos objetos em questão, reconhecendo como imprescindível o seu tratamento multiperspetivado em termos culturais e temporais. As investigações podem conduzir à descoberta de tensões e conflitos diversos, mas são também o meio para que o cuidado devido a cada objeto seja cumprido[16]. São o meio para que o museu saiba e possa decidir como lidar com os seus acervos de forma ética e socialmente responsável e tenha instrumentos para refletir sobre a sua própria história e contextos em que hoje trabalha.

A perspetivação crítica do sistema colonial permite um terceiro contributo: a perceção de que a ideologia colonial não se extinguiu com o fim formal do colonialismo e de que as investigações realizadas pelo museu devem ser postas ao serviço da sua desmistificação e problematização. A ideologia colonial perpetua-se até hoje, disseminada e reproduzida por múltiplas instâncias e narrativas, muitas vezes inconscientemente. O museu também a tem veiculado, mas uma visão mais contemporânea da sua responsabilidade ética e social, como espaço de reflexão, debate e promoção de direitos humanos e cidadania ativa, exige que deixe de o fazer e aconselha a que contribua para a sua desconstru-

[16] Claro que esse cuidado e a própria investigação dependem também de meios financeiros, que podem ser escassos, mas, para lá dessas condicionantes, aqui o foco é contribuir para uma abordagem mais sustentada e ética das coleções coloniais.

ção. As investigações e reavaliações urgentes que o museu precisa concretizar devem repercutir-se em todos os âmbitos de tratamento dos objetos, indiciando os ajustes conseguidos outras tantas vertentes de denúncia e recusa da ideologia colonial. O aprofundar de conhecimentos sobre as coleções coloniais deve assentar na constituição de equipas colaborativas alargadas que contem com representantes das comunidades de origem e das diásporas e outras pessoas com formações e interesses diversificados. O objetivo é superar as lacunas anteriores geradas por interpretações unívocas e parcelares e, ao contrário do que aconteceu no passado, fundar relações de parceria respeitosas e equilibradas. O estabelecimento destas parcerias pode resultar em situações conflituais, mas, em vez de as obliterar, o foco deve ser não as desprezar. O acréscimo de informação obtida através das investigações evidenciará estatutos e/ou significados particulares dos objetos que precisam ser levados em atenção nas decisões que se tomem para a sua acomodação em reserva, para o seu manuseio ou restrições de acesso em termos de conservação e, sobretudo, para o seu tratamento em termos de discursos expositivos. As opções expositivas e de comunicação têm aqui especial relevância já que são o eixo principal pelo qual o museu materializa a sua dimensão mais pública de instituição ao serviço de uma sociedade mais democrática, consciente e inclusiva. Neste âmbito, a obrigação de lidar adequadamente com as coleções coloniais traduz-se em conseguir dá-las a ver através de ângulos diversos, promovendo o debate acerca dos significados, tensões e conflitos que lhes estão associados. Ou seja, aqui, contribuir para superar a ideologia colonial concretiza-se sobretudo pelo que se oferece à população para que esta possa aumentar a sua consciência crítica acerca do que foi o colonialismo, chamando a atenção, quer para os contextos de constituição das coleções, quer para estereótipos e discriminações que através delas foram veiculados ao longo do tempo. Compreendendo o impacto emocional que a apresentação destes objetos comporta, a sua exibição em exposição precisa multiplicar e problematizar as interpretações sugeridas, não podendo demitir-se de contribuir para o exame crítico do sistema colonial. Os novos desenhos expositivos precisam igualmente clarificar as suas posições éticas e explicitar os ajustes pós-coloniais concretizados.

NOTA FINAL

Como comentário final, reitero sobretudo a consciencialização urgente da necessidade de problematizar e complexificar todas as análises e leituras que se possam fazer ou oferecer sobre as coleções coloniais. Não se trata, como alguns pretendem, de ser anacrónico e querer olhar para o passado com os olhos de hoje, mas de compreender que não é possível continuar a reproduzir, no presente, as abordagens e ideologia do passado de modo acrítico. Uma postura ética e consciente não o permite.

REFERÊNCIAS

Deutscher Museumsbund (2021). Guidelines for German Museums. Care of Collections from Colonial Contexts (3ª ed.).

https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-en-web.pdf

Duarte, A. (2018). Human Rights: what possibilities of universalization?. *Humanity & Society, 43(4), 403-420*. doi:10.1177/0160597618814875

https://doi.org/10.1177/0160597618814875

ICOM (2017). Code of Ethics for Museums. https://icom.museum/wp-content/ uploads/2018/07/ICOM-code-en-web.pdf

ICOM-PT (2021). Inquérito à presença de património proveniente de territórios não europeus nos museus portugueses. https://icom-portugal.org/2021/05/29/inquerito-a-presenca-de-patrimonio-proveniente-de-territorios-nao-europeus-nosmuseus-portugueses/

Gryseels, G. (2021). Africa Cultural Heritage: reconstitution and restitution. *Boletim ICOM-PT*, 17, 156-161.

Harrison, R. (2019). On Heritage Ontologies: Rethinking the Material Worlds of Heritage. *Anthropological Quarterly,* 91, 1365–1384.

https://heritage-research.org/app/uploads/2019/01/Rodney-Harrison-On-Heritage-Ontologies.pdf

Lewis, G. (2004). Les Musées universels. *Les Nouvelles de l'ICOM*, 1, 3-11.

https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2018-09/Vol57n1%2C2004.pdf

Macron, E. (2017, 28 novembro). Discours d'Emmanuel Macron á l'université de Ouagadougou.

https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou

Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro des-colonial. *Tabula Rasa*, 9, 61-72.

M'Bow, A-M. (1979). Pour le retour, à ceux qui l'ont créé, d'un patrimoine culturel irremplaçable. *Museum*, 31(1), 58.

McFarland, D. M. & Rupley, L. A. (1998). Historical Dictionary of Burkina Faso (former Upper Volta). Maryland: Scarecrow Press. ISBN: 978-0810834057.

Mignolo, W. & Walsh, C. (2018). *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham and London: Duke University Press.

Monge, M. J. (2021). Mensagem da Presidente. *Boletim ICOM-PT*, 17, 11-12.

Olsen, D. & Dallen, T. (2002). Contested Religious Heritage: Differing Views of Mormon Heritage. In *The Political Nature of Cultural Heritage and Tourism: Critical Essays* (pp. 373-385). London: Routledge.

Pennock, H. & Vermaat, S. (eds.) (2019). Traces of slavery and colonial history in the art collection. Amsterdam: Cultural Heritage Agency of the Netherlands.

Raposo, L. (2021). Coleções extra-europeias: o elefante n sala que ninguém quer ver, preferindo concentrar-se em moscas. *Boletim ICOM-PT*, 17, 179-187.

Sandell, R. (2016). Museums, Moralities and Human Rights. Oxon: Routledge.

Sankara, T. (2007). Thomas Sankara Speaks: the Burkina Faso Revolution 1983-1987. New York, London, Toronto, Sidney: Pathfinder Press.

Sarr, F. & Savoy, B. (2018). Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. Paris: Université Paris Nanterre.

https://www.vie-publique.fr/rapport/38563-la-restitution-du-patrimoine-culturel-africain

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge.: R

DIANA FELÍCIA[1], CITCEM, diana.felicia.pinto@gmail.com

FERRO FUNDIDO COM ALMA DE MADEIRA. A CARPINTARIA DA COMPANHIA INDUSTRIAL DE FUNDIÇÃO (CIF)

Resumo: Para fabricar objetos de ferro fundido é essencial dispor-se de bons moldes, produzidos por profissionais competentes com recurso a materiais de qualidade. O detalhe e minucia destes moldes, a forma como são utilizados e armazenados influi diretamente na qualidade final dos produtos de fundição.

Este texto pretende explorar a importância da secção de carpintaria no contexto de produção de uma fábrica de fundição de ferro, partindo para isso da realidade da Companhia Industrial de Fundição (CIF), uma fábrica de fundição de ferro localizada na Foz do Sousa (Gondomar) que labora há mais de um século. Abordaremos os tipos de madeira utilizados na produção de moldes, as suas especificidades e como são utilizados para produzir objetos em ferro fundido.

Palavras-Chave: Foz do Sousa (Gondomar); Companhia Industrial de Fundição (CIF); Fundição de Ferro; Carpintaria de Moldes; Madeira.

Abstract: To manufacture cast iron objects it is essential to have good patterns, produced by competent professionals using quality materials. The detail and precision of these patterns, the way they are used and stored will directly influence the quality of casting products. This text intends to explore the importance of the carpentry section in the context of the production

[1] Doutoranda em Estudos do Património – História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob orientação da Professora Doutora Ana Cristina Sousa (DCTP-FLUP/CITCEM). Projeto intitulado "A CIF (Companhia Industrial de Fundição - Gondomar) e a produção artística de ferro fundido na Europa, nos séculos XIX e XX", financiado pela FCT com a referência 2021.06713.BD.

of an iron foundry plant, taking, as exemple, the reality of the Industrial Foundry Company (CIF), an iron foundry plant located in Foz do Sousa (Gondomar) that has been working for more than a century. We will cover the types of wood used in the production of patterns, their specificities and how they are used to produce cast iron objects.

Keywords: Foz do Sousa (Gondomar); Industrial Foundry Company (CIF); Iron Casting; Pattern Carpentry; Wood.

INTRODUÇÃO

A CIF funciona num vasto complexo industrial que, em meados do século passado incluía não só as secções essenciais à fundição (forjas, fundição, serviços auxiliares, tornos, serralharia, moldes, maquinaria industrial, pintura e acabamentos), como, também, um gabinete de desenho e uma carpintaria, onde eram realizados os desenhos técnicos e produzidos os modelos em madeira que serviam depois a produção de peças em ferro fundido. Atualmente, tanto o gabinete de desenho como a carpintaria deixaram de funcionar.

A madeira, matéria mais utilizada na produção de moldes para fundição, tem vindo a ser suplantada por outras matérias-primas mais estáveis e mais simples de trabalhar. Por outro lado, as especificidades do trabalho do carpinteiro de moldes também se modificaram. Com o avanço das tecnologias de modelação e impressão 3D, a necessidade do engenho artístico manual do carpinteiro de moldes foi substituída por uma necessidade de domínio de novas tecnologias e materiais. Isto levou, consequentemente, a uma alteração na transmissão do saber fazer.

Durante o século passado, e na CIF em específico, a aprendizagem decorria no contexto da oficina e a progressão entre categorias era obtida mediante a experiência adquirida por cada funcionário. Atualmente, a formação destes oficiais, que deixaram de se designar "carpinteiros de moles" e passaram a ser "técnicos de projeto de moldes e modelos" passa, necessariamente, por escolas profissionais especializadas na transmissão destes conhecimentos. É o caso do Centro de Formação Profissional da Indústria de Fundição (CINFU), localizado no Porto, e que dispõe de ofertas formativas destinadas a pessoas com baixa escolaridade, parca formação e que se encontram inscritas no IEFP, propondo-lhes um sistema de formação assente na aprendizagem em contexto e que lhes permite uma alternativa às suas funções anteriores. Funcionando de um modo distinto, e apelando a um público diverso, também o Centro de Formação Profissional da Indústria Metalúrgica e Metalomecânica (CENFIM), com escolas dispersas por todo o país, dispõe de ofertas formativas na área da produção de moldes.

Pelo exposto, e devido à inexistência de carpinteiros a trabalhar na CIF, recorremos ao CINFU para melhor compreender as dinâmicas da carpintaria de moldes, onde tivemos oportunidade de entrevistar o Sr. Paulino Sousa, formador responsável pela disciplina de Técnico/a de Projeto de Moldes e Modelos. Este centro de formação dispõe da sua própria oficina de carpintaria e os seus alunos executam trabalhos em regime de prestação de serviços. Desta forma, foi possível contactar não só com as técnicas tradicionais de produção de moldes em madeira como também observar os métodos e matérias contemporâneos de modelação 3D.

A COMPANHIA INDUSTRIAL DE FUNDIÇÃO (CIF).

A Companhia Industrial de Fundição é o legado vivo de um conjunto de outras fábricas que laboraram e que se extinguiram ou se fundiram no decorrer do século XX e cuja origem remonta aos finais do século XIX. (s.a., 2012) Operou primeiramente como *Fábrica de Fundição de Gondomar,* passando depois a *Fábrica de Fundição e Serralharia dos Srs. Paiva, Irmão & C.ª*, até se consolidar como *Companhia Industrial de Fundição*.



Figura 1 - Printscreen Google Earth do Complexo Industrial da CIF.

O complexo da CIF localiza-se na Foz do Sousa, freguesia do concelho de Gondomar, implantado sobre a margem do Rio Douro. A vasta construção impõe-se na paisagem (Figura 1) e foi amplamente transformada desde a década de 30 do século XX até aos nossos dias.

A firma Paiva & Irmão surge nas listagens de Fábricas de Fundição de Ferro dos Almanaques Comerciais da Cidade do Porto pelo menos desde 1905 (Barros, 1905, p. 336), localizando-se a *fábrica em Gondomar e os escritórios na Rua de São João, n.º 6-8; 13-15.* Em 1917, a empresa submete à publicação um reclame publicitário (Barros, 1917, p. 161) (Figura 2) onde se anuncia como Antiga Fundição de Gondomar. Um postal ilustrado da mesma cronologia (Figura 2) reforça esta ligação e posiciona a fundação da antiga fundição em 1895.

A análise dos Almanaques Comerciais revelou ainda que, contrariamente ao que ocorria com as restantes fábricas de fundição de ferro da cidade do Porto, a firma gondomarense apresenta uma publicidade exclusivamente focada na maquinaria agrícola, como se pode, aliás, ver na figura 2. As fábricas portuenses anunciavam uma variedade de produtos nas suas publicidades que, para além dos equipamentos agrícolas, incluíam todo o *tipo de obras em ferro forjado e fundido*. Assim o dizem as Fundições do Ouro (Castanheira, 1882, p. [secção de anúncios]), do Bolhão (Castanheira, 1882, p. [secção de anúncios]), de Massarelos (Castanheira, 1882, p. [secção de anúncios]), do Cais do Bicalho (Paiva, 1887, p. [secção de anúncios]), de Fradelos (Paiva, 1895, p. [secção de anúncios]), da Boavista (Paiva, 1909, p. [secção de anúncios]), de Francos (Paiva, 1908, p. 234), da Vitória (Costa, 1914, p. 162), da Trindade (Costa, 1914, p. 162), de Miragaia (Barros, 1905, p. 336).

A qualidade dos trabalhos produzidos pela *fábrica de fundição de Gondomar, dos Srs. Paiva, Irmão & C* é, no entanto, reconhecida por Camilo de



Figura 2 -[esq.] Cartão publicitário CIF (1917) © Delcampe.net; [dir.] Reclame publicitário CIF, Anuário do Comércio do Porto (1917).

Oliveira, na sua obra *Apontamentos Monográficos* do concelho Gondomar publicada entre 1931 e 1938:

> *"A indústria fabril é representada [no concelho] pela Fábrica de Fundição e Serralharia dos Srs. Paiva, Irmão & C.ª, que emprega 200 operários e é, no género, uma das de maior fama no País, não só pela sua grande produção, mas também pela perfeição dos seus trabalhos. Há neste género aqui mais três fábricas, regularmente montadas, mas estão atualmente paradas, devido à crise que esta indústria atualmente atravessa." (Oliveira, 1979, p. 486)*

Sabemos que a Paiva, Irmão & C.ª veio depois a dar origem à CIF pela informação publicada num catálogo de 1931 que se conservou na empresa e onde pode ler-se

> *A fábrica que a "Companhia Industrial de Fundição" explora é a maior do norte do país e goza da mais antiga reputação. Os nossos produtos distinguem-se pela constante introdução de todos os melhoramentos, provenientes da longa prática que a antiga firma Paiva, Irmão & C.ª soube aproveitar na agricultura e na indústria, pelo emprego de materiais de melhor qualidade e dos métodos de construção que a Companhia CIF considera como os mais modernos, garantindo boas marcas, boa adaptação e funcionamento. (CIF, 1931)*

A Companhia Industrial de Fundição foi instituída no mesmo ano deste catálogo, em 1931, pelo Diário do Governo n.º 116/1931, Série III de 1931-05-21. O seu fundador foi Mário de Sousa Drumond Borges, que assegurou a direção da fábrica até à década de 50 do século passado. (Archeevo, s.d.)

Pelo acervo documental da CIF, sabemos que a antiga Fundição de Gondomar participou em grandes exposições agrícolas. A empresa foi premiada com o Grande Diploma de Honra na Segunda Exposição do Milho de 1930, que decorreu no Porto e com o Diploma de Honra na Primeira Semana de Material Agrícola no mesmo ano e cidade. Os diplomas de participação registam, contudo, a designação de Fundições Reunidas Lda, do Porto e de Crestuma, uma sociedade composta por oito sociedades metalúrgicas da qual era Diretor-Geral Mário de Sousa Drumond Borges. (Archeevo, s.d.)

A SECÇÃO DE CARPINTARIA E O CARPINTEIRO DE MOLDES.

A carpintaria da CIF localiza-se na quota inferior do complexo industrial, junto ao rio. Nela permanecem amontoados os moldes de fundição que se foram acumulando durante os anos, a maior parte já fora das suas prateleiras originais (Figura 3). Nesta secção, conservaram-se algumas máquinas, utensílios e materiais necessários à produção de moldes (Figura 3). Há já alguns anos que deixou de funcionar com o fervor de outrora, quando chegou a contar cerca de 20 funcionários, entre aprendizes e carpinteiros de moldes, mas ainda é utilizada pontualmente na execução de moldes sem grandes arranjos artísticos.



Figura 3 – (À esq.) Parte da secção de carpintaria da CIF onde se pode observar alguma da maquinaria utilizada; (à dir.) Vista do armazém de moldes junto à carpintaria da CIF. A fábrica tem ainda outra seção onde conserva, maioritariamente, chapas-molde. © Diana Felícia (2022).

A localização da carpintaria da CIF vai ao encontro do estabelecido no *Manual do Fundidor*, publicado pela Biblioteca de Instrução Profissional em 1917. Na referida obra, justifica-se a necessidade desta secção *ficar separada da oficina para evitar que qualquer faísca venha estabelecer incêndio, não deve*(ndo) *ficar, porém, muito afastada.* (Pinheiro, 1917, p. 166) A mesma fonte esclarece ainda que, junto à carpintaria, deveria localizar-se o armazém onde *os moldes devem ficar separados e classificados em prateleiras, ordinariamente em pavimento por cima da oficina de carpinteiro; devem ser todos numerados e registados n'um livro especial, a cargo do encarregado da conservação deles.* (Pinheiro, 1917, p. 166) O armazém de moldes da CIF segue parcialmente esta diretriz. Efetivamente, encontra-se localizado numa dependência contígua à carpintaria, mas a organização e acondicionamento dos moldes perdeu-se com o tempo. Assim sendo, parte do nosso projeto de doutoramento tem como objetivo a organização e inventariação desta coleção, permitindo a sua reutilização e consequente fundição de peças com recurso a moldes criados no século XX.

O *Manual do Fundidor* determina também que, após a sua utilização, os moldes teriam de regressar ao armazém passando primeiro pela carpintaria. Nesta secção, os objetos deveriam ser verificados e reparados, caso fosse necessário, assegurando-se de seguida o seu correto acondicionamento. (Pinheiro, 1917, p. 166) Os moldes são *um valioso investimento das empresas, um património*[2] e, por esse motivo, devem ser armazenados em lugar fresco e seco, de temperatura estável, devendo manter-se afastados uns dos outros e posicionados de modo que, durante o seu manuseamento, não ocorram quedas ou danos[3].

[2] Manual da disciplina de **Técnico/a de Projeto de Moldes e Modelos – Fundição** elaborado pelo Formador Paulino Sousa (CINFU), p. 13.

[3] De acordo com o Manual da disciplina de **Técnico/a de Projeto de Moldes e Modelos – Fundição** elaborado pelo Formador Paulino Sousa (CINFU), p. 13.

Nas carpintarias das fábricas de fundição de ferro trabalhavam carpinteiros de moldes e seus aprendizes. Os primeiros eram responsáveis tanto pela produção de chapas/placas-molde, de contramoldes no formato da peça final desejada, mas também das designadas caixas de machos[4] e o seu trabalho era, necessariamente, mais especializado. O carpinteiro de moldes deveria ser capaz de: ler e interpretar desenhos técnicos; definir linhas de apartação[5]; executar traçados; definir saídas[6]; definir prensos[7] e machos; inserir material para maquinar; criar e limitar chapas-molde; calcular a gitagem[8]; definir respiros[9] e canais de ataque[10] para o produto final[11]. Os aprendizes de carpinteiro, por sua vez, auxiliavam na produção e eram responsáveis por assegurar a montagem de elementos em madeira das peças de fundição como, por exemplo, os espaldares dos bancos de jardim ou partes da maquinaria agrícola.

Cabia ao carpinteiro de moldes determinar e selecionar as madeiras mais adequadas ao fabrico dos diversos objetos em ferro fundido, com base nas características físicas do material e, considerando a sua aplicação, tipo de moldação, número de peças a produzir e respetiva complexidade[12].Por outro lado, este oficial devia ser capaz de interpretar desenhos técnicos e necessitava de conhecimentos matemáticos específicos que lhe permitissem assegurar as corretas medidas da peça final, acautelando o fenómeno de contração do ferro fundido. O metal expande-se quando liquefeito e, por esse motivo, é necessário produzir os moldes com um tamanho ligeiramente superior ao desejado para que daí resulte a peça final com as medidas corretas.

[4] *Elemento do molde que permite executar um macho* (APF, 1973, p. 27). O macho é *parte da moldação executada separadamente para obter um oco na peça fundida, na maioria das vezes, ou para simplificar a moldação* (APF, 1973, p. 53). *Vd.* **A produção de contramoldes de fundição em madeira**, p.9.

[5] A linha de apartação corresponde à *linha ideal traçada num molde. Delimita as regiões que pertencem a cada uma das partes da moldação* (APF, 1973, p. 22).

[6] *Inclinação das paredes de um molde ou de uma caixa de machos no sentido de extração do molde ou do macho. Tem por fim facilitar essa extração* (APF, 1973, p. 23). É comum designar-se o processo de extração dos moldes ou dos machos como "dar saída ao molde/macho".

[7] *Saliência do molde pela qual se obtém o apoio do macho na moldação* (APF, 1973, p. 17). Podem também designar-se como "imprensos" ou "prensas".

[8] *Metal solidificado que corresponde ao conjunto do sistema de alimentação* (APF, 1973, p. 75).

[9] *Furo praticado na areia de moldação ou no macho para permitir a evacuação dos gases durante o vazamento* (APF, 1973, p. 64). Pode também designar-se de respiradouro ou canal de ventilação.

[10] *Derivação que conduz o metal do canal de distribuição até à cavidade* (APF, 1973, p. 46).

[11] De acordo com o Manual da disciplina de **Técnico/a de Projeto de Moldes e Modelos – Fundição** elaborado pelo Formador Paulino Sousa (CINFU), p. 4.

[12] De acordo com o Manual da disciplina de **Técnico/a de Projeto de Moldes e Modelos – Fundição** elaborado pelo Formador Paulino Sousa (CINFU), p. 2.



Figura 5 - Molde para brasão da Embaixada de Angola, CINFU.
Pela especificidade dos motivos, este molde foi encomendado a um entalhador.
© Diana Felícia (2022).

A secção de carpintaria de uma fábrica de fundição é em tudo semelhante a uma carpintaria convencional, já que o carpinteiro de moldes utiliza na sua arte os mesmos utensílios que um tradicional mestre do ofício: plainas, lixadores, tornos, serras, formões, goivas e grampos podem ser encontrados na sua oficina. Não obstante, há determinados trabalhos que, pela especificidade e detalhe dos motivos a reproduzir no ferro fundido, podem obrigar à subcontratação de outros profissionais,

como entalhadores e/ou escultores de madeiras. Foi o caso do brasão para a Embaixada de Angola que podemos observar na figura 4 que, pelas suas características e detalhe, foi realizado em parceria pelo formador do CINFU Paulino Sousa e por um entalhador.

A escolha do profissional é, assim, ditada pela especificidade do contramolde, chapa-molde ou caixa de machos que se pretende produzir. O carpinteiro *faz obras lisas de madeira* (Bluteau, 1712, p. 158)*; O entalhador realiza obra de talha com flores de madeira e folhagens, com cabeças de anjos com metas, brutescos e outras figuras de meio relevo reveste obras lisas de samblagem* (Bluteau, 1713, p. 138)*; e, finalmente, o escultor faz figuras de madeira, ou de pedra.* (Bluteau, 1713, p. 234) Apesar de escassas as diferenças entre estes artesãos, compreende-se pelas definições apresentadas que o carpinteiro trabalha (maioritariamente) superfícies lisas, o entalhador executa trabalhos em relevo ou meio relevo e o escultor é especializado na produção de figuras de vulto redondo. Os três trabalham em conjunto para produzir os diferentes tipos de moldes e as suas valências profissionais são complementares entre si.

AS MADEIRAS UTILIZADAS NA PRODUÇÃO DE MOLDES.

A produção de moldes pode ser realizada em diferentes suportes: madeira, gesso, barro, ferro ou outro qualquer material que apresente resistência suficiente. (Pinheiro, 1917, p. 83) A madeira, pela sua versatilidade, leveza, acessibilidade e baixo custo, foi e continua a ser um material muito utilizado na produção destes elementos. Contudo, é uma matéria orgânica pouco estável e deteriora-se com facilidade (quer pelo uso continuado, quer pela deformação que sofre em contacto com a humidade), fatores que constituem um elevado prejuízo à qualidade da moldação. (Pinheiro, 1917, p. 103)

A morfologia da peça a que se destina o molde condiciona primeiramente a escolha da matéria a utilizar: peças de maior detalhe necessitam de madeiras de grão mais fino que facilitam o correto entalhe do modelo ao passo que, os moldes para peças de maiores dimensões e sem grandes pormenores artísticos podem ser obtidos através de madeiras mais duras e resistentes. O *Dicionário Técnico de Fundição*, publicado pela Associação Portuguesa de Fundição, em 1973, compila as diferentes espécies de madeira que podem ser utilizadas na produção de moldes, conforme se apresenta, na tabela 1.

Madeiras Utilizadas na Carpintaria de Moldes [adaptada de (APF, 1973, p. 9)]		
Designação popular	**Designação científica**	**Características/ Usos[13]**
Abeto	*Abies*	sem informação
Amieiro	*Alnus glutionosa*	(e Cedro) Utilizadas na produção de contramoldes/chapas-molde de composição simples, sem grandes detalhes artísticos.
Andiroba	*Carapa guyanensis*	sem informação
Bordo	*Acer platanoides*	sem informação
Buxo	*Buxus sempervireus*	sem informação
Carpa	*Carpinus betulus*	sem informação
Carvalho	*Quercus* spp.[14]	sem informação
Castanho	*Castânea sativa*	sem informação
Casquinha	*Pinus silvestres*	Madeira de pouca densidade, muito leve e, por isso, muito utilizada na produção de moldes para peças de grandes dimensões. Apresenta elevada resistência a pragas e infestações.
Choupo	*Populus* spp.	sem informação
Espruce	*Picea* spp.	sem informação
Faia	*Fagus silvatica*	Fácil de trabalhar, permite a produção de moldes com elevado detalhe e é dura e resistente.
Freixo	*Fraxinus* spp.	Utilizada quando se pretendia obter um contramolde/chapa-molde de grandes dimensões e bastante resistente às diversas utilizações.
Larício	*Larix* spp.	sem informação
Macacaúba	*Platymiscium ulei*	sem informação
Macieira	*Malus pumila*	sem informação
Mogno americano	*Swietenia* spp.	sem informação
Mussibi	*Quibourtia coleosperma*	sem informação
Nogueira	*Juglans* spp.	Madeira de eleição para produção de contramoldes/chapas-molde destinados a peças com grandes detalhes artísticos.

[13] De acordo com o Sr. Paulino Sousa, na entrevista realizada no CINFU a 28/06/22.

[14] Em botânica, as plantas são classificadas por **ordem**, **família**, **género** e **espécie**. Quando a espécie não é identificada coloca-se o nome do género, seguido de **sp.** (abreviatura de espécie) ou de **spp.** (abreviatura de espécies). (Beltrão, de Andrade, & da Cunha Sette, 2017)

Ocumé	*Acoumea klaineana*	sem informação
Pereira	*Pyrus communis*	sem informação
Pinho	*Pinus* spp.	Apesar de bastante disponível em território nacional, era utilizado apenas pontualmente.
Sicômoro ou padreiro	*Acer pseudoplatanus*	sem informação
Sorveira	*Sorbus domestica*	sem informação
Sucupira	*Bowdichia virgilioides*	sem informação
Tília	*Tília* spp.	sem informação
Tola	*Gossweilerodendron balsamiferum*	sem informação
Ulmo	*Ulmus* spp.	sem informação

Tabela 1- Madeiras utilizadas na produção de moldes de fundição e suas características.

A lista disponibilizada pela Associação Portuguesa de Fundição inclui diversas espécies de árvores autóctones e alóctones e é demostrativa das amplas possibilidades de escolha disponíveis para a escolha existentes para a produção de moldes. Contudo, e de acordo com o formador Paulino Sousa, durante o século XX a acessibilidade de algumas madeiras levou a que essas fossem utilizadas mais recorrentemente. Tratam-se, maioritariamente, de madeiras duras, como o freixo (a mais dura), a faia e nogueira (menos duras), e de madeiras resinosas, como o cedro, o pinho e a casquinha. (Cardoso C. , 2019, p. 9) As principais características destas espécies foram sistematizadas na coluna Características/Usos da tabela 1.

Independentemente da espécie escolhida, a madeira deve ser capaz de suportar, sem deformações, o processo de moldação, e ao mesmo tempo resistente a pragas e infestações, assegurando a longevidade dos moldes produzidos se devidamente acondicionados. Este é outro fator preponderante na escolha da matéria-prima a utilizar. Por isso, para a produção de contramoldes/chapas-molde de objetos destinados à fundição em série devem ser utilizadas madeiras mais resistentes e duradouras. A qualidade do contramolde/chapa-molde pode levar à poupança de recursos durante o processo de moldação, facto que se traduzirá, necessariamente, numa redução significativa do tempo de produção e do respetivo custo.

O processo de corte e preparação da madeira para produção de moldes deve, também ele, ser rigoroso. A árvore deve ser cortada em períodos específicos do ano (consoante a espécie) e em fase adulta potenciando, dessa for-

ma, o máximo aproveitamento da matéria disponível. O processo de secagem obedece igualmente a critérios específicos, uma vez que a percentagem de humidade presente na madeira não deve ser superior aos 14/15%.[15]

A produção dos moldes propriamente dita é realizada, como todos os trabalhos em carpintaria, através da subtração de matéria. Os desenhos técnicos são vertidos para a madeira e, subsequentemente, trabalhados de modo a atingir o formato final desejado. Para aumentar a longevidade dos moldes em madeira, e contrariar a sua tendência natural, estes são finalmente envernizados com produtos específicos que atuam como acabamento. Podem ser aplicados vernizes celulosos ou de poliuretano, que lhes conferem uma maior resistência à abrasão provocada pela areia refratária, ou tintas que servem o mesmo propósito. A escolha do tipo de acabamento é ditada pelas características físicas da madeira em uso uma vez que, algumas espécies, reagem quando colocadas em contacto com determinadas tintas.[16]

Pela fraca estabilidade da madeira maciça a contemporaneidade optou por utilizar, sempre que possível, madeiras pré-fabricadas (como aglomerados e contraplacados), resinas epoxi e fibras que, por serem mais estáveis, garantem as dimensões do molde, uma maior eficiência de entalhe, preços bem mais reduzidos e ainda a sua utilização direta na fundição.[17] Por esse motivo, uma boa parte dos moldes atuais são produzidos com recurso a este tipo de materiais, contrariando a tendência secular do uso da madeira maciça. No caso das madeiras pré-fabricadas, o método de fabrico dos moldes altera-se relativamente ao que vimos para a madeira maciça, e as diversas placas de madeira vão sendo sobrepostas de modo a atingir a volumetria desejada. Após isso, as partes são consolidadas com colas específicas.

Mais recentemente, existem registos da criação de moldes com recurso a diversas tecnologias. Por um lado, as partes do molde sem grandes detalhes artísticos são obtidas através do recorte da madeira de forma mecânica, ao passo que detalhes mais elaborados como flores ou bandas decorativas são impressos em impressoras 3D e depois anexados à restante estrutura do molde. Este advento tecnológico, como se percebe, pode vir a alterar significativamente as especificidades da produção, não sendo necessário que o técnico subcontrate serviço a outros oficiais. Ele tem apenas de dominar a tecnologia adequada.

[15] De acordo com o Sr. Paulino Sousa, na entrevista realizada no CINFU a 28/06/22.

[16] De acordo com o Sr. Paulino Sousa, na entrevista realizada no CINFU a 28/06/22.

[17] De acordo com o Manual da disciplina de **Técnico/a de Projeto de Moldes e Modelos – Fundição** elaborado pelo Formador Paulino Sousa (CINFU), p. 2.

A produção de moldes está em necessidade constante de adaptação a diversas circunstâncias históricas. Flutuações na disponibilidade de matérias e constantes atualizações no processo de produção levam a que os oficiais de carpintaria sejam, por vezes, forçados a encontrar alternativas aos sistemas tradicionais de produção. É o que está a acontecer atualmente com o contraplacado de bétula, uma das matérias preferenciais para a produção de moldes de fundição. Este produto, importado da Rússia, assistiu a uma considerável inflação nos últimos meses, provocada pelo cenário bélico na Ucrânia. Como tal, os técnicos de moldes terão de procurar alternativas para este material, que deverá ser substituído por outras matérias mais acessíveis e disponíveis em Portugal.

A PRODUÇÃO DE OBJETOS EM FERRO FUNDIDO A PARTIR DE MOLDES EM MADEIRA.

Os objetos em ferro fundido são produzidos segundo o método de fundição em areia (tabela 2). Para isso, são normalmente utilizadas caixas de fundição constituídas por duas partes, superior e inferior, no interior das quais é compactada uma areia refratária, de natureza diversa, especificamente selecionada para cada tipo de fundição. Na superfície da areia é criado um espaço vazio que se obtém pela compressão de um contramolde ou chapa-molde sobre esta e cuja forma vai corresponder ao negativo da morfologia do objeto final que se está a produzir. A este processo de compactação da areia nas caixas de fundição e subsequente criação do vazio que vai ser preenchido pelo ferro fundido chama-se moldação.

A execução dos moldes na superfície da areia pode ser realizada de duas formas: através de um contramolde, normalmente esculpido em madeira, que corresponde à forma quase exata da peça que se pretende fundir (tem apenas uma dimensão ligeiramente superior acautelando a contração do metal) e que é pressionado contra a areia compactada deixado a sua forma na superfície da mesma; ou através da utilização das designadas placas ou chapas-molde, que *materializam a superfícies de apartação e que comportam os moldes propriamente ditos e os outros pertences de moldação, destinados aos alimentadores, respiradouros, gitos, etc* (APF, 1973, p. 31). As chapas-molde podem ser de madeira ou produzidas através de outros materiais metálicos.

A escolha do método de moldação a utilizar é condicionada pelas especificidades da encomenda. A este respeito o *Manual do Fundidor* explica que

> *sendo poucas as peças a moldar, deve quanto possível simplificar-se a fabricação do molde, para que o seu custo não vá influir muito no custo total das peças; sendo, porém, muitas as reproduções a fazer, não se deve poupar no fabrico do molde, mas sim atender a que o trabalho do fundidor fique o mais reduzido possível. (Pinheiro, 1917, p. 87)*

Em peças de grandes dimensões como as colunas de iluminação pública, que tomaremos como exemplo de seguida, a moldação ocorre em partes que são posteriormente soldadas entre si para a obtenção do objeto final. A moldação da base, do fuste e do braço de iluminação são, assim, realizadas separadamente. Isto significa que podem ser produzidos contramoldes específicos para cada uma destas secções ou que se podem utilizar soluções mistas de fundição, em que partes de uma mesma peça são fundidas com recurso a tipos de moldes (utilizando-se chapas-molde para algumas partes e contramoldes para outras) e de moldação distintos (o fuste pode ser obtido por moldação manual e a base por moldação mecânica).

Independentemente do método de fundição que se utilize, poderá ser necessário criar espaços ocos nas peças em ferro fundido seja para funcionarem como encaixes, elementos de aplicação e/ou funcionamento, ou simplesmente para lhes reduzir o peso final. Quando tal ocorre, é necessário compor um produto de moldação auxiliar que é disposto na moldação inicial para acautelar esse espaço vazio. A este produto chama-se macho e a sua morfologia vai, então, corresponder ao espaço oco que se pretende deixar no interior da peça fundida. A disposição do macho na moldação inicial é tida em conta aquando da produção do molde, no qual se colocam pequenos prolongamentos, designados de *imprensos, prensos ou prensas* que abrem as concavidades necessárias na moldação para assinalar o correto posicionamento do macho e impedir a sua movimentação durante o vazamento da liga. (Pinheiro, 1917, p. 84)

MOLDAÇÃO MANUAL COM CONTRAMOLDE

A moldação com contramolde é executada de modo manual, sendo necessário o acompanhamento de um operário durante todo o processo (para alinhar corretamente o contramolde, compactar a areia e abrir os gitos e respiros). O processo completo da moldação manual do fuste de uma coluna de iluminação com recurso a contramolde pode ser acompanhado na tabela 2.



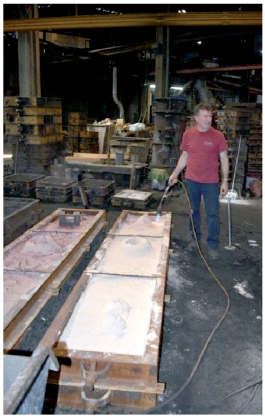
O processo inicia-se com a disposição de uma metade do molde em cada uma das metade da caixa de fundição. O molde é de seguida coberto com pó de apartar.



Segue-se o preenchimento das metades da caixa de fundição com areia e subsequente compactação da mesma. A imagem mostra o preenchimento da caixa inferior, que não necessita de respiros nem canais de ataque.



Na caixa superior, e antes de se preencher a mesma com areia, são planeados os respiros e canais de ataque através do posicionamento de utensílios de madeira.



No caso da moldação do fuste de uma coluna, é utilizada uma areia auto-secativa que necessita de ser submetida à combustão de gás propano sobre a sua superfície para obter solidez estrutural.



Após a compactação e secagem da areia em ambas as partes da caixa de fundição, procede-se à sua abertura para retirada do molde. O molde é, então, desencaixado nas suas diversas partes, um processo que se designa de dar saída ao molde.



O produto da moldação é coberto com uma tinta específica, que lhe confere robustez (e impede que o molde se danifique durante a fundição), e são dispostos os chapelins, utensílios que asseguram o correto posicionamento do macho.

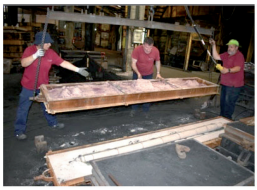
		
O processo de fabrico do macho decorre em simultâneo com os processos anteriores. A caixa de machos é coberta por areia refratária e, no seu interior, é colocado um arame de ferro para assegurar a integridade deste produto de moldação.	Também o macho é produzido em duas partes que são unidas no final. Cada metade é seca, antes de serem unidas com recurso a um fio de arame.	Depois de concluído, o macho é posicionado sobre a moldação previamente realizada na caixa inferior de fundição. Para garantir um melhor acabamento da peça final a estrutura é limpa através de ar comprido que solta qualquer partícula de areia que não se tenha consolidado durante a secagem.
		
Na caixa superior é, ainda, necessária a colocação dos chapelins que vão assegurar o correto posicionamento do macho. Estas peças ficam soltas e têm que ser seguras manualmente por um funcionário.	De seguida, a caixa superior é posicionada sobre a caixa inferior já com o macho alinhado na posição correta.	As duas metades da caixa são, finalmente, encerradas com recurso a grampos. Para evitar deslocamentos das partes durante o vazamento da liga metálica, são dispostos pesos paralélipidicos sobre toda a estrutura que ajudam a controlar os efeitos da pressão do metal.

Tabela 2 - Etapas do processo manual de moldação do fuste de uma coluna de iluminação com recurso a um contramolde de madeira. © Diana Felícia (2022).

A perfeição da forma obtida pela compressão do contramolde na areia é essencial para o sucesso da fundição. Assim sendo, e para garantir que o contramolde pode ser retirado sem danificar a superfície da areia, este é normalmente repartido em quantas partes forem necessárias para permitir a sua fácil remoção durante o processo que se designa por "dar saída ao molde". Cada uma destas partes é unida às restantes através de encaixes produzidos para o efeito, segundo a técnica da ensamblagem. No caso do fuste de uma coluna de iluminação, o contramolde é dividido em duas metades, uma utilizada na criação do molde na caixa superior e a outra para criação do molde na caixa inferior. Por sua vez, cada uma destas metades é subdividida em três partes que se encaixam, também elas, entre si. Esta compartimentação, aliada a uma ligeira correção dos limites da peça, assegura que a retirada do molde ocorre sem qualquer dano na moldação

Após a criação do molde, o operário terá de abrir manual e estrategicamente os gitos e os respiros. Dependendo, uma vez mais, da dimensão da peça a fundir, poderão ser necessários um maior ou menor número de gitos e respiros para garantir que todo o molde fica preenchido pelo metal liquefeito.

Os respiros, para além de garantirem a extração dos gases libertados durante o vazamento, ajudam também a perceber o volume do molde que já foi preenchido pelo ferro fundido: quando se inicia o vazamento da liga os gases produzidos incendeiam-se, provocando uma pequena chama que emana dos respiros. À medida que o molde vai ficando preenchido, a chama extingue-se e converte-se em fumo negro,facto que indica ao funcionário que o molde está quase cheio, levando-o a diminuir o fluxo do vazamento. Finalmente, o metal ao rubro chega à superfície do respiro indicando a indicando a completude do vazamento.

MOLDAÇÃO ATRAVÉS DE CHAPAS-MOLDE

A fundição através de chapas-molde é maioritariamente utilizada na produção de peças que se prevê que sejam reproduzidas em série e o seu processo de utilização é bastante mais simplificado quando comparado à moldação manual com contramolde.

A área da chapa-molde é produzida com as medidas específicas da caixa de fundição sobre a qual será utilizada e comporta já os canais de ataque por onde entrará a liga e os respiros para expulsão dos gases produzidos durante vazamento. A utilização das chapas-molde facilita significativamente o trabalho do operário na medida em que o dispensa da abertura manual dos canais para entrada do ferro liquefeito e para extração dos gases produzidos, como ocorre no caso da moldação manual com contramolde. Para criar a moldação, o operário tem apenas que encaixar a chapa molde nos espigões a ela desti-

nados na caixa de fundição, colocar, crivar, nivelar e compactar a areia de fundição na caixa superior e inferior, picar a areia em ambas as faces da caixa de fundição para permitir uma mais eficaz libertação dos gases produzidos durante o vazamento da liga e, finalmente, retirar a chapa molde do interior da caixa de fundição, voltando de seguida a fechar a mesma, que já está preparada para receber o metal liquefeito.

A moldação com chapas-molde apresenta também a vantagem de poder ser realizada de modo manual ou de forma mecânica, utilizando máquinas específicas que, de forma automatizada, preenchem a caixa com a areia e a compactam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o avanço das novas tecnologias e com a disponibilização de novos materiais, que permitem obter os mesmos resultados de outrora a um custo inferior e com uma maior rapidez de execução, o ofício do carpinteiro de moldes encontra-se em vias de desaparecimento. A alteração da designação da profissão de "Carpinteiro de Moldes" para "Técnico de Projeto de Moldes e Modelos" assim o comprova, aumentando por um lado o espectro do ofício (na medida em que aumenta a diversidade de matérias-primas que este profissional consegue trabalhar) mas, por outro, leva a uma perda consequente da destreza no trabalho das madeiras.

Numa outra perspetiva, ainda que relacionada com a anterior, o advento da modelação 3D torna obsoleto o engenho manual do carpinteiro de moldes. A minucia do entalhe e do trabalho da madeira é facilmente suplantada pelas impressoras 3D sem que seja necessária a arte do mestre carpinteiro/entalhador/escultor. Mais ainda, estas impressoras trabalham sem necessidade de descanso e produzem os mesmos moldes a um ritmo bem mais acelerado do que qualquer ser humano poderia assegurar.

Os impactos desta nova conjuntura laboral rapidamente se fizeram sentir na CIF. A produção de moldes de fundição já não é realizada *in situ* mas, pelo contrário, é subcontratada ou produzida por operários não especializados que vão suprindo as necessidades mais urgentes. A madeira, ainda que muito presente devido aos moldes antigos, vai sendo substituída por outros materiais sintéticos de mais fácil manuseamento.

Este texto apresenta-se, assim, como um registo de memória de uma profissão secular, com especificidades técnicas muito marcadas, e que se encontra em risco (como tantas outras) de ser obliterada pelas novas tecnologias. O progresso é, obviamente, importante, mas é também fundamental registar rapidamente a história, as técnicas e estes modos de fazer necessariamente ameaçados pelo devir.

BIBLIOGRAFIA CITADA

APF, A. P. (1973). *Dicionário Técnico de Fundição da Comissão Internacional das Associações Técnicas de Fundição (CIATF)* (Vol. 3). Lisboa: INII.

Archeevo. (s.d.). *Nota Biográfica: Borges, Mário de Sousa Drumond.* Obtido em 08 de 2022, de Archeevo: https://arquivo-abm.madeira.gov.pt/details?id=666083&detailsType=Description

Barros, A. d. (1905). *Anuário do Comércio do Porto para a cidade do Porto, Gaia e demais concelhos do distrito*. Porto: Imprensa Moderna.

Barros, A. d. (1917). *Anuário do Comércio do Porto e seu distrito*.

Beltrão, S. L., de Andrade, L. M., & da Cunha Sette, N. M. (2017). *Embrapa - Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária*. Obtido em 08 de 2022, de Manual de Editoração: https://www.embrapa.br/manual-de-editoracao/nomenclatura-cientifica/nomes-cientficos/-/journal_content/56_INSTANCE_HscRfKvOm1wj/1355746/28877098?p_p_state=pop_up&_56_INSTANCE_HscRfKvOm1wj_page=1&_56_INSTANCE_HscRfKvOm1wj_viewMode=print

Bluteau, R. (1712). *Vocabulário Português e Latino (...)* (Vol. II). Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus.

Bluteau, R. (1713). *Vocabulário Português e Latino (...)* (Vol. III). Coimbra: Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus.

Cardoso, C. (2019). *Entalhes com tradição. Marcenaria e ofícios similares em Gondomar.* . Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Cardoso, C. M. (2019). *Entalhes com tradição. Marcenaria e Ofícios similares em Gondomar.* (Vol. II). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.

Castanheira, J. A. (1882). *Almanach Histórico, Comercial, Administrativo e Industrial da Cidade do Porto para o ano de 1883*.

CIF, C. I. (1931). *Máquinas Industriais e Material Agrícola.* Vila Nova de Gaia: Rocha & Irmão, Sucr.

Costa, A. (1914). *Almanak do Porto e seu distrito para o ano de 1915*.

Fotografia Alvão, Lda. (s.d. de s.d. de s.d.). Obtido em 08 de 2022, de CPF - Centro Português de Fotografia: https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=329

Ministério da Obras Públicas, C. e. (1881). *Inquérito Industrial de 1881. Inquérito Direto. Segunda Parte. Visita às fábricas.* Lisboa: Imprensa Nacional.

Oliveira, C. d. (1979). *O Concelho de Gondomar: apontamentos monográficos* (Vol. II). Porto: Imprensa Nacional.

Paiva, A. G. (1887). *Almanak do Porto e seu distrito para o ano de 1888*.

Paiva, A. G. (1895). *Almanak do Porto e seu distrito para o ano de 1896*.

Paiva, A. G. (1908). *Almanak do Porto e seu distrito para o ano de 1908*.

Paiva, A. G. (1909). *Almanak do Porto e seu distrito para o ano de 1909*.

Pinheiro, T. B. (1917). *Manual do Fundidor.* Lisboa: Biblioteca de Instrução Profissional.

s.a. (1.º Trimestre de 2012). A CIF: história, presente e futuro! *Revista da Associação Portuguesa de Fundição, n.º 263*, pp. 30-32.

DIANA PEREIRA, CITCEM, dianarafaelapereira@gmail.com

A MARIANIZAÇÃO DA PAISAGEM E A IMAGINÁRIA POLIMATÉRICA NO SANTUÁRIO MARIANO (1707-1723) DE FR. AGOSTINHO DE SANTA MARIA

Resumo: Repleto de fórmulas literárias usuais em coletâneas de milagres desde a época medieval, o *Santuário Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora* (1707-1723) de Frei Agostinho de Santa Maria (1642-1728) é pautado por referências à cristianização ou, mais precisamente, à marianização da paisagem natural, santificada pela aparição da Virgem ou de representações suas em árvores e grutas. Detendo-se nas primeiras, o presente texto irá, num primeiro momento, explorar a remanescência da dendrolatria no imaginário cristão, para, de seguida, abordar a prevalência da madeira policromada na produção das imagens milagrosas descritas por Frei Agostinho. A leitura desta obra monumental revela, além do evidente domínio desse material, que uma parte significativa da imaginária mencionada era caracterizada pela *polimaterialidade*, nomeadamente no que respeita à prática disseminada de vestir ou adornar as esculturas com têxteis e ao uso conjunto de materiais como a madeira, a cera, o marfim, o barro, entre outros. Por fim, os dados recolhidos nesta fonte permitem, ainda, ensaiar uma reflexão sobre a marginalização a que tais objetos e práticas foram votados no seio da História da Arte.

Palavras-chave: Devoção mariana, dendrolatria, escultura, polimaterialidade, imagens vestidas

Abstract: Filled with literary formulae common in miracle collections since medieval times, the *Santuário Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora* (1707-1723) by Friar Agostinho de Santa Maria (1642-1728) is packed with references to the Christianisation or, more preci-

sely, the Marianisation of the natural landscape, sanctified by the apparition of the Virgin or her images in trees and caves. Focusing on the former, the present text will first explore the remnants of dendrolatry in the Christian imagination and later address the predominance of polychrome wood in the production of the miraculous images described by Friar Agostinho. The reading of his monumental oeuvre reveals, not only the unsurprising dominance of this material, but also that a significant part of said imagery was characterised by polymateriality, either due to the widespread practice of dressing or adorning sculptures with textiles or the combined use of materials such as wood, wax, ivory, clay, among others. Finally, the data collected in this source allows us to reflect on the marginalization to which such objects and practices were relegated within the discipline of Art History.

Keywords: Marian devotion, dendrolatry, sculpture, polymateriality, clothed images

INTRODUÇÃO

Reza a lenda relatada por Sor Maria do Baptista, cronista do Mosteiro do Salvador de Lisboa, que findada a Reconquista dessa cidade, um Senhor e seus monteiros encontraram por entre "huas altas brenhas espessas, & grades mattos" da mata de Alfungera, um Crucifixo, que parecia ser "dos primeiros que se fizerão depois da Payxão de Christo", assim como uma imagem da Virgem com o Menino ao colo (1618, fls. 2v-3). Segundo a Prioresa, as imagens tinham sido escondidas dos muçulmanos e a Cruz estava enterrada junto a uma palmeira (Baptista, 1618, fls. 2-4; Santa Maria, I, 1707, p. 45).[1] Uma gravura setecentista retrata a imagem junto da árvore que identifica a lenda. Na legenda lê-se que o Crucifixo é a "Verdadeira Imagem e a primeira q houve no mundo, feita por saõ Lucas despois da mortte de Christo Snr nosso" (fig. 1).

A narrativa em torno da descoberta do Cristo da Mata ilustra várias fórmulas recorrentemente usadas na literatura de milagres desde a época medieval. A cristianização da paisagem natural (Christian, 1991, pp. 36-37, 97, 116) ou de elementos como árvores ou lapas foi habitualmente associada a um discurso antimuçulmano na Península Ibérica, já que as imagens eram escondidas nesses locais de modo a escapar às sevícias dos "mouros" (Martins, 1957, pp. 71-87). A estes *topoi* acrescentavam-se a sugerida origem evangélica da peça, supostamente feita pelo Apóstolo São Lucas, o que conferia à imagem

[1] As informações colhiam-se de "papeis antigos, verdadeiros, & autênticos" do cartório do mosteiro. O que não constava desse arquivo fundamentava-se em "antigas tradições" (Baptista, 1618, p. xxi).

um estatuto de relíquia, não só por ser produzida pelo santo, mas por se tratar de um retrato fiel de Cristo.[2]

Seguindo uma longa tradição de legitimação do uso de imagens de culto no Cristianismo, a lenda, o alegado aspeto formal da imagem, assim como outros vestígios materiais da sua descoberta e sobrevivência milagrosas, validavam o seu caráter numinoso.

O relato de Sor Maria do Baptista ilustra bem a necessidade de preservar a palmeira junto da qual o crucifixo fora encontrado, fator essencial de memorialização visual e material da lenda, perpetuada por escrito pela religiosa dominicana, por outros cronistas da Ordem e não só. Segundo a mesma autora, a árvore permaneceu no meio da claustra do Mosteiro do Salvador até 1604, altura em que, devido à sua altura, se mandou cortar por ameaçar os dormitórios quando fazia vento (Baptista, 1618, fls. 3v-4). De acordo com a *História de S. Domingos*, preservou-se uma parte do seu tronco seco, o qual se cercou de azulejos. Em 1618, uma prioresa "de bom entendimento" mandou "vir de fora" uma palmeira nova, colocando-a "arrimada ao tronco velho", fazendo "crescer consigo a memoria da passada" (Cacegas & Sousa, 1662, fl. 19).

À materialização ou monumentalização mnemónica (Penteado, 1997, pp. 329-344) de contornos "relicarizantes" (Hahn, 2017, p. 9) levada a cabo pela publicação escrita da lenda e pela ornamentação[3] da palmeira com azulejos, juntava-se outro elemento concorrente para a legitimação desta imagem. Segundo Sor Maria, em 1590, por altura da execução de um nicho de pedraria para colocar o crucifixo, verificaram que este era feito "de panos, como se fazem as mascaras: & a Imagem toda oca por dentro; mas o pano estava tão rijo, que parecia tirado aquella hora do tear" (Baptista, 1618, fl. 5), o que parece corresponder a uma espécie de tela encolada, técnica presente na imaginária europeia desde a dita Idade Média, mas em grande medida ignorada pela historiografia da arte.[4] Repararam, ainda, que o comprimento da imagem era da medida do Santo Sudário (Baptista, 1618, fl. 5), o que por si só valorizava a peça e lhe outorgava um estatuto de relíquia métrica (Bynum, 2015, pp. 94-99).

Além da assimilação entre relíquia e imagem, o caso do Rei Salvador da Mata serve para introduzir vários aspetos pertinentes ao estudo da estatuária religiosa em Portugal.

[2] Sobre retratos atribuídos a S. Lucas como forma de legitimar a imagem na Cristandade leia-se Belting, 1996.

[3] Golsenne (2010) argumentou que a ornamentação concorre para produzir a eficácia das imagens.

[4] Têxteis modelados e enrijecidos com cola ou gesso, muito utilizados para criar indumentárias de imagens (Contreras-Guerrero, 2017, p. 115; Casaseca García, 2018).

O presente capítulo irá explorar a remanescência da dendrolatria no imaginário cristão, nomeadamente na monumental coletânea sobre imagens milagrosas no então território português que é o *Santuário Mariano* (1707-1723) de Frei Agostinho de Santa Maria (1642-1728), assim como a prevalência da madeira na produção das mesmas, culminando na exploração da *polimaterialidade* que caracterizou muitas delas e, juntamente com a sua origem milagrosa, as relegou para a categoria da não-arte.

Construído ao longo de várias décadas, o *Santuário Mariano* assentou numa intensa pesquisa por parte de Fr. Agostinho, que incluiu não só a extensa leitura de obras impressas, nomeadamente crónicas de ordens religiosas, corografias, hagiografias, entre outras, mas também a correspondência com uma larga rede de contactos estabelecidos com várias famílias religiosas que não só os agostinhos, assim como com inúmeros párocos mandatados por Bispos e Arcebispos para auxiliarem o autor (leia-se Pereira, 2022, pp. 93-109). A leitura da obra permite ainda discernir que o cronista se deslocou a muitos dos templos que descreveu, nomeadamente nas regiões de Évora e Lisboa, onde residiu, e ainda em Leiria, Coimbra, Viseu, Santarém, Portalegre, Faro e Loulé.

O resultado de tamanho empreendimento é a repetição de inúmeras fórmulas lendárias existentes na tradição cristã desde Bizâncio, algumas já referidas, e que circularam pela Europa em compilações monásticas e obras como *Les Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci (1177-1236), *Dialogus magnus visionum atque miraculorum* de Caesarius de Heisterbach (c. 1180-1240) ou *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (c. 1198-1264).

Lidas em conjunto, as inúmeras lendas são atravessadas direta ou indiretamente por dois temas essenciais. Por um lado, é notório o ímpeto nacionalista da obra, a qual recorre regularmente à Invasão Muçulmana e à Reconquista para explicar ou sugerir a descoberta inusitada de imagens em troncos de árvore e grutas, assim como à exaltação de personagens como D. Afonso Henriques, D. Nuno Álvares Pereira ou a Rainha Santa Isabel. Por outro lado, é manifesta a influência da rutura entre católicos e protestantes, quer nas várias referências à rejeição das imagens de culto por parte de ingleses e holandeses, quer no objetivo último da obra: a legitimação do culto mariano e das imagens milagrosas (Pereira, 2022, pp. 77-84). Os volumes de Fr. Agostinho são, desde modo, um hino a Maria como símbolo último e aglutinador da Igreja Católica universal e indivisível, pese embora as idiossincrasias regionais do vasto Império português, que à época se estendia aos territórios ocupados na Ásia, África e América do Sul.

VESTÍGIOS DE DENDROLATRIA NO *SANTUÁRIO MARIANO*

Dedicada ao culto mariano, a obra de Fr. Agostinho refere apenas brevemente a lenda do Rei Salvador da Mata no capítulo sobre a N.ª S.ª dos Remédios, imagem descoberta juntamente com o Crucifixo (Santa Maria, I, 1707, pp. 44-50). No entanto, o protagonismo das árvores como cenário usual para a descoberta de imagens ou para o aparecimento da Virgem é evidente na obra do autor agostinho e as palmeiras não são as mais referidas, predominando antes o carvalho, o sobreiro, a azinheira ou a oliveira. Tendo em conta que a única palmeira autóctone da Europa é a chamada palmeira-anã ou palmeira-das-vassouras, presente na costa mediterrânica e no sul de Portugal, a palmeira do Salvador da Mata teria, naturalmente, de "vir de fora", explicando-se, talvez, pela presença Árabe e Norte Africana no reino (*Chamaerops humilis*).

Símbolos universais da ligação entre os domínios material e espiritual, ou simplesmente necessárias à sobrevivência, as árvores são veneradas desde o Paleolítico (Vasconcellos, 1882, p. 104; Eliade, 1987, pp. 147-151; Pontes, 1998, pp. 197-219; Hooke, 2013, pp. 3-109). Judeus e Cristãos repudiaram a dendrolatria praticada pelas sociedades pagãs tentando suprimi-la, ora cortando árvores sagradas tal como orientavam as Sagradas Escrituras, ora colocando imagens de santos nas mesmas.[5]

No entanto, no contexto da devoção mariana, as árvores readquiriram um significado particular. Como já foi referido, ocorreu uma cristianização, que aqui denominarei de "marianização", da natureza[6] através de descobertas de imagens ou aparições sobre copas de árvores ou em troncos ocos[7], que na Península Ibérica foram frequentemente explicadas com a Invasão Muçulmana.[8] Adicionalmente, a construção da ideia da Virgem Maria como Nova Eva, através da qual o pecado foi redimido, assentou na interpretação de passagens

[5] "Derrubareis os seus altares, quebrareis os seus monumentos e cortareis as suas árvores sagradas." Ex 34:13; os Concílios de Arles (452), Auxerre (585 ou 578) e Braga (572) decretaram a proibição da veneração de árvores, fontes e pedras. O Concílio de Nantes de 895 ordenou a destruição de árvores consagradas a demónios e deuses (Vasconcellos, 1882, p. 67; Jorge, 2000, pp. 20-25; Hooke, 2013, pp. 21-25).

[6] O movimento predominantemente mariano da cristianização da paisagem resultou numa grande variedade de invocações de N.ª S.ª ligadas à oronímia, aeronimia, hidronímia, fitotoponímia e zootoponímia (Christian, 1991, pp. 37, 116; Sánchez Ramos, *ed*., 2016). A esta marianização da natureza não foram alheias as interpretações teológicas de passagens bíblicas que indiciavam a imaculabilidade de Maria, nomeadamente no *Cântico dos Cânticos* e no *Livro de Ben Sira*: "*Sicut lilium inter spinas", "Columba mea, in foraminibus petræ, in caverna maceriæ", "hortus conclusus fons signatus", "puteus aquarum viventium",* "*Quasi cedrus exaltata sum in Libano, et quasi cypressus in monte Sion, quasi palma exaltata sum in Cades, et quasi plantatio rosae in Jericho, quasi oliva speciosa in campis*, entre outras (Cant 2: 1-2; 14; Cant 4: 7, 12, 15; Sir 24: 13-14; Warner, 2013, pp. 63-64).

[7] A associação de imagens da Virgem a árvores registou-se um pouco por toda a Europa (Hooke, 2013, pp. 23, 44; Reesing & Hoyle, 2007/2008, pp. 152-154; Dekoninck, 2012, pp. 153-159; Delbeke *et al*., 2015, pp. 221, 235-237, 241; Sánchez Ramos, ed., 2016; Albert-Llorca, 2002, pp. 71-86; Salvatore, 2002).

[8] Um dos casos mais célebres é a descoberta da Virgen de Valvanera (Villafañe, 1740, pp. 574-586).

bíblicas como "brotará um rebento do tronco de Jessé, e um renovo brotará das suas raízes" e "o servo cresceu diante do Senhor como um rebento, como raiz em terra árida" (Is 11:1., Is 53:2), lidas como vaticínio de que o Messias viria da "*radix sancta*" Maria, "tronco" descendente de Jessé.

No *Santuário Mariano*, por exemplo, as aparições da Virgem em árvores foram várias vezes associadas à interpretação da Sarça Ardente como imagem da Imaculada: a árvore incendiada sem ser consumida pelas chamas era Maria, tocada pelo fogo do Espírito Santo e imune ao pecado (Ex 3:2-3; Warner, 2013, pp. 62-63; Harris, 1938, pp. 281-286). A propósito da origem de N.ª S.ª do Espinheiro (Évora), Fr. Agostinho explicou que a Sarça era a "figura bem clara da Virgem Maria" e que, como forma de afirmar que concordava com essa interpretação, a N.ª S.ª costumava aparecer "sobre huma Çarça, ou Espinheyro, como o testificaõ as muytas vezes, que esta Senhora o fez em varias partes" (Santa Maria, VI, 1718, p. 12; II, 1707, pp. 221-223, 320-321; III, 1711, pp. 371-384). Citando Fr. José de Sigüenza (1544-1606), o agostinho conta que a Virgem aparecera a um pastor na mesma forma que Deus se manifestara a Moisés no Monte Oreb: "Vio arder hum espinheyro, ou Çarça, que estava junto à Atalaya, & no meyo della a Santissima Virgem Maria." (Sigüenza, 1907, pp. 396-403; Santa Maria, VI, 1718, pp. 14-15).[9] A lenda da sua origem tornou-se, naturalmente, aspeto fundamental da iconografia da imagem, repetindo-se na decoração da igreja atual (Borges, 2006, pp. 32-77), em gravuras (fig. 2) e no célebre porta-paz quinhentista em prata, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga.

Além de parte elementar da iconografia de imagens como a eborense, parece ter sido recorrente integrar os troncos de árvore nas suas cenografias retabulares, quer na forma natural, quer artificiosamente.

Na ermida lisboeta de N.ª S.ª de Monte Agudo, hoje desaparecida, a imagem titular estava num "caprichoso retabolo […] colocada em o tronco de hua arvore, que representa o carvalho; em cujo tronco se quis manifestar aos seus devotos da Villa de Sichen" (Santa Maria, I, 1707, p. 433).[10] Na portada da sua *Historia dos Milagres* (1694), tradução de um original de Philippe Numan (1604), vê-se a Virgem colocada entre os ramos de uma árvore-candelabro, rematada, no primeiro plano, com castiçais intercalados com jarras de flores. A composição remete para uma paisagem natural mas é emoldurada por um arco de volta perfeita e adornada como um altar (fig. 3).

Baseado nas notícias autenticadas pelo Arcebispo de Malines e contidas na dita *História* de Numan, Fr. Agostinho acreditava que a imagem era a original

[9] A ermida é referida documentalmente desde 1365 e foi melhorada na primeira metade do século XIV. Em 1457 foi entregue aos frades jerónimos (Espanca, VII, 1966, pp. 293-308; Branco, 2006, pp. 82-88).

[10] A ermida foi demolida em 1916-1917 e a imagem titular transferida para a quinta do Bonjardim, Belas, à época pertencente a D. Fernando de Sousa, Marquês de Borba (Castilho, 1904, p. 111).

de Monte Agudo (Scherpenheuvel-Zichem ou Montaigu-Zichem, Bélgica), aparecida junto a Sichem no tronco de um carvalho (Santa Maria, I, 1707, pp. 393, 431-432 e ainda Duerloo, 2008, pp. 423-439; Delfosse, 2002, pp. 1225-1241). Segundo a tradição, a antiga imagem venerada naquele tronco desde "tempo imemorial" desaparecera em 1580, suspeitando-se, ainda que tal fosse mera especulação, que os hereges a tinham destruído. Em 1587, o culto foi reativado com a colocação de uma imagem pertencente a Anna Fredericx de Diest no mesmo local (Coimbra, 1694, pp. 23-26).

A árvore era um elemento essencial da lenda e Numen citou várias referências a carvalhos presentes na Bíblia, nomeadamente o da cidade palestiniana de Sichem ou Shechem, para justificar a importância do exemplar do Brabante, recorrendo, ainda, à veneração do carvalho pelos gentios romanos (Coimbra, 1694, pp. 12-14, 20-21; Gn 12:6-7, Gn 35:2-4, Js 24:1-26). De facto, a devoção à Virgem de Scherpenheuvel parece ter sido precedida pela veneração a um carvalho que ainda ocorria em 1304, ao qual muitos peregrinos rumavam, nele pendurando bordões e muletas após curados das suas maleitas. O pároco Lodewijk van Velthem, autor desta notícia, ridicularizou a crença, mas o certo é que a árvore acabou por ser "marianizada" (Stoop, 2018).

A cristianização teológica das árvores ocorreu desde cedo, nomeadamente através da conversão do carvalho na cruz de Cristo, documentada desde o século II e presente numa afirmação particularmente interessante de Numen: "E sobre tudo nosso Senhor constituhio a salvaçaõ do género humano na arvore da Cruz, a qual disem os Doutores que foi feita de Carvalho." (Coimbra, 1694, pp. 20). Ou seja, se a árvore do conhecimento do bem e do mal conduzira à queda da humanidade, a árvore viva ou Cristo Crucificado, trouxera a salvação, noção manifestada, por exemplo, nos chamados *Crucifixus Dolorosus* (fig. 4), cujas cruzes parecem ramos de árvore (Hooke, 2013, pp. 28-29. Ritchey, 2014, pp. 18-21).

Numen relata que, mesmo depois da imagem da Virgem desaparecer, muitas pessoas peregrinavam ao carvalho de modo a encontrarem cura para as suas enfermidades (Coimbra, 1694, p. 25). Esta passagem levou Ralph Dekoninck a argumentar que imagem mariana adquirira poder ao estar colocada naquele sítio, já antes alvo de veneração pagã. Por seu turno, o carvalho e os pedaços que dele retiravam eram eficazes por si só (2012, p. 157). Em 1604, o antigo carvalho foi cortado, servindo a sua madeira para realizar réplicas da imagem então titular, as quais foram distribuídas pela Europa, resultando na difusão internacional do culto e no surgimento de novos centros de peregrinação (Delbeke *et al*., 2015, p. 220).

Se no caso do retábulo lisboeta de Monte Agudo a árvore seria uma representação artificial, numa solução talvez semelhante aos atuais cenários da

Virgen de Valvanera (Anguiano, La Rioja, Espanha), ou da N.ª S.ª da Piedade de Aldeia Galega de Merceana (Alenquer), nos santuários da N.ª S.ª da Purificação de Bucelas, de N.ª S.ª das Amoras de São João de Raiva (Castelo de Paiva, Aveiro), da N.ª S.ª da Luz (Mourão) e da N.ª S.ª das Relíquias de Vidigueira, as árvores originais parecem ter sido, de facto, integradas nos retábulos ou edifícios.

No primeiro, a população construiu uma igreja "com tal traça, & disposição", relatou Fr. Agostinho, "que lhe ficasse servindo de trono o mesmo Carvalho: & assim se lhe erigio Capella particular á parte do Evangelho, aonde aquella arvore havia nascido" (Santa Maria, II, 1707, p. 396).[11] Em São João de Raiva, o mesmo autor alegou que foi necessário construir uma segunda igreja que abrangesse a árvore onde a imagem fora encontrada, para evitar que esta fugisse para lá. Assim, "do tronco della se dispoz trono, em que a Senhora permancesse" (Santa Maria, III, 1711, pp. 193-194). Na igreja da Aldeia da Luz, entretanto submersa devido à Barragem do Alqueva, no tempo de Fr. Agostinho ainda se via "huma cova" abaixo do altar-mor, onde estivera o tronco da aparição ao vaqueiro Afonso Anes, do qual "os Romeyros hião levando em pedaços, atè que de todo se acabou". No tempo de Cardoso e Fr. Agostinho, o tronco da azinheira onde aparecera a imagem de N.ª S.ª das Relíquias, ainda lhe servia "de peanha, & trono" (Santa Maria, VI, 1718, pp. 241-242; p. 259; Cardoso, 1666, p. 406). Hoje não existem vestígios do mesmo, mas, em 1745, o carmelita Fr. Joseph Pereira de Santa Anna descreveu com grande detalhe o retábulo de três corpos. No segundo estava uma tribuna com a imagem, à qual servia "de throno o mesmo tronco de arvore", visto que a igreja fora edificada de "forma, que o ditoso zambujeiro se conservasse no lugar" (Santa Anna, 1751, p. 328).[12]

Tais elementos identificavam iconografias muito particulares, reproduzidas em gravuras que circulavam por todo o reino, assinalando a excecionalidade das imagens retratadas. Ainda que seja difícil determinar a real existência de troncos de árvore naturais nos altares, o certo é que foram realizados retábulos que os incluíram artificiosamente, contribuindo para a legitimação das lendas. À semelhança do que terá ocorrido com a palmeira do Salvador da Mata, parece ter sido comum preservar os troncos de árvore como prova dos acontecimentos numinosos. É o que sugere o próprio Fr. Agostinho ao referir que a data do aparecimento da N.ª S.ª da Graça de Vaqueiros ou das

[11] O atual retábulo é de Estilo Nacional, atribuído aos anos 70 e 80 de Seiscentos e decorado com ramos de carvalho e bolotas (Assunção & Ferreira, 2018, pp. 116-118). Tal não exclui a existência anterior de um tronco.

[12] Após a desativação do convento, o recheio da igreja dispersou-se por outras instituições e a imagem da titular foi transferida para a igreja paroquial de S. Francisco, Vidigueira (Espanca, XII, 1992, pp. 377-385; Serrão, 2017, pp. 171-189).

Mercês (Quinta de João Morato Roma, São Vicente do Paul, Santarém) era desconhecida, mas que não faltavam testemunhas do mesmo, nomeadamente "a lapa, a fonte, a hera, & a oliveira" (Santa Maria, II, 1707, pp. 247-248). A literatura de milagres é, assim, elemento essencial para compreender os programas decorativos destes santuários, levando-nos a questionar até que ponto a própria circulação de histórias sobre imagens célebres noutros pontos da Europa, terá influenciado a execução deste tipo de cenografias em Portugal e a própria formulação das lendas ou vice-versa.

Adicionalmente, e porque santificadas pelo contacto com o divino (veja-se, por exemplo, Bynum, 2015, p. 136), as árvores, as suas lascas e frutos, tornavam-se relíquias apetecidas, o que, como no caso da Aldeia da Luz, pode explicar o seu desaparecimento. O sobreiro onde aparecera a N.ª S.ª das Ermidas, Milagres ou Neves (São Paio do Mondego, Penacova) cortou-se "& cada hum procurou levar seu pedaço por Reliquia" (Santa Maria, IV, 1712, p. 620). Os devotos da N.ª S.ª da Oliveira (Matacães, Torres Vedras) faziam fé nas folhas, lascas e cavacos que tiravam da árvore onde aparecera a Virgem para tratar das suas maleitas, bebendo da água em que as lançavam. A prática estava tão descontrolada, que o ermitão acabou por cortar a árvore (Santa Maria, VII, 1721, p. 202-203). Pinho Leal conta que, ainda no seu tempo, os fiéis que iam santuário de N.ª S.ª das Neves de Sambade e Covelas (Alfândega da Fé, Bragança), levavam consigo uma "porçãosinha de páu" do tronco de castanheiro sobre a qual a Virgem teria aparecido (1878, p. 376). Uma menina chamada Maria costumava tirar bocadinhos de cortiça do sovereiro junto da igreja de N.ª S.ª do Paraíso, para lançar ao pescoço dos que padeciam sezões (Santa Maria, II, 1707, p. 367). Os devotos de N.ª S.ª da Guia (S. Sebastião da Giesteira, Évora), quando enfermos, colhiam pilritos de um pilriteiro que estava junto à fonte onde a Senhora aparecera e "envolvendo-os em hum paninho os lanção ao pescoço" (Santa Maria, VI, 1718, p. 112). Por seu turno, os doentes crentes em N.ª S.ª da Assunção dos Cadafais (Alenquer), mandavam fazer contas de rosário com a madeira do zambujeiro em que a Senhora aparecera (Santa Maria, VII, 1721, p. 249).

Estes e tantos outros exemplos presentes no *Santuário Mariano* revelam a capacidade de disseminação dos cultos também por meio de tais objetos. Ainda que centrados nos santuários e dependentes de peregrinações, estes espalharam-se graças a traduções de livros de milagres, cópias de imagens originais que podiam ocasionar a fundação de novos santuários, e uma panóplia de relíquias, desde pedaços de troncos de árvore, até raspas de pedras e bocados de terra, passando por fitas, rosários e pagelas tocados nas imagens, que, sendo portáteis e multiplicáveis, operavam milagres remotamente (Maniura, 2018, pp. 121-129).

IMAGINÁRIA DE MADEIRA E POLIMATERIALIDADE

Entre as 1905 imagens da Virgem identificadas por Fr. Agostinho de Santa Maria, é claro o predomínio da imaginária de vulto, já que apenas se contaram 91 pinturas e 5 relevos, além de 294 ocorrências em que as peças não foram descritas ou não se enquadravam em nenhuma dessas tipologias (Pereira, 2022).[13]

A produção escultórica ia, naturalmente, contra as orientações das Sagradas Escrituras: "Não farás para ti imagem esculpida nem representação alguma do que está em cima, nos céus, do que está em baixo, na terra, e do que está debaixo da terra, nas águas. Não te prostrarás diante dessas coisas e não as servirás […]" (Ex 20: 4-5), existindo quem sublinhasse, ao tempo de Fr. Agostinho, que, se o princípio da pintura fora a sombra, o da escultura fora a idolatria (Juan de Jáuregui, 1618, *apud* Bray, 2009, p. 38). Ocupando a mesma dimensão que o observador, a escultura reflete a possibilidade de um objeto inanimado ganhar vida, receio fulcral nas advertências bíblicas e potencial que marcou o imaginário ocidental desde cedo (Kenaan, 2014, pp. 53-54, 56; Syson, *et al*., 2018).

Ao referir-se à encomenda de uma escultura de N.ª S.ª do Soveral de Borba, para acrescentar à existente pintura da titular, Fr. Agostinho afirma que "a gente ignorante mais a move as Imagens de vulto, do que as de pintura" (Santa Maria, VI, 1718, p. 164). Facto é que os devotos terão vivido mais intensamente a nova imagem, já que vestiam e adornavam ricamente a figura do Menino Jesus nos seus braços, em agradecimento dos favores que lhe atribuíam. Não deixando de sublinhar que Deus também obrava milagres através pinturas, como as de S. Lucas, "todas de pincel", o autor repetiu a explicação a propósito da N.ª S.ª da Guia da Marinha (Rio de Janeiro), declarando que "nas de vulto tem o vulgo rude mayor devoção" (Santa Maria, X, 1723, p. 48).

Estas passagens indiciam que a escultura se tinha como mais eficaz para incitar a piedade dos fiéis, indo ao encontro de devotos menos entendidos, ou do gosto popular, enquanto a pintura era mais ao gosto da elite erudita (ideia repetida em Gonçalves, I, 2005, pp. 128-129; Angel Zalama, 2007, p. 28; González García, 2015, p. 443). Como notou Tom Flynn, esse foi o mesmo entendimento de Charles Baudelaire (1821-1867). Num ensaio onde argumentou que a escultura era "um aborrecimento", o influente teórico afirmou que, como "a escultura é muito mais próxima da natureza,

[13] Note-se que as imagens identificadas são mais numerosas que os títulos contidos na obra, já que, em muitos deles, o autor descreveu mais do que uma imagem.

(…) os nossos camponeses, que se deliciam ao ver um pedaço de pedra ou madeira trabalhados diligentemente, permanecem impassíveis perante a melhor das pinturas" (Flynn, 1998, p. 8; Baudelaire, 1981, p. 98, tradução própria). Vista como mero complemento da arquitetura e sempre inferior à pintura, a escultura foi associada por Baudelaire não só ao rural, mas ao "primitivo" (leia-se Antliff & Leighten, 2003, pp. 217-233), num discurso evidentemente racista:

> *A origem da escultura perde-se na noite do tempo; deve, portanto, ser uma arte dos Caribenhos. E com certeza que encontramos todas as raças a esculpir fetiches muito habilmente, muito antes de se dedicarem à pintura, que é uma arte que exige um pensamento profundo e que requer uma iniciação especial para ser apreciada (Baudelaire, 1981, pp. 97-98, tradução própria).*

O conjunto de 1515 imagens de vulto descrito por Fr. Agostinho é vasto e multifacetado, mas o predomínio da madeira é evidente: 708 peças são descritas como sendo desse material, em contraste com as 279 feitas de pedra, 33 de barro e as restantes de prata, marfim, entre outros (Gráfico 1). Considerando as contagens por bispado, verifica-se a preponderância da madeira em quase todas as regiões, exceto no Porto e em Coimbra. No caso da segunda, a superioridade dos exemplares de pedra face aos de madeira é particularmente significativa: 67 contra 36.

O tipo de madeira é raramente identificado. Referem-se exemplares de carvalho, como a já referida N.ª S.ª de Monte Agudo, cipreste, pereira e cedro, este último identificado "pelo grande cheyro, que se experimenta" (Santa Maria, I, 1707, pp. 88-98; III, 1711, pp. 428-432; VII, 1721, p. 577). No caso da N.ª S.ª da Luz de Arcozelo (Ponte de Lima), o desconhecimento da madeira justificava, aos olhos de Fr. Agostinho, a sua origem estrangeira: "He esta Santa Imagem de madeyra estranha, & peregrina, & tanto, que até agora se naõ pode dar, em que madeyra seja. E o ser a madeira peregrina confirma a tradiçaõ, de haver vindo a sagrada Imagem de fóra." Dizia a tradição, que a escultura viera de Inglaterra, "no tempo que ElRey Henrique Oytavo se declarou herege, & inimigo da Igreja Romana, & por conseguinte do culto das sagradas Images" (Santa Maria, IV, 1712, pp. 180-181) O P.e António Carvalho da Costa na sua *Corografia Portugueza*, extensamente citada pelo agostinho, nada refere sobre esta origem, atribuindo-a, sim, a uma *Pietà* venerada na vizinha Igreja Matriz de Ponte de Lima (Costa, 1706, pp. 201, 197).

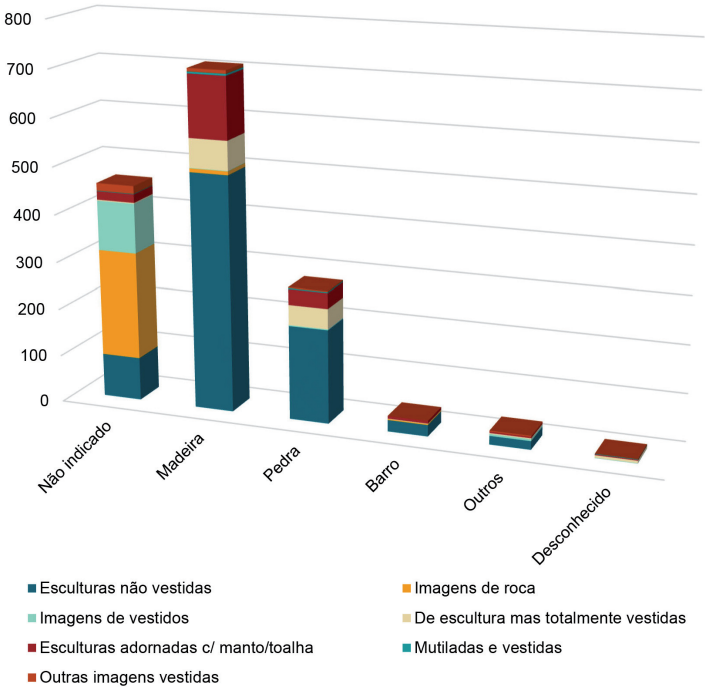


Gráfico 1: Materiais das imagens de vulto no Santuário Mariano.

Por outro lado, mencionam-se regularmente o caráter incorruptível do material e, sobretudo, se as imagens eram pintadas com carnações ou "encarnadas", com roupas pintadas "ao antigo" de cores e a ouro ou estofadas "com bordados levantados e alcachofras de ouro", "perfiladas de ouro", ou ainda com "bordado semeado de pedraria" (Santa Maria, VII, 1721, pp. 88; I, 1707, pp. 26-29; II, 1707, pp. 173-179; IV, 1712, pp. 713-717; V, 1716, pp. 353-358; V, 1716, pp. 92; II, 1707, pp. 438; V, 1716, pp. 530).

A madeira - material leve, maneável e menos dispendioso que a pedra -, permitia maior agilidade no transporte e um maior realismo – falando mais aos sentidos e, portanto, melhor servindo o culto. Contudo, o seu predomínio entre a imaginária mariana não poderá dissociar-se da tradição lendária e da notoriedade das mais antigas imagens milagrosas da Virgem espalhadas pela Europa, muitas das quais *sedes sapientiae* em madeira (Forsyth, 1972), nem do significado teológico que a matéria foi ganhando, não só no contexto mariológico mas também cristológico, como já foi exposto.

Mas o panorama refletido no *Santuário Mariano* é mais complexo do que a divisão material indicada acima visto que, entre as 1515 imagens de vulto, contaram-se 687 imagens total ou parcialmente vestidas com têxteis. Isto traduz-se em 236 imagens de roca, 111 imagens de vestidos, 191 esculturas adornadas com manto e/ou toalha, 114 esculturas totalmente vestidas, 9 esculturas em que apenas o Menino Jesus era vestido, 8 esculturas mutiladas e vestidas, 3 esculturas adornadas com têxteis somente durante celebrações importantes e 15 ocasiões em que as imagens eram originalmente de roca ou vestidos, mas que na época de Fr. Agostinho já não o eram.

Prática transversal a várias culturas religiosas, o adorno de imagens de culto com roupas verdadeiras foi habitual na Antiguidade. Na Mesopotâmia as menções mais antigas em fontes escritas e iconográficas remontam ao III milénio a.C., mas a grande maioria refere-se aos impérios Neoassírio (séculos X a.C. – VII a.C.) e Neobabilónico (séculos VII a.C - VI a.C.).[14] As críticas presentes no Antigo Testamento corroboram essa realidade:

> *Durante esse tempo, na Babilónia, ireis ver, levados aos ombros, deuses de prata, de ouro e de madeira e que infundem temor aos pagãos. [...] Tal como se faz para uma donzela adornada com jóias, agarram em ouro e tecem coroas para colocar na cabeça dos seus deuses. [...] Enfeitam com ricas vestes a esses deuses de prata, de ouro ou de madeira, como se de homens se tratasse. Por mais que os vistam de púrpura, não se livram da ferrugem nem da traça. [...] Pela púrpura e pelo linho que sobre eles se desfazem, reconhecereis que não são deuses (Br 6: 3-72).*

Segundo esta passagem, roupas e adornos não concediam vida aos objetos, revelando, sim, a sua verdadeira natureza enquanto matéria morta. A própria fragilidade dos têxteis vaticinava a decadência dos ídolos. Pese embora as advertências bíblicas, os cristãos vestiram desde cedo as suas imagens, existindo testemunhos sobre o adorno de esculturas marianas já nas primeiras décadas do século XII. (Sansterre, 2017, p. 992).

A leitura do *Santuário Mariano* revelou que no Portugal setecentista qualquer escultura, de qualquer contexto geográfico e institucional, poderia ser vestida parcial ou totalmente, de forma permanente ou somente em celebrações específicas (Pereira, 2022). Relativamente aos materiais reproduz-se a mesma lógica descrita acima: das 687 imagens vestidas, 211 eram em madeira, 81 em pedra, seguindo-se 9 de barro, 4 de prata, 1 de marfim e 6 em pasta. No caso das demais, as substâncias eram desconhecidas ou não foram indicadas pelo autor, o que se verifica com incidência particular em imagens "de roca" e "de vestidos".

[14] O ritual de vestir estátuas de deuses chamava-se *lubuštu* e era parte dos festivais anuais da Primavera e do Outono. Na Grécia Antiga a prática remonta ao século VIII a.C (Quatremère de Quincy, 1815; Oppenheim, 1949; Zawadzki, 2006; Brøns, 2016; Neumann, 2017, pp. 3-23; Gaspa, 2018, pp. 186-214; Ammann, 2019, pp. 256-258).

De facto, Fr. Agostinho raramente especificou os materiais destas tipologias em particular. De acordo com os exemplares que chegaram até nós, podemos afirmar com alguma certeza que as estruturas de roca foram, sobretudo, produzidas em madeira, mas o mesmo não se pode dizer relativamente a bustos, mãos e pés. Além do frequente uso da madeira, tais elementos podiam também ser em barro, marfim, cera, pasta de papel e gesso. Ainda que evasivo quanto a estes pormenores, Fr. Agostinho proveu algumas informações de interesse.

Por exemplo, a antiga imagem de N.ª S.ª do Socorro "a Velha", de Lisboa, era de roca, com uma cabeça de barro, assim como a titular da Capela de N.ª S.ª da Conceição de Azurém (Santa Maria, I, 1707, p. 371-372; IV, 1712, p. 191). Já a célebre N.ª S.ª do Rosário ou "La Naval de Manila" (Filipinas), encomendada pelo Governador D. Luís Perez Dasmarinas, executada por um artífice chinês, e oferecida ao Convento de S. Domingos em 1593 é formada por um corpo de madeira, mas tem cabeça, mãos e Menino Jesus em marfim (Santa Maria, VIII, 1720, p. 370). Peças semelhantes atribuídas à produção hispano-filipina e indo-portuguesa não são raras. A Fundação da Casa de Bragança (Vila Viçosa) conserva um exemplar de proveniência desconhecida, com cabeça e mãos em marfim, e torso e roca em madeira.[15] A N.ª S.ª da Madre de Deus, titular do seu convento em Lisboa e a N.ª S.ª do Cardal (Pombal), ambas de vestidos, tinham cabeça e mãos de pasta (Santa Maria, I, 1707, p. 126; IV, 1712, p. 471).

Se nestes exemplos Fr. Agostinho não identifica os ingredientes da "pasta", a propósito da N.ª S.ª do Milagre do Convento do Salvador (Lisboa), refere que a imagem, adornada com manto e toalha, era de pasta, panos, betume[16], óleo e pintura (Santa Maria, I, 1707, p. 167), lembrando o Salvador da Mata descrito ao início do presente texto, oco e de panos enrijecidos. Adicionalmente, sobre a N.ª S.ª do Livramento dos Convento dos Barbadinhos Italianos de N.ª S.ª da Porciúncula (Lisboa), imagem de vestidos, o autor especifica que as suas mãos e cabeça eram "de composíçaõ como de pasta, ou massa de papel, com outros materiaes de que se usa nas manufaturas desta qualidade" (Santa Maria, I, 1707, p. 480). Ou seja, era habitual que as imagens de vestir tivessem corpos ou estruturas de madeira, mas bustos e mãos em barro, marfim, ou numa "pasta" ou mistura de vários materiais, nomeadamente à base de papel ou tecido. Acresce que, tal como Fr. Agostinho referiu em várias ocasiões, era habitual que bustos e mãos importados ou trazidos

[15] Uma cabeça semelhante do Ashmolean Museum, e outra do British Museum, são atribuídas ao século XVII com proveniência em Macau, Goa ou Manila (?) e em Goa, respetivamente. Ashmolean Museum, EA1963.181, British Museum, 1981,1118.1.

[16] Existiam várias receitas de betume, nomeadamente a Lithocola, feita com pó de pedra, pez e claras de ovos, e outra com pó de tijolo e borras de azeite (Bluteau, 1712, p. 115).

do estrangeiro fossem compostos em corpos ou estruturas de madeira já em Portugal, onde eram devidamente vestidos (Pereira, 2022, pp. 374-376).

Ao analisar a produção de Nero Alberti da Sansepolcro (1502-1568), Cristina Galassi confirmou que as suas peças são "*polimateriche*", não só porque supõem o adorno com roupas de tecido, mas também porque foram modeladas com vários materiais como a estopa reforçada com colas de origem animal, o gesso e um esqueleto de madeira (2011, pp. 167, 179). O uso de tais materiais na escultura do Renascimento terá sido comum, mas, desviando-se do ideal marmóreo greco-romano, acabou por ser relegado para segundo plano. Por exemplo, como bem notou Valeria Genovese, as *Vite* de Giorgio Vasari (1511-1574) raramente referem a escultura *"compósita"*, exceto para, desconsideradamente, ilustrarem o seu uso instrumental ou religioso e sublinhar a ausência do seu valor artístico (2011, pp. 104, 111-112).

As duas imagens de vestir de N.ª S.ª da Boa Morte da Sé Nova de Coimbra, antigo Colégio Jesuíta, são bons exemplos desta polimaterialidade. A mais antiga, ao que parece, da década de 20 de Setecentos e proveniente de Itália (Sousa, 1897, pp. 237-238; Borges, 1990-1992, pp. 10-12)[17], apresenta busto, mãos e pés em ceroplástica, os quais estavam originalmente afixados a um corpo de madeira com estrutura de roca. Este, segundo informação do Sacristão em 2017, deitou-se fora em data incerta por se encontrar demasiado degradado, sendo substituído por um corpo almofadado feito por uma paroquiana não identificada, ao qual se prenderam os ditos elementos em cera através de fitas que passam por orifícios nos mesmos elementos (fig. 5). A outra imagem homónima mostra busto, mãos e pés fabricados numa mistura de materiais e policromada.[18] Os seus elementos esculpidos e encarnados, parcialmente ocos, encaixam num corpo de madeira maciça com estrutura de roca estreita. Uma das mãos apresenta um dedo partido, permitindo observar o interior constituído por um material que aparenta ser estopa ou outro filamento têxtil (fig. 6), o que vai encontro das pastas descritas acima.

Falamos, assim, de uma realidade plurimaterial a diversos níveis, o que não surpreende visto que as imagens de culto sempre estiveram associadas à polimaterialidade. Por exemplo, ainda que tendamos a esquecer esse aspeto da Grécia Antiga, o facto é que as estátuas mais veneradas pelos gregos eram as *xoana* em madeira, as quais, pela sua forma anicónica e pela reverência de que eram objeto, se prestavam ao adorno com outros materiais preciosos,

[17] A proveniência italiana é verosímil, não só pelas ligações jesuítas, mas porque a produção ceroplástica em Itália foi profícua ao longo de toda a Época Moderna. Em 1953, a imagem foi substituída por outra de Guilherme Ferreira Thedim, encontrando-se, atualmente, no núcleo museológico da igreja (Pereira, 2022, pp. 546-560).

[18] Nem o inventário de 1759, nem António Júlio, em 1897, se referem a ela, parecendo, do ponto de vista formal, posterior à de cera.

nomeadamente roupas e jóias (Flynn, 1998, p. 25). De acordo com Antoine--Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), as antigas esculturas de madeira foram sendo substituídas por outras de materiais mais duradouros como o mármore e o bronze, mas, ainda que estas sejam as sobreviventes, juntamente com figuras em terracota, a produção grega incluía a madeira de ébano, cedro, cipreste, oliveira, figueira, abeto, faia, pereira selvagem, palmeira, limoeiro, pessegueiro, ácer, videira, carvalho, choupo, pinheiro, e ainda, cortiça, murta, prata, estanho, chumbo, obsidiana, marfim, dente de Hipopótamo, osso, âmbar, cera, gesso e breu ou colofónia (1815, pp. 19-20, 24-28).

Na sua obra seminal, *Le Jupiter Olympien, ou L'Art de la Sculpture Antique considéré sous un nouveau point de vue*, na qual foi dos primeiros a re-imaginar o colorido e a polimaterialidade da Grécia Antiga como extensão natural de práxis e crenças religiosas, assim como da herança egípcia, o autor sugeriu que tanto a policromia, como a prática de vestir imagens de culto, influenciaram o desenvolvimento da arte, nomeadamente o aparecimento da produção criselefantina (Quatremère de Quincy, 1815, p. 7, 13). Nas suas palavras, "a arte soube tirar partido dos processos mais contrários à arte", visto que considerava tais processos de imitação óbvia da natureza como uma desvantagem, entendendo que o valor artístico resultava da idealização e não do decalque (Quatremère de Quincy, 1815, p. 7). Note-se que o autor via a prática de vestir estátuas como um impulso de "imitação sem arte" e a policromia como "um instinto bruto que complementa a verdade da forma com a mentira da cor" (Quatremère de Quincy, 1815, p. 7-8) e aspeto de sociedades "primitivas":

> *[...] há selvagens que, por razões religiosas, não deixam de pintar os seus ídolos com cores diferentes todas as semanas. Tal cuidado pode também ser atribuído ao interesse da sua conservação. Foi de facto um meio muito eficaz para assegurar que os fetiches de madeira durassem mais tempo. Indubitavelmente, sem as cores com que foram revestidos, a maioria destes deuses, nascidos da configuração fortuita de algum tronco de faia ou figueira, teriam rapidamente caído presas de vermes (Quatremère de Quincy, 1815, p. 5, tradução própria).*

Contrariando exercícios de representação idealizada da natureza, tidos como mais eruditos pelos teóricos, objetos como esculturas de madeira policromada, encarnada e com olhos de vidro ou cristal, imagens vestidas e com cabeleiras naturais, figuras de cera, autómatas e bonecas, foram, assim, mantidas à margem da "arte", já que imitavam o corpo humano de forma demasiado óbvia (Flynn, 1998, pp. 7-19; Syson, *et al*., 2018). Também neste contexto, a teoria artística pautou-se por categorizações recorrentemente permeadas por dualismos que definiram o que era culto ou grosseiro, atual ou primitivo, civilizado ou selvagem.

MÁRMORE E MURTA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baseada em séculos de *paragoni* que sucessivamente declararam a superioridade da pintura, a História da Arte canónica relegou a escultura para a margem (Clerbois & Droth, 2011, p. xix), facto a que não terá sido alheia a sua evidente associação à idolatria. A esta marginalização juntou-se a primazia do mármore branco resultante do equivocado acromatismo da estatuária greco-romana, que condicionou o cânone académico até Novecentos, assim como a assimilação da cor e do excesso ornamental ao supersticioso ou ao imperativo religioso, ao primitivo e, por inerência, ao "outro" (Syson, *et al*., 2018). Quanto ao adorno das estátuas com roupas, por exemplo, bastará mencionar que Quatremère de Quincy fez questão de sublinhar a presença desta prática nos templos indianos e egípcios, cujas imagens apelidou de "manequins", considerando que a religião se apropriou da prática para estimular os sentidos de crentes incultos e grosseiros (Quatremère de Quincy, 1815, p. 8), o que recorda outras passagens de Fr. Agostinho e de Baudelaire aqui citadas.

Num artigo recente sobre o desprezo de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) quanto ao uso da cor na escultura, um autor esforçou-se por explicar que o ideal do "pai da História da Arte" nada tinha que ver com cor de pele, situando-se, simplesmente, numa longa tradição de raiz renascentista que sobrepunha o *disegno* à *colore* de modo a valorizar os artistas florentinos face aos venezianos. A elevação da cultura e escultura clássicas nada tinha que ver com racismo, ainda que associasse "o berço da civilização europeia a uma nação e tipo racial específicos" (Hodne, 2020, pp. 191-207). Mas, tendo em conta que foi na escultura greco-romana que se procuraram as ilustrações para tratados racistas baseados na craniometria (por exemplo, Camper, 1791), será possível desvincular os ideais artísticos e civilizacionais de Winckelmann, assim como de seus contemporâneos e predecessores renascentistas, de um tempo, pensamento e linguagem produtores e produtos do imperialismo e do racismo? (leia-se Mignolo, 1995).

O facto de Winckelmann saber, ao contrário do que reza a lenda, que as esculturas da Grécia Antiga eram policromadas (Hodne, 2020, pp. 194-195), e mesmo assim optar por promover um ideal artístico branco, é revelador de uma *chromophobia* (Batchelor, 2000) que não se restringe a princípios estéticos ou formais da prática e teoria artísticas. Desde Aristóteles, a cor foi acumulando significados e o seu uso foi conotado com o ilusório, o pecado, a sensualidade, a degradação, o irracional, e, particularmente, com o feminino, o "oriental", o "primitivo", o infantil, o *queer* e o patológico, devendo, segundo os teóricos da arte, ser controlado e subordinado ao contorno do desenho (Batchelor, 2000, pp. 17, 19, 22-29). O branco, pelo contrário, confundido com o acromatismo, foi associado ao espiritual, à razão, à pureza, ao equilíbrio, à limpeza e à ordem (Batchelor, 2000, pp. 17, 44-48). Assimilado, por sua vez, pelo mármore desbotado da estatuária clássica, tornou-se sinónimo de constância.

Queixoso da rapidez com que os ameríndios retornavam aos seus rituais e crenças frustrando tentativas de conversão ao catolicismo, P.e António Vieira (1608-1697) comparou-os a estátuas de murta, fáceis de executar, mas necessitadas de constante manutenção para que conservassem a forma, enquanto que as estátuas de mármore, custando mais a esculpir pela dureza da pedra, mantinham a sua figura inalterável (Vieira, 1657 *apud* Castro, 1992, p. 21).

Não querendo ler demasiado da metáfora de Vieira, ela reflete bem duas práticas escultóricas: uma que privilegia a pedra, o bronze, as formas clássicas e os corpos constantes, inscrita na categoria "arte"; outra que trabalhou a madeira em conjunto com outros materiais orgânicos, apropriada pelo "ocidente" como "arte primitiva", ainda que proveniente de povos que não a incluem no que se entende por "arte", sendo, deste modo, colonizada de acordo com classificações que lhe são estranhas.

Contestando categorizações e explorando o que é "arte por apropriação" e "arte por intenção", Carolyn Dean questionou se o termo "arte" possui, ainda, alguma utilidade, concluindo que o devíamos abandonar, já que o seu uso tende a ser contraproducente e a tornar o que estudamos sempre "insuficiente" aos olhos dos cânones da História da Arte (2006, p. 31).

Remetidas para o espaço lateral da religiosidade popular, muitas das esculturas aqui referidas desviam-se da idealização de Vieira. Resultando tanto de práticas votivas, como das mãos de escultores, as imagens de culto são inconstantes, ora vestidas de branco, ora de azul, ora coroadas de prata, ora de ouro, sempre necessitando de restauros devido à fuligem das velas ou ao roçar de beijos devotos. Fogem de classificações, atribuições e datações. Milagrosas ou milagrosamente aparecidas, *acheiropoieta*, imagens-relíquia e polimateriais, elas escapam à inflexibilidade dos cânones situando-se no lendário, no culto, no supersticioso, no irracional, no inexplicável.

BIBLIOGRAFIA

Albert-Llorca, M. (2002). *Les Vierges miraculeuses. Légendes et Rituels.* Paris: Gallimard.

Ammann, S. (2019). The Clothing of Cult Statues and Biblical Polemics against Iconic Worship, In C. Berner et al. (eds.), *Clothing and Nudity in the Hebrew Bible* (pp. 258-265). London, New York, Oxford, New Delhi, Sidney: T&T Clark.

Angel Zalama, M. (2007). La Escultura Española: Aproximación a su estúdio al filo del siglo XXI, *Imagem Brasileira*, *1*, 23-29.

Antliff, M. & Leighten, P. (2003). Primitive, In R. S. Nelson, R. Shiff (eds*.), Critical Terms for Art History* (pp. 217-233). London: The University of Chicago Press.

Assunção, A. P. S. & Ferreira, S. (2018). Magnificiência e Doutrina. Os altares de talha Barroca, In C. V. Fernandes (coord.), *Igreja Matriz de Bucelas* (pp. 104-121). Lisboa: Imprimatur.

Baptista, Sor M. (1618). *Livro da Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa*… Lisboa: Por Pedro Crasbeeck.

Batchelor, D. (2000). *Chromophobia*. London: Reaktion Books.

Baudelaire, C. (1981). *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists.* Cambridge University Press Archive.

Belting, H. (1996). *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Bluteau, R. (1712). *Vocabulario Portuguez, e Latino… Volumes I e II*. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

Borges, A. G. M. (2006). O Lugar e o Culto, In F. Bilou (coord.), *Convento do Espinheiro, Memória e Património* (pp. 30-77). Évora: Convento do Espinheiro, Heritage Hotel & Spa.

Borges, N. C. (1990-1992). A Senhora da Boa Morte em Lorvão. Notas de Arte, História e Antropologia Cultural, *Separata do Arquivo Coimbrão*, XXXIII-XXXIV, 5-28.

Bynum, C. W. (2015). *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe.* New York: Zone Books.

Branco, M. J. C. (2006). O Convento de Santa Maria do Espinheiro, In F. Bilou (coord.), *Convento do Espinheiro, Memória e Património* (pp. 80-131). Évora: Convento do Espinheiro, Heritage Hotel & Spa.

Bray, X. (2009). The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700, In X. Bray et al., *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700* (pp. 15-44). London: National Gallery, Yale University Press.

Brøns, C. (2016). *Gods and Garments. Textiles in Greek Sanctuaries in the 7th-1st Centuries BC*. Oxford, Philadelphia: Oxbow.

Cacegas, Fr. L. & Sousa, Fr. L. (1662). *Segunda Parte da Historia de S. Domingos particular do reino, e conquistas de Portugal.* Lisboa: Na Officina de Henrique Valente de Oliveira.

Camper, P. (1791). *Dissertation Physique De Mr. Pierre Camper, Sur Les Différences Réelles Que Présentent Les Traits Du Visage Chez Les Hommes De Différents Pays Et De Différents Ages: Sur Le Beau Qui Caractèrise Les Statues Antiques Et Les Pierres Gravées*… Utrecht: Chez B. Wild & J. Altheer.

Cardoso, J. (1666). *Agiologio Lusitano. Tomo III.* Lisboa: Na Officina de Antonio Craesbeeck de Mello.

Casaseca García, F. J. (2018). *Tela encolada en escultura. Estudio histórico, técnico y material en Castilla y León*. Tesis de Doctorado, Universidad de Castilla la Mancha.

Castilho, J. (1904). *Lisboa Antiga, Volume IV.* Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos.

Castro, E. V. (1992). O Mármore e a Murta: sobre a Inconstância da Alma Selvagem. *Revista de Antropologia*, *35*, 21-74.

Chamaerops humilis, *UTAD Jardim Botânico*. [Consult. 08/08/2022]. Disponível em WWW: <URL: https://jb.utad.pt/especie/Chamaerops_humilis >.

Christian, W. A., Jr. (1991). *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea.

Clerbois, S. & Droth, M. (2011). Introduction, In S. Clerbois, M. Droth (eds.), *Revival and Invention. Sculpture through its Material Histories* (pp. xix-xxiv). Bern: Peter Lang.

Coimbra, M. (1694). *História dos Milagres,… da Sagrada Imagem de nossa Senhora de Monteagudo, a qual se achou junto ao lugar de Sichen no Ducado de Brabante*, Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal.

Contreras-Guerrero, A. (2017). *In Ligno Facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia*, Tesis de Doctorado, Universidad de Granada.

Costa, P.e A. C. (1706). *Corografia Portugueza, e Descripçam Topografica do Famoso Reyno de Portugal…, Tomo Primeyro*. Lisboa: Officina de Valentim da Costa Deslandes.

Dean, C. (2006). The Trouble with (The Term) Art, *Art Journal*, *65*(2), 24-32.

Dekoninck, R. (2012). Between denial and exaltation. The materials of the miraculous images of the Virgin in the Southern Netherlands during the seventeenth century, *Netherlands Yearbook for History of Art/ Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 62*(1), 148-175.

Delbeke, M. et al. (2015). The architecture of miracle-working statues in the Southern Netherlands, *Revue de l'Histoire des Religions*, *2*, 211-256.

Delfosse, A. (2002). La Vierge comme protectrice des Pays-Bas méridionaux dans les livrets de pèlerinage mariai au XVIIe siècle, *Revue belge de philosophie et d'histoire, 80*(4), 1225-1241.

Duerloo, L. (2008). Scherpenheuvel-Montaigu. Un sanctuaire pour une politique emblématique, *Dix-septième siècle*, *240*, 423-439.

Eliade, M. (1987). *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. New York: Harcourt.

Espanca, T. (1966). *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora I, VII.* Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

(1992). *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Beja. Volume XII.* Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.

Flynn, T. (1998). *The Body in Sculpture.* London: The Everyman Art Library.

Forsyth, I. H. (1972). *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Galassi, C. (2011). La sculture 'da vestire' di Nero Alberti da Sansepolcro: tecnica, diagnostica e conservazione, In L. Bortolotti (coord.), *Vestire il sacro. Percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, bambini e Santi abbigliati* (pp. 167-182). Bologna: Compositori.

Gaspa, S. (2018). *Textiles in the Neo-Assyrian Empire. A Study of Terminology*. Boston, Berlin: De Gruyter.

Genovese, V. E. (2011). *Statue vestite e snodate. Un percorso*. Pisa: Scuola Normale Superiore.

Golsenne, T. (2010). Parure et culte, In A. Dierkens, G. Bartholeyns, T. Golsenne (eds.), *La performance des images* (pp. 71-84). Editions de l'Université de Bruxelles.

Gonçalves, C. A. (2005). *Os escultores e a Escultura em Coimbra. Uma Viagem além do Renascimento, Volume I.* Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

González García, J. L. (2015). Spanish Religious Imagery and Post-Tridentine Theory, *Hispanic Research Journal*, *16*(5), 441-455.

Hahn, C. (2017). *The Reliquary Effect. Enshrining the Sacred Object.* London: Reaktion Books.

Harris, E. (1938). Mary in the Burning Bush: Nicolas Froment's Triptych at Aix-en-Provence, *Journal of the Warburg Institute*, *1*(4), 281-286.

Hodne, L. (2020). Winckelmann's Depreciation of Colour in Light of the Querelle du coloris and Recent Critique, *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History 89*(3), 191-210.

Hooke, D. (2013). *Trees in Anglo-Saxon England. Literature, Lore and Landscape*. Suffolk: The Boydell Press.

Jorge, A. M. C. M. (2000). A dinâmica da cristianização e o debate ortodoxia/ heterodoxia. In C. M. Azevedo (dir.), *História Religiosa de Portugal. Volume 1* (pp. 13-20). Círculo de Leitores.

Kenaan, H. (2014). Touching Sculpture, In P. Dent (ed.). *Sculpture and Touch* (pp. 45-59). Surrey: Ashgate.

Leal, A. S. A. B. P. (1878). *Portugal Antigo e Moderno, Volume Oitavo*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia.

Maniura, R. (2018). *Art and Miracle in Renaissance Tuscany*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Martins, M. (1957). *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média*. Lisboa: Edições Brotéria.

Mignolo, W. (1995). *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Neumann, K. (2017). Gods among Men: Fashioning the Divine Image in Assyria, In M. Cifarelli, L. Gawlinski (ed.), *What shall I say of Clothes? Theorethical and Methodological Approaches to the Study of Dress in Antiquity* (pp. 3-23). Boston: Archaelogical Institute of America.

Numan, P. (1604). *Historie vande Mirakelen die… H. Maget Maria. Op een plaetse ghenoemt Scherpenheuvel by die stadt van Sichen in Brabandt, Tweede Editie*. Leuven, Jan Baptist Zangre.

Oppenheim, L. (1949). The Golden Garments of the Gods, *Journal of Near Eastern Studies 8*(3), 172-193.

Penteado, P. (1997). A Construção da Memória nos Centros de Peregrinação, *Separata de Communio. Revista Internacional Católica 4*, 329-344.

Pereira, D. R. M. (2022). *A prática de vestir imagens a partir do Santuário Mariano (1707-1723) de Frei Agostinho de Santa Maria (1642-1728).* Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Pontes, M. R. (1998). A Árvore: um Arquétipo da Verticalidade (Contributo para um estudo simbólico da vegetação), *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, *XV*, 197-219.

Quatremère de Quincy, A. C. (1815). *Le Jupiter Olympien, ou L'art de la Sculpture Antique Considéré sous un Nouveau Point de Vue*. Paris: Chez de Bure Frères, Libraries du Roi et de la Bibliothèque du Roi.

Reesing, I. & Hoyle, M. (2007-2008). Notre-Dame de Foy: The Reuse and Dissemination of a Late Medieval Figurine of the Virgin in the Low Countries, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art 33*(3), 145-165.

Ritchey, S. (2014). *Holy Matter. Changing Perceptions of the Material World in Late Medieval Christianity.* Ithaca, London: Cornell University Press.

Salvatore, R. (2002). *Sante Marie Degli Alberi. Culti Mariani Arborei in Abruzzo*. Colledara: Andromeda Editrice.

Sánchez Ramos, V., ed. (2016). *María, Regina Naturae. Congreso Mariano Nacional sobre Advocaciones de la Virgen vinculadas a la naturaleza: Historia, arte y cultura. Actas, Berja, 20-22 Mayo 2016.* Almería: Centro Virgitano de Estudios Históricos, Muy Antigua, Real, Venerable e Ilustre Hermandad de Ntra. Sra. la Santísima Virgen de Gádor.

Sansterre, J.-M. (2017). Images sacrées, reliques, sanctuaires en Occident. Notes de recherche 17-22, *Revue Belge de Philologie et d'Histoire 95*(4), 989-1014

Santa Maria, Fr. A. (1707-1723). *Santuario Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente apparecidas…* X Tomos. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram.

Serrão, V. (2017). O Antigo Retábulo do Convento de Nossa Senhora das Relíquias do Carmo, na Vidigueira, pelo Pintor Maneirista Simão Rodrigues (1605), *Callipole. Revista de Cultura, 24*, 171-189.

Siguënza, Fr. J. (1907). *Historia de la Orden de San Jerónimo, Tomo I.* Madrid: Bailly Bailliére é Hijos, Editores.

Sousa, A. J. V. (1897, 11 de Julho). A Festividade de Nossa Senhora da Boa Morte (em Coimbra), *Branco e Negro. Semanario Illustrado*, *67*, 237-238.

Stoop, P. (2018, agosto). A Woodblock on Pilgrimage: from Flanders to Philadelphia, *Unique at Penn*, University of Pennsylvania Libraries blogs, [Consult. 06/08/2020]. Disponível em WWW: <URL:https://uniqueatpenn.wordpress.com/2018/08/30/a-woodblock-on-pilgrimage-from-flanders-to--philadelphia/>.

Syson, L. et al. (2018). *Like Life. Sculpture, Color, and the Body.* New York, New Haven, London: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.

Vasconcellos, J. L. (1882). *Tradições Populares de Portugal*. Porto: Livraria Portuense de Clavel & C.ª.

Villafañe, P.e J. (1740). *Compendio Historico, en que se da noticia de las Milagrosas, y Devotas Imagenes de la Reyna de Cielos, y Tierra, Maria Santissima, que se veneran en… España*. Madrid: Imprenta, y Librería de Manuel Fernandez.

Warner, M. (2013). *Alone of all her sex. The myth & the cult of the Virgin Mary*. Oxford: Oxford University Press.

Zawadzki, S. (2006). *Garments of the Gods. Studies on the Textile Industry and the Pantheon of Sippar according to the Texts from the Ebbar Archive*. Fribourg: Academic Press Fribourg, Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen.



Figura 1: *SS.mo Rej Salvador... Convento do Salvador de Lisboa*, Biblioteca Nacional de Portugal, RS03987.



Figura 2: *N. S.ra do Espinheiro... da Cidade de Evora*, 1751, Biblioteca Nacional de Portugal, RS02482.

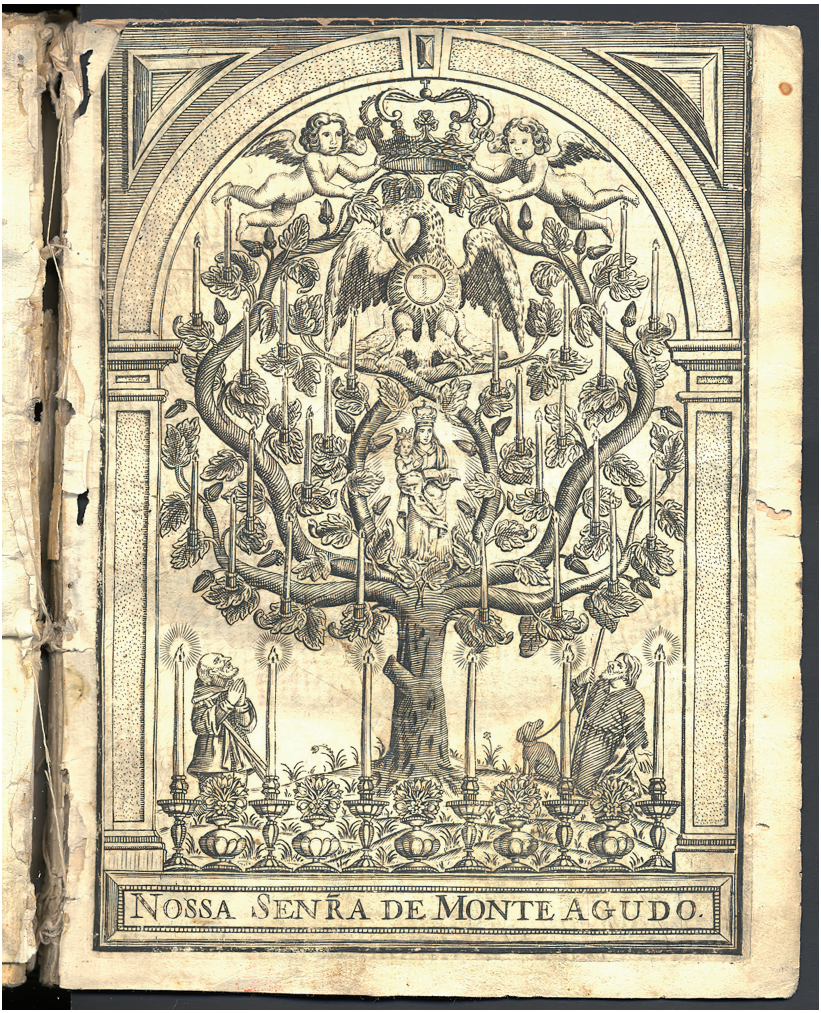


Figura 3: Portada de *Historia dos Milagres*, […] *da Sagrada Imagem de nossa Senhora de Monteagudo*, 1694, Biblioteca Nacional de Portugal.

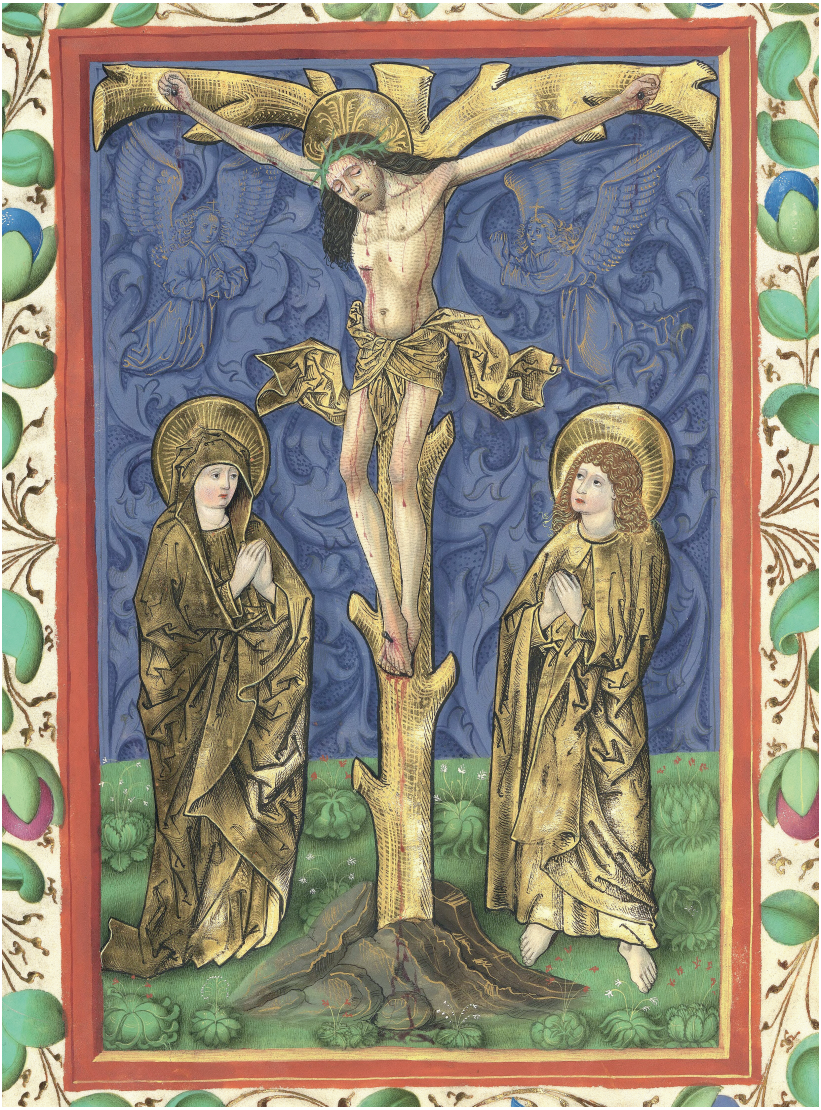


Figura 3: *Crucifixus Dolorosus*, Missal de Salzburgo, vol. 2, fl. 184v, Berthold Furtmeyr, c. 1489-1494, Bayerische Staatsbibliothek.



Figura 5: Pés da imagem de N.ª S.ª da Boa Morte em ceroplástica, séc. XVIII, Itália (?). Sé Nova de Coimbra.



Figura 6: Detalhe de mão da da imagem de N.ª S.ª da Boa Morte polimatérica, datação desconhecida. Sé Nova de Coimbra.

FRANCISCO M. V. REIMÃO QUEIROGA, FLUP - DCTP, fqueiroga@letras.up.pt

A MADEIRA NO QUOTIDIANO DAS COMUNIDADES RURAIS

Resumo: Abordagem sumária à relação estabelecida com a madeira, enquanto matéria prima, pelas comunidades agrícolas do norte de Portugal, ao longo da época moderna e até ao início do século XX. Referência à interacção com o meio florestal envolvente, e às formas de utilização dos recursos lenhosos. Apresentação de alguns exemplos sobre o uso das madeiras na produção dos diversos utensílios que fazem parte relevante da vida do camponês, nomeadamente as alfaias agrícolas, os utensílios domésticos, e ainda mobiliário e a construção.

Palavras-chave: Madeira, ruralidade, utensílios em madeira, alfaia agrícola, construção em madeira.

Abstract: Short approach to the relation that rural communities have ever established with wood, as raw material, throughout modern age to the dawn of XXth century. Reference is made to the interaction established with the surrounding woodland, and the forms of use of wooden resources. Some examples are brought up regarding the use of wood for the production of several utensils that are a relevant part of the peasant's life, namely agricultural tools, in addition to domestic utensils, furniture, and building.

Keywords: Wood, rurality, wooden tools grave, farming tools, wooden building.

1 — INTRODUÇÃO

Neste curto ensaio pretendemos lançar um olhar sobre a relação funcional e cultural entre a madeira e o quotidiano das comunidades camponesas do

norte do país. Um olhar sobre esta relação, cuja permeabilidade aos gostos, aos recursos e às técnicas locais, a dotam de uma tal variabilidade de soluções que qualquer abordagem, mesmo que de âmbito regional, obriga a generalizar. Contudo, é também sabido que diversas práticas e utensílios[1] demonstram uma extraordinária sobrevivência na longa duração, e mesmo transversalidade geográfica.

O período é igualmente amplo, enquadrado entre a época moderna e o dealbar do século XX[2], quando começaram a disseminar-se as tecnologias que rapidamente iriam mudar o mundo.

A madeira provém de uma vasta variedade de espécies arbóreas e arbustivas que povoam as nossas regiões. Quer na forma de planta, cujos frutos comemos ou debaixo da qual buscamos sombra, quer ainda na forma de madeira, que é matéria prima de uma miríade de utensílios e estruturas que nos rodeiam a todo o momento, a vida rural é uma permanente interacção com a madeira.

A relação íntima que o camponês vai estabelecendo com a madeira ao longo do quotidiano resulta no conhecimento das suas características e dos seus comportamentos, da simplicidade e acessibilidade da utensilagem necessária para a sua transformação. A experiência prática, que é rapidamente adquirida no decurso da vida quotidiana, e mormente na entreajuda e reciprocidade dos trabalhos, dotam-no de competências para a execução de um conjunto amplo de utensílios dos quais necessita. A plasticidade da madeira e a simplicidade de algumas das técnicas mais comuns de trabalho, que facilmente se dominam, como o corte, o talhe e a dobragem, propiciam e incentivam a vulgarização destas actividades de produção em regime de auto-suficiência, que é mais visível e recorrente nas comunidades de montanha (Dias 1981b, 82-3) porventura em virtude do seu isolamento e dispersão, mas a que todo o mundo rural de alguma forma recorreu. A transmissão destes conhecimentos por via empírica, na qual se releva a observação directa, produzem estratégias operatórias e conceptuais diversificadas, num contexto propício ao desenvolvimento de variabilidades tipológicas e tecnológicas de âmbito regional, às quais se juntam as diferenças de nomeação que tanto fascinaram Leite de Vasconcellos[3]. Como se depreende, toda esta variabilidade contribui

[1] Dos muitos exemplos possíveis, mas restringindo aos materiais abaixo descritos, referimos o arado em madeira, de tipo radial, já ilustrado nas gravuras parietais nos inícios do 1º milénio a.C. no Egipto, ou a prensa de fuso, claramente representada nas iluminuras do Apocalipse de Lorvão.

[2] Apesar desta baliza cronológica, ignoraremos o eucalipto, que foi introduzido no país pelos meados do século XIX, até pelo facto de a utilização da sua madeira ter tido um impacto bastante residual ao longo da segunda metade deste século.

[3] *In genere*, vejam-se os trabalhos publicados na Revista Lusitana.

sobremaneira para as identidades locais e regionais, mas também dificulta quaisquer abordagens de síntese.

As comunidades rurais do norte português sempre valorizaram a auto-suficiência como estratégia de sobrevivência, num contexto geográfico e histórico de isolamento que as vias de circulação e as feiras nunca conseguiram verdadeiramente mitigar. Produzir o necessário para consumo do agregado familiar sempre foi prática do camponês, ou diríamos uma obsessão subliminar, que assim tentava desligar a sobrevivência da família dos imponderáveis do mercado e da economia monetária, aos quais recorria mormente para o escoamento dos excedentes que, sempre que possível, eram entesourados em joalharia. Neste contexto se situa o que agora nos ocupa, nomeadamente a produção de alguns utensílios em madeira, a qual genericamente pode assumir duas facetas: a do camponês que se especializa numa determinada arte e presta serviço eventual à sua comunidade e às circum-vizinhas; e a do camponês que adquiriu competências mínimas para produzir alguns dos utensílios de que necessita, podendo ajudar nessas tarefas os seus vizinhos em regime de entreajuda. Este último caso encontra expressão privilegiada, pela generalização de exemplos e pela diacronia, no trabalho não-especializado, isto é não-industrial, da produção de utensílios em madeira. Não raramente os dois se articulam, pois a reciprocidade na entreajuda, tão comum neste mundo que abordamos, tem esse efeito de disseminar entre os actores sociais os conhecimentos e as práticas, mas também a moral[4] e a disciplina social.

Intentando uma deambulação rápida, e inevitavelmente generalista, sobre a utilização da madeira no quotidiano rural, desde a utensilagem às construções, abster-nos-emos de tratar a profícua relação da madeira com o universo do mágico-religioso, salvo alguma alusão passageira, por se tratar de um tema específico e de grande amplitude.

2 — A MADEIRA E OS ESPAÇOS AGRÁRIOS

A predominância no território nacional dos terrenos montanhosos e agrestes, impróprios para a agricultura, não significa que o bosque tenha imperado no quadro dos modelos de coberto vegetal. Com efeito, desde o processo de sedentarização, e mormente com a domesticação e vulgarização do pastoreio, que os bosques passaram a ser objecto de cumulativas agressões (Noël & Bocquet 1987, 43-54), nomeadamente para promoção e regeneração de pastos, para o que a prática mais comum é a da queimada, ou incêndio. Já Diodoro da Sicília (V, 35, 3) refere a ocorrência de grandes

[4] Vejam-se os trabalhos de Lisón Tolosana (1981 com refs.) sobre esta relação.

fogos florestais na península, que segundo ele eram provocados por pastores, isto já nos tempos antigos em que decorria comércio com os fenícios. Este panorama de manchas descontínuas de bosque (Devy-Vareta 1985, 50; 1986) alojadas em contextos orográficos específicos terá persistido ao longo dos séculos seguintes, a permeio com grandes territórios desflorestados (Aguiar 2007, 36-46; Fernandes *et al.* 2015, 164-5, 167) nos quais foram sendo implantados arroteamentos. Não admira que a reflorestação de uma paisagem predominantemente desarborizada tenha sido abordada pelos reformadores liberais, cujo eco se espalhou em iniciativas desenvolvidas nas décadas seguintes[5], do que temos, a título de exemplo, a vinda de Tude de Sousa para o Gerês já em 1904, e a notícia veiculada por Luís Figueiredo Guerra (1982) do plantio *experimental* de pinheiro nas serras em torno de Boticas também nos inícios do século. De resto, já em 1800, mais de um século antes, se tinha feito sementeira de pinheiro na serra do Marão (Silva 1815, 57), que se depreende estaria desflorestada.

Momentos de escassez de madeiras estão referidos nas fontes escritas desde a Idade Média (Coelho 1914, 4; Devy-Vareta 1986)[6], documentando a sua raridade episódica em algumas regiões, o que não surpreende tendo em mente que tanto a construção naval como a construção em madeira absorviam peças de grande porte de espécies ditas nobres, cuja regeneração é lenta e susceptível à competição com outras espécies. Mesmo a construção em pedra exige grandes volumes de madeira, para andaimes, cofragens e sistemas elevatórios.

Saliente-se, finalmente, que todos os agregados domésticos, sem excepção, desde a casa senhorial à simples cabana, dependiam da lenha para o aquecimento e para cozinhar os alimentos, pelo que se compreenderá a grande pressão que os núcleos habitados exerciam sobre a vegetação arbórea dos espaços circundantes.

Contudo, a busca incessante de madeiras para os usos diversos não foi o único factor da recessão dos bosques. Outras necessidades, como a casca dos carvalhos para encascar as redes de pesca e para a indústria de curtumes, contribuíram também para o desnudamento das florestas. Como sugeriu Almeida (1981, 204), desde muito cedo que o espaço agrário do Noroeste se organiza de forma tripartida (agra, souto e monte), o que salienta a importância da estruturação funcional do território de exploração das comunidades. O *saltus* é um espaço humanizado, naturalmente não tanto como o das parcelas

[5] Do que constitui exemplo o Decreto de 21 de Setembro de 1867 sobre a florestação do país.

[6] "*Um poeta do Canc. do Vaticano, D. Affonso Lopes de Baião, queixava-se da falta de madeira para a construção duma casa, para a qual tinha as outras materias, pedra, cal, telha, não lhe faltando pedreiros.*"

agricultadas, mas manifestamente muito mais do que o é o monte. No *saltus* as espécies desenvolvem-se naturalmente e apenas é condicionado pelas intervenções que poderíamos enquadrar na economia de recolecção: colheitas, desbastes e podas. Este modelo apresenta reminiscências no presente em formas de cultivo[7] sobreviventes no norte do país.

O bosque, e os pequenos tufos de associações arbóreas, estão presentes nos espaços de exploração de todas as paróquias, albergando as diversas espécies consoante as características de cada um dos nichos. Estas associações naturais são influenciadas pela profundidade e humificação dos solos, pela humidade e mesmo pela altitude. Assim, desde as galerias ripícolas até às bordaduras das parcelas agricultadas e dos lameiros e, naturalmente, as encostas mais periféricas, em todas elas se situam associações arbóreas, que são fruto de uma relação que as dota de diferentes graus de humanização. Com todos estes contextos as comunidades estabelecem relações de interacção, que são variáveis tanto na periodicidade como na função. Desde o corte anual das lenhas no monte, para suportar o inverno, ao corte de um carvalho ou de um negrilho para fazer um carro de bois, o roubo do lenho do Natal para os fogos doméstico e comunitário (Oliveira 1984, 287-8), ou o corte dos ramos de oliveira para o dia de Ramos, todos estes são processos nos quais se articulam operações, sociabilidades, rituais e simbolismos. E não esqueçamos que todos estes processos decorrem dentro de um espaço, o espaço humanizado e profundamente hierarquizado nas suas cargas simbólicas (Almeida 1981, 202-4), simbolismo que transmite a tudo o que nele se situa, mas também muito absorve, numa relação permanentemente biunívoca. Com efeito, a encruzilhada de caminhos associa-se à grande carvalha[8] e ao cruzeiro e/ou alminhas, da mesma forma que a fonte de água se dota de elementos simbólico/decorativos e, com frequência, se associa a uma árvore de grande porte. E existem ainda as árvores que foram plantadas por um antepassado, ou estão ligadas a algum acontecimento significante, e que nunca se olham ou referem em conversa sem que seja evocada essa relação. Cada uma destas árvores está dotada de uma identidade, de uma carga simbólica que a diferenciará das outras. Desta forma, tanto as árvores como a sua madeira, ainda que sendo da mesma espécie e porte, não serão rigorosamente iguais, uma vez

[7] Um dos exemplos possíveis é o do castanheiro, no nordeste do país, onde os soutos não eram lavrados no passado. Sendo hoje uma produção muito rentável, e já mecanizada, mantém-se ainda a prática ancestral de dar meação do produto a quem apenas faça a colheita, sem quaisquer outros encargos culturais. Caso o proprietário não apanhe as castanhas no período da colheita, qualquer vizinho o poderá fazer livremente após o início do período de rebusco.

[8] A *carvalha* é o grande carvalho que cresceu naturalmente, sem ser *derramado*, isto é, podado. Esta grande árvore, que cresceu com o tempo e entregue às forças da natureza, portanto sem intervenção humana, acresce de carga simbólica e identitária.

que, dentro da esfera de interacção humana, para além da sua dimensão biológica algumas árvores possuem também uma dimensão cultural; possuem poder e prestígio que as coloca num plano diferenciado, podendo associar-se a rituais e a dialécticas de lugares. A oliveira, árvore quase imortal, está presente em rituais protectores importantes, como o Domingo de Ramos, e a sua presença reforça o poder simbólico de alguns espaços[9]; é uma *árvore benta*. A queima dos seus ramos é protectora contra as trovoadas (Vasconcellos 1882, 64), à semelhança de outras, como o loureiro e o azevinho, mas, por outro lado, também possui poderes protectores a madeira de qualquer árvore onde tenha caído um raio. Outras, pela especificidade do simbolismo que lhes subjaz, são consideradas nefastas em certos contextos, como o cipreste[10], cuja madeira não deverá ser utilizada no vigamento das habitações, e a nogueira não deverá estar próxima das habitações, pois a sua sombra pode provocar resfriados[11].

O abate da madeira deverá ser efectuado na altura própria, em Janeiro e Fevereiro, por ocasião do repouso vegetativo, quando reduz a circulação de seiva na árvore; mas é fundamental respeitar a fase da lua (Viterbo 1865, 388). O corte da árvore é idealmente feito no crescente, não devendo ser realizado nenhum trabalho durante a lua nova, e na primeira metade do minguante, pois a madeira ficará comprometida pela força aziaga deste período, e apodrecerá mais rapidamente (Fontes 1992, 184-5).

A toponímia ajuda a entender a relação hierárquica entre as espécies, cuja notoriedade as converteu em referências espaciais, e o tempo cultural sedimentou em nomes de lugares (Viterbo 1865). Neste âmbito, um rápido relance a qualquer índice toponímico revela o destaque assumido pelo carvalho na paisagem nortenha (Vasconcellos 1982, 64-6), cuja disseminação no passado deveria ultrapassar o que hoje vemos.

Na bordadura das parcelas, substituindo os muretes de pedra seca, ou complementando-os enquanto delimitação, alinham-se freixos, negrilhos, nogueiras, cerejeiras, choupos, carvalhos, castanheiros, sobreiros e carrascos, entre muitas outras espécies que podem variar consoante a região e os solos.

A utilização da madeira vai muito além do mero abate das árvores, podendo exigir trabalho preparatório que se estende por anos. Algumas das árvores, e em função do que delas se pretenda, poderão ser objecto de manipulação vegetativa, através de podas e condução. Para obter vigas e mastros longos podam-se os

[9] "*Oliveira do adro,*
Não assombres a igreja:
No tempo em que estamos
Ninguém logra o que deseja."
(Pereira 1906, 242)

[10] "*Não é bom morar em casas que tenham madre de madeira de cypreste, porque se gozará pouca saude.*" (Pires 1907, 305).

[11] Crença por nós registada em Bragança e Vinhais.

galhos laterais, enquanto que para obter as vigas grossas, ou tábuas de maior largura, se desponta a flecha e os rebentos sequentes, para concentrar a força no desenvolvimento do tronco. Para obter formas específicas, consoante o utensílio, como uma bengala ou um arado, pode associar-se a poda de formação com a dobragem dos galhos em fase de crescimento, e obter assim a peça já moldada.

A relação quotidiana com as espécies arbóreas, e o decorrente conhecimento das suas características, permitiu o desenvolvimento de estratégias de utilização em contextos já deveras complexos. Neste âmbito, o caso da vinha de enforcado é emblemático, uma vez que o seu objectivo é permitir o cultivo da videira, que é uma trepadeira, na periferia das parcelas agrícolas, onde não ensombre nem entre em competição com as culturas rotativas dominantes, como o milho e a batata. Dentro das soluções possíveis, os postes em granito, ou esteios, dificilmente poderiam ser cortados à altura necessária, que ultrapassa os quatro metros, e são peças muito frágeis e sensíveis a qualquer força lateral, fragmentando-se com facilidade. Os postes em madeira seriam ideais, mas o clima húmido e temperado da faixa litoral, e os seus solos ácidos, degradam muito rapidamente qualquer madeira que esteja em contacto com o solo. Assim, a solução é moldar a árvore sob a forma de poste, ou suporte, reduzindo a sua área vegetativa ao mínimo indispensável para a manter viva, feito através de podas anuais, impedindo-a de ensombrar a vinha que sobre ela se apoia. Desta forma, o sistema do enforcado constitui mais um exemplo do génio camponês na sua relação com as árvores e com o meio ambiente. Por outro lado, na bordadura das hortas e das cortinhas transmontanas fazem-se bardos com pernadas de castanheiro enterradas no chão, pelas quais as videiras trepam, podendo ser interligados com arames de condução para formação do bardo. Estes espeques sobrevivem aqui por largos anos, o que não aconteceria na faixa costeira.

3 — MADEIRA E UTENSÍLIOS NO ESPAÇO DOMÉSTICO

A madeira domina o quotidiano doméstico a partir de duas grandes vertentes: o lume e a utensilagem/mobiliário, mormente o da cozinha, que é o centro nevrálgico da casa, e a dependência de maior utilização e visibilidade.

A gestão criteriosa da combustão e das lenhas utilizadas permite suprir as necessidades de iluminação e de aquecimento. Com os pequenos ramos de espécies de madeira dura, sobretudo de arbustivas como a urze e a carqueja, mas também de pinho e de azevinho, faziam-se as lumieiras (Peixoto 1990, 167; Vasconcellos 1916, 276), que eram magra tentativa de alumiar as cozinhas, geralmente escuras[12] e com poucas aberturas para o exterior, e pela

[12] Este ambiente é coloridamente retratado por Camilo Castelo Branco em "Doze casamentos Felizes: Sexto Casamento", na sua passagem pela aldeia de Secerigo, em Boticas, cujo testemunho presencial, em torno de 1860, relevamos particularmente: "*Luz havia apenas a da fogueira empardecida pelos opacos rolos de fumo.*"

acumulação de fuligem nas paredes e vigamentos. As lumieiras eram um recurso de iluminação doméstica muito frequente, sendo os ramos desnudos, ou guiços, embutidos em buracos na parede[13], ou apoiados na gramalheira (Fontes 1992, 44). Com as lumieiras poupava-se o consumo de velas e de combustível das candeias, preocupação patente sobretudo nas casas menos desafogadas, fazendo jus ao ditado "*duas candeias a arder, deitam a casa a perder*".

A combustão da madeira era igualmente indispensável para o aquecimento e para cozinhar os alimentos. A dependência generalizada em relação a este material combustível motivou diversas soluções na sua utilização. Não esqueçamos a violência climática que caracterizou os invernos desde o início do século XIV até aos meados do século XIX, quando começou a esmorecer a "Pequena Idade do Gelo" (Fagan 2002) que tanto impacto produziu na Europa. A gente mais pobre, sem propriedades nem recursos, queimava a madeira que podia obter, estando mais limitada na escolha. Recorria aos espaços mais ermos e aos baldios para se abastecer das espécies menos valorizadas, e portanto mais inconspícuas. Os lavradores mais abastados e os proprietários privilegiavam as madeiras duras, como o carvalho, freixo, sobro e azinho/carrasco, pelo facto de serem lenhos de combustão mais lenta e alto poder calorífico, consumo que também lhes reforçava a distinção social. Variando com os casos de maior ou menor desafogo, a madeira era utilizada no lume com alguma parcimónia, sendo a sua combustão gerida consoante as necessidades. Com efeito, além do corte e do transporte das lenhas, tarefas que sempre foram pesadas e esforçadas, estava bem presente na mente de todos a noção da limitação do recurso, sobretudo nas regiões de clima continental, mais agreste, e onde um corte de lenha no bosque pode levar trinta ou quarenta anos a regenerar. Avivava-se o lume apenas aos serões, quando havia mais gente ao seu redor, ou se cozinhavam as refeições, deixando-o esmorecer quando não era necessário. Os ramos mais delgados, que podiam ser adicionados pontualmente, davam mais chama, contribuindo para a iluminação da cozinha durante o serão. No borralho, as brasas envoltas nas cinzas mantinham-se em combustão lenta por largas horas, quando sendo de madeiras duras, permitindo reavivar o lume a qualquer momento pela adição de alguns galhos finos. Da mesma forma se reacendia o lume ao início do dia, para preparar a primeira refeição.

O lume que ardia no lar sempre foi uma entidade purificadora e protectora que devia ser respeitada, não devendo ser manipulada aleatoriamente por

[13] Camilo Castelo Branco, Idem, "*Enxerguei esta cousa suja e ignominiosa à luz de dois paus de urze, que ardiam espetados na parede.*"

qualquer um, nem em qualquer momento. Desenvolveram-se imagens, interditos, classificações em torno do lume, restringindo e hierarquizando o seu manuseio e a sua relação com cada um dos membros da família. Para as crianças, e os jovens anteriormente à puberdade, imperavam sobretudo os interditos, nomeadamente o de mexer no lume, tendo como elemento dissuasor o risco de "molhar" a cama durante a noite. No caso dos mais velhos o processo era estruturado através de observações veiculadas em conversa, as quais contribuíam para formar uma reputação dogmática, afirmando, por exemplo, que basta fulano "*dar duas voltas aos paus*" para avivar o lume de imediato; ou sicrano "*que por muito que sopre ou mexa, não faz bom lume*".

Apesar de esta deambulação se circunscrever ao mundo doméstico rural, não podemos deixar de aludir ao uso da madeira no aquecimento das casas urbanas, na generalidade das quais recaiu a impossibilidade de fazer fogo nas dependências de sobrado assoalhadas. Como tal recorria-se à braseira: uma ampla bacia em cobre, assente sobre uma armação em madeira, que a afasta do contacto com o soalho e com as pernas dos móveis. Como não se podia produzir chama nem fumo, recorria-se ao carvão, de resto com maior poder calorífico do que a madeira, o qual cumpria com a função de aquecimento das pequenas salas de estar das casas urbanas. Este carvão provinha das aldeias, onde era produzido por carvoeiros especializados que faziam podas e mondas nas florestas[14] (Dinis 2017, 18), mas também por camponeses que, sazonalmente, se dedicavam a produzir as *brasas* que iam vender à cidade (Vasconcellos 1980, 218). Jorge Dias (1981a) refere a prática desta produção de *brasas* em Rio de Onor, e o seu transporte para a cidade de Bragança, registando um volume de venda que denuncia a sua importância económica como complemento à agricultura. Enquanto que os carvoeiros mais especializados usavam galhos de maior porte, e portanto tinham que fazer amontoa com cobertura de terra[15], os camponeses arrancavam as urzes e giestas, que ficavam a secar algum tempo no monte, após o que eram queimadas em fogueiras, cuja combustão era interrompida com água após alguns minutos. O carvão assim obtido designava-se por *brasas*, era de boa qualidade, muito apreciado pelo seu poder calorífico, e constituía um suplemento económico considerável para algumas comunidades.

[14] No castro do Crastoeiro (Mondim de Basto), situado num esporão na encosta do monte da Senhora da Graça, encontrara-se diversos covachos à superfície, cujos resíduos documentam a prática de produção de carvão, onde os carvoeiros o podiam fazer de forma mais inconspícua, não sendo vistos a partir das aldeias vizinhas.

[15] Este processo está perfeitamente documentado no corte estratigráfico registado no castro do Crastoeiro (Dinis 2017, 19, figs. 7 e 8), podendo mesmo ser contabilizado o número de produções de carvão feitas no covacho ilustrado

Em acréscimo à importante função da combustão, as madeiras são matéria de uma vasta panóplia de utensílios do foro doméstico.

O mobiliário da casa era construído em castanho, mais raramente carvalho, ou então em outras madeiras mais macias, como a nogueira, negrilho, choupo e amieiro, cerejeira, entre outras. Dentro da designação de mobiliário ombreiam peças de estrutura simples com outras mais complexas, porque compostas por vários elementos e agregadas por ensamblagem. Enquanto que a feitura das primeiras, como os mochos e as mesas com tampo de tábua, era acessível ao lavrador com desenvoltura suficiente no manejo dos instrumentos, já a elaboração das peças mais complexas, como camas e armários, masseiras e escanos, obrigava a recorrer a um carpinteiro; o carpinteiro de oficina (Fidalgo Santamariña 2001, 39-40), que tanto podia ser um oficial com loja e aprendizes, apoiada por basta clientela, como por vezes um lavrador que possuía alguma desenvoltura na arte, cujo exercício não era suficiente para lhe prover o sustento, mas tinha uma oficina equipada com as ferramentas necessárias.

O mobiliário das cozinhas era parco e simples, diríamos até bastante espartano na sua configuração, privilegiando a funcionalidade das tarefas essenciais à vida quotidiana, consoante as práticas regionais.

O centro nevrálgico da cozinha era o lar, o local onde ardia o lume, e tudo se organizava em seu redor, onde também se posicionavam os assentos para os que nele se queriam aquecer.

O escano, que em alguns locais é designado por escabelo ou preguiceira, é uma peça fundamental nas cozinhas das regiões nortenhas. Trata-se de um grande banco rectangular, de estrutura simples, mas construção cuidada, geralmente em boa madeira de castanho, com as uniões em entalhe travadas por buchas em madeira, e não por pregos. Tanto a base como o espaldar, que é alto, são compostos por tábuas bem alisadas, sendo o móvel apoiado em quatro pernas quadrangulares. Em alguns casos possui um tampo vertical na parte média do espaldar, ao qual está fixo por duas dobradiças. Quando necessário, desprende-se apoiando sobre um pequeno espeque situado na sua parte média, e também articulado, o qual apoia na base do escano, constituindo assim uma pequena mesa no centro do banco, onde o lavrador pode tomar a sua refeição defronte do lume. Esta peça faz conjunto com a lareira, e normalmente está colocada na sua lateral, por forma a não impedir o acesso ao lume, podendo existir um em cada um dos lados, quando a dimensão da cozinha o permitia. Pela sua associação com o lar, o escano é uma peça de relevo no plano funcional, mas também no plano simbólico, pois nele e no aconchego do lar se comia, dormia, convalescia (Fontes 1992, 35) mas também por vezes se nascia e morria (Almeida 1981, 205).

No escano sentavam-se sobretudo os velhos, que passavam mais tempo ao lume, enquanto que os mais novos, envolvidos no trabalho diário da lavoura,

passavam mais meteoricamente pela cozinha, para reconfortar as mãos com o calor do lume. Esses, sentavam-se nos mochos, bancos pequenos e baixos com um tampo circular e grosso no qual encaixavam três pernas redondas, ligeiramente oblíquas. Este banco era geralmente feito pelos homens da casa, com um machado ou enxó para afeiçoar o tampo e as pernas, e um trado para perfurar os orifícios onde estas se fixam no tampo. Podia ser de carvalho, castanho, cerejo ou carrasco, de preferência madeiras duras, mas a vulgaridade da peça permitia variações.

As mesas eram rústicas na construção, e de tampo grosso, que podia ser uma única tábua, fazendo conjunto com os bancos corridos, mais do que com cadeiras, que só as cozinhas das casas mais desafogadas possuíam.

As cozinhas também dispunham de uma estanheira, peça de mobiliário simples, em jeito de prateleira, em pinho, choupo ou castanho, suspensa numa das paredes laterais da cozinha e na qual se guardavam os pratos e as tigelas. Existiam ainda pequenos armários na parede, pendurados, ou embutidos, sobretudo nas cozinhas minhotas. Todavia, as casas mais abastadas tinham louceiros elaborados, do tipo cristaleira, sendo peça em madeira fina, geralmente castanho ou nogueira, e executada por carpinteiro de obra.

A lavagem dos utensílios era geralmente feita num alguidar, o lançador, mas são conhecidos sobejos exemplos de bancas em granito e em xisto, provenientes das casas mais desafogadas. Vimos uma peça em madeira com esta tipologia, proveniente de intervenções de restauro no casco antigo de Guimarães[16]. Trata-se de uma peça maciça em madeira de oliveira, com formato rectangular e altura que pouco deveria exceder os dez centímetros, tendo o interior rebaixado em pouco mais de cinco centímetros, com rebordo sobrelevado em toda a periferia da peça. Tinha ainda um orifício, num extremo, para drenagem. Relevamos a escolha da madeira de oliveira para a função de contacto frequente com a água, uma vez que esta possui uma forte impregnação oleosa, com efeito hidrofugante, e uma estrutura lenhosa de tendência amorfa, sobretudo em zona de nós, o que dissipa parte das dilatações. O exemplo desta peça recorda-nos a possibilidade de o seu uso ter sido mais comum do que hoje conseguimos documentar através do registo etnográfico ou arqueológico.

A toucinheira era uma peça destinada a dependurar as peças de costa e de presunto do porco, ou alguns enchidos, protegendo-os contra o ataque dos ratos com a plataforma colocada na haste logo acima dos ganchos de

[16] Trata-se de uma observação feita há mais de vinte anos, de uma peça que estava reutilizada como travessa numa parede em tabique, numa casa intra-muros de Guimarães. Agradecemos à Arqª. Alexandra Gesta, então coordenadora do Gabinete do Centro Histórico de Guimarães, a amabilidade da informação e de nos ter permitido observar a peça.

suspensão. Na região litoral esta peça era em parte substituída pela salgadeira que, além de salgar os presuntos na altura própria, conservava as carnes de porco para se irem consumindo. A salgadeira, ou balça, tinha o formato de uma arca com tampa, e poderia estar na cozinha, ou mais propriamente na adega, até porque dela escorria sempre algum líquido da salmoura. Ainda neste capítulo da conservação dos alimentos, temos a mosqueira, que era um pequeno armário, em madeira de pinho, choupo ou amieiro, com prateleira interior, de construção fina e cuidada, cuja frente era ocupada por uma porta. Tanto os lados como a frente eram abertos, e revestidos por uma fina rede cujo objectivo era impedir a entrada de insectos, mormente as moscas, que poderiam degradar os alimentos nele guardados.

Os berços para crianças, que também gravitavam pela cozinha, eram construídos em madeira ou em verga, compostos por tábuas e ripados, ou entrançado, podendo variar a orientação das embaladeiras, transversal ou longitudinal (Vasconcellos 1938, 801-3), consoante as regiões. Na Terra de Miranda e em Oliveira de Azeméis, por exemplo, eram utilizadas canastras oblongas em lascas de castanho, da mesma forma das usadas no transporte dos produtos agrícolas.

Sobre a utensilagem de cozinha e de mesa feita em madeira temos algumas referências que se revelam preciosas por documentarem a sua utilização em períodos nos quais os materiais cerâmicos eram produzidos em abundância (*in genere* Fernandes 2012), com distribuição relativamente uniforme pela região. Contudo, em algumas das regiões montanhosas, e aparentemente mais isoladas dos circuitos viários, parece ter-se mantido a prática de utilização de alguns utensílios de cozinha em madeira. O texto de Camilo Castelo Branco, ao qual acima aludimos[17], refere com clareza a prevalência de utensilagem em madeira, nomeadamente as escudelas e as colheres de pau, cuja descrição denota serem de grande rusticidade. Este testemunho é corroborado por um relato posterior de Leite de Vasconcellos (1916) sobre uma visita que fez a Castro Laboreiro em 1904, e no qual refere (1916, 275) que os crastejos usam "*pratos de madeira, tanto para comerem, como para conservarem a comida*", bem assim como tigelas e colheres, igualmente em madeira, uso que reconhece como em voga por todo o norte do país, recordando ter então visto à venda escudelas neste material no comércio do Porto.

O forno, seja situado na cozinha ou em anexo próprio, associa-se a um conjunto de utensílios quase inteiramente feitos em madeira. Em primeiro destaca-se a masseira, ou amassadeira. É uma espécie de arca rectangular,

[17] Camilo Castelo Branco, *op. cit.,* "*Todos sairam da lareira para abancarem a uma longa tábua suspensa em dois cepos, na qual não havia toalha nem garfos. As alfaias únicas eram algumas colheres de pau."*

com secção trapezoidal para esbater as esquinas, montada sobre quatro pernas, podendo possuir um pequeno armário acoplado. Esta peça, que naturalmente tem tampa, é usualmente feita em madeira macia e sem nós, como o choupo, amieiro ou vidoeiro, mas já vimos exemplares em castanho. Na masseira amassava-se o pão de trigo e milho, e todas as outras massas de cozedura, como o folar, e doçaria, e nela se guardava o fermento para levedar a cozedura seguinte.

A pá destina-se a colocar e retirar o pão no forno, sendo composta por uma haste arredondada terminando por uma pá circular e achatada, com bordo frontal bem boleado. A gestão do forno, mormente a combustão das lenhas, é apoiada por paus em madeira de castanho, um rectilíneo e o outro com um galho em ângulo na ponta, servindo o primeiro para arrumar a lenha em combustão, e eslarejar as brasas, deslocando-as com movimentos laterais, e o outro para as arrastar para fora do forno, antes do varrimento com vassoura de giesta verde.

A introdução do milho maíz no consumo doméstico, mormente sob a forma de papas e de boroa, trouxe à utilização quotidiana um utensílio: a emboladeira, um alguidar em madeira destinado a dar forma à massa antes da sua introdução no forno. As madeiras utilizadas são o choupo e o pinho, porque macias e trabalháveis, e nas condições apropriadas não fendem.

Usava-se a arca para guardar o pão das grandes fornadas, ou então a camboeira, ou broeira, uma tábua em castanho, pinho ou choupo, que era suspensa do tecto da adega por arames ou cordas, que se destinava a armazenar o pão ao abrigo dos ratos, utilizada nas regiões onde se consumia trigo. Aqui, uma fornada podia ascender a quatro dezenas de pães. Idêntica plataforma, designada por caniço, era destinada a salvaguardar os queijos em processo de cura do ataque dos roedores.

Dentro da casa de lavoura, num seu anexo, cuidava-se a preparação das roupas de que a casa necessitava, fossem roupa branca ou de vestir. O linho e a lã eram tratados em todo o seu ciclo, e a madeira era matéria privilegiada, quando não exclusiva, de muitos instrumentos necessários ao seu processamento. Os diversos utensílios afectos ao processamento do linho (Oliveira *et al.* 1978) desde a roca e o fuso, com os quais se preparava o fio, até ao tear, tudo eram feitos em um qualquer tipo de madeira. O padrão de auto-suficiência que temos vindo a recordar está bem presente em todo o ciclo de produção têxtil[18], incluindo a costura, e a malha da lã. De facto, eram feitos em madeiras duras os ovos utilizados para remendar as peúgas,

[18] Realidade muito antiga e generalizada. Recordemos que as inquirições afonsinas referem, repetidamente, casos de prestações pagas pelos camponeses em varas de bragal, o que indicia a vulgaridade da tecelagem ao nível familiar já nesta época.

e também o utensílio conhecido como canhão de meia (Vasconcellos 1938, vol. 5, 452-3), uma haste em madeira, cuidadosamente ornamentada, na qual se fixam as agulhas de tricotar em Trás-os-Montes e na Beira. Também era de madeira a lavadeira, onde a mulher se ajoelhava quando lavava a roupa na margem do rio.

Finalmente, não deveríamos esquecer o contributo da madeira na indumentária rural na forma dos socos e tamancos, cuja sola -chamada pau- era em madeira macia, geralmente de amieiro ou vidoeiro. A adequação deste calçado, feito em madeira e couro, à rudeza da vida do campo, fizeram dele a escolha de eleição para aqueles que o podiam adquirir, até pelo facto de permitir recuperar as gáspeas de botas ou de sapatos velhos, acrescentando-lhes a nova sola em madeira. Por todo o lado se encontravam homens especializados na sua manufactura, os soqueiros e os tamanqueiros (Soeiro 2017, 8-9), trabalho que podia ser dividido em fases, e apenas contemplar a produção da sola em madeira, à qual outro artesão colocaria a gáspea em couro. Em todo o caso, importa salientar a simplicidade desta produção, para a qual bastava o machado e uma enxó, e destreza manual milimétrica, sendo acessível à auto-suficiência[19] tão cara ao camponês.

4 — UTENSILAGENS EM MADEIRA NAS PRÁTICAS AGRÍCOLAS NÃO MECANIZADAS

O mundo do trabalho exterior à casa era dominado pela madeira que, sempre que a eficácia dos instrumentos o exigia, se articulava com o ferro. A utensilagem agrícola era particularmente criteriosa na escolha e na adequação das diferentes madeiras a cada instrumento e função, uma vez que tanto a eficácia como a economia de esforço eram relevantes num mundo dominado pelo trabalho braçal e de tracção animal. Com efeito, características como a dureza, o peso específico, a flexibilidade ou mesmo o ordenamento anatómico dos lenhos, eram criteriosamente ponderados na hora de escolher a matéria prima para cada uma das obras, sendo certo que cada região valorizou mais uma ou outra madeira. Não podemos deixar de evocar a intensa utilização do negrilho, ou olmo, enquanto matéria prima, por todo o interior transmontano, na produção de grande variedade de alfaias e utensílios[20].

A alfaia em madeira de maior importância dentro da utensilagem agrícola é, sem dúvida, o carro de tracção animal. A sua estrutura e variabilidade

[19] "*Todo o camponês sabe o mínimo para pregar uns socos. Para fazer os paus respectivos*." (Fontes 1992, 188).

[20] Sendo no passado a madeira de eleição para uma grande maioria de alfaias, devido à sua ductilidade e relativa resistência, esta espécie encontra-se em declínio e enfrenta extinção devido à grafiose, facto que redobra o valor do nosso património etnográfico.

tipológica foram abordados pelos etnógrafos portugueses (Galhano 1973; Vasconcellos 1938), mas também na vizinha Galiza, onde o particular carinho que Lorenzo Fernández demonstrou por este utensílio nos legou estudos e registos inestimáveis (Lorenzo Fernández 1945; 1973) sobre a estrutura, os modelos e as formas de construção do carro de bois[21]. Estes registos revelam, mais uma vez, a notável desenvoltura dos camponeses na elaboração dos utensílios em madeira e no manejo criativo das poucas ferramentas necessárias para o efeito e da especialização de alguns na carpintaria específica destas alfaias, designados na Galiza como fragueiros (Fidalgo Santamariña 2001, 42-3), que elaboravam os vários elementos constituintes do carro nas madeiras mais adequadas. No carro de bois utiliza-se o negrilho e o carvalho para os elementos componentes da plataforma, o chideiro, podendo algumas peças ser em amieiro, pinho e salgueiro. Enquanto que o freixo era usado para o eixo, devido à sua dureza, já as rodas podiam ser em negrilho ou em carvalho. A estrutura das rodas pode obedecer a modelos culturais, conforme a forma e número das peças que as formam, mas são em madeira, e também unidas por entalhes e travessas. Existem exemplos de rodas integralmente em madeira (Dias 1981b, 148), mas na maioria das regiões elas eram protegidas por um aro em ferro em toda a sua periferia, que as salvaguardava do severo desgaste produzido pelos pisos pedregosos, sendo este o único elemento metálico presente em toda a estrutura do carro de bois.

Esta estrutura base do carro era acrescida de um conjunto variável de peças, as quais permitiam adaptá-lo a grande variedade de funções, desde a carreja das palhas e matos, até ao estrume e às vindimas, enfim, tudo o que fosse necessário transportar. Variados são, igualmente, os tipos de madeira que podem formar estes equipamentos, desde o carvalho e negrilho para os estadulhos e ladrais, até ao vime ou o castanho lascado para o caniço.

Os jugos e as cangas são elementos funcionais indispensáveis para os sistemas de atrelagem animal (Oliveira *et al.* 1973), nomeadamente para sustentação pela parelha, ou por um único animal, da alfaia a conduzir, seja ela arado ou carro, ligação essa que é feita por uma possante tira em couro, o tamoeiro (designado por lora na Galiza), que amortece a tensão entre o jugo e o temão, e permite a sua articulação durante o trabalho. Estas peças, de tipologia variada (Frankowski 1916), são feitas em madeiras duras, sobretudo o jugo de fixação nos chifres dos animais sobre as molhelhas, que é em freixo ou negrilho, podendo os do Minho e Douro Litoral, que

[21] Relevamos o belo e expressivo documentário intitulado "O carro e o home" sobre o ciclo de vida de um carro de bois, realizado por António Román em 1940, o qual foi produzido e apresentado por Lorenzo Fernández, e bem ilustra o sentimento que nutria por esta importante alfaia agrícola.

são muito mais elaborados, também ser entalhados em madeira de castanho e carvalho, ou até mesmo em nogueira e choupo, no caso das peças mais decorativas e destinadas a momentos rituais. Com efeito, os exemplares desta região podem atingir extraordinária elaboração na sua gramática decorativa e impacto visual (Mattos 1943), na qual se misturam formas decorativas com simbologias apotropaicas (Vasconcellos 1881) que justificam a sua utilização em rituais (*idem* pp. 27) protectores e exorcizadores.

O trilho, ou rastro, é uma estrutura em madeira dura formando plataforma, tipo trenó, que usava a tracção animal para deslocar peças pesadas por curtas distâncias, sendo normalmente utilizado para carrear as pedras durante a construção de muros.

Ombreando em importância funcional com estes elementos de transporte temos o arado, nas suas diversas formas e funções, de cuja eficácia em larga medida dependia o sucesso da produção, e assim a sobrevivência dos camponeses. Este instrumento, de estrutura bastante arcaica, já é referenciado iconograficamente desde o neolítico (Dias 1982, 58), e a lavoura de campos tem vindo a ser documentada pela arqueologia desde este período (Peterssen 1999) em diante (Widgren 1983) na Europa. Os arados foram apresentando variantes tecnológicas e culturais enquadráveis em espaços geográficos, tema ao qual Jorge Dias dedicou muito do seu trabalho (1983, c/refs.), e pouco evoluíram estruturalmente ao longo da sua história até ao momento em que foram sendo abandonados em prol da charrua em metal e dos sistemas mecânicos de lavoura. Os três modelos principais de arados em madeira existentes no país: radial, quadrangular e de garganta (Dias 1983, 78-113), são compostos por peças que se interligam através de ensamblamento, compondo a forma da alfaia. As peças mais complexas são o dente/rabiça e a garganta, devido às suas configurações, resultando da escolha de madeiras com a forma desejada, obtida por condução do crescimento da árvore, ou então pela moldagem da peça após o abate, com recurso a calor e a contrapesos. Qualquer um destes métodos obriga a observação e a conhecimento sobre o comportamento das madeiras. Os restantes elementos constituintes do arado, o temão, a teiró, os mexilhos, as aivecas, e as cunhas, ou tescaz; todos eles são formas simples, na curvatura ou no talhe, sendo apenas imperativo dominar a sua forma de ensamblamento para que o tescaz possa cumprir com a sua função de fixação por meio de compressão dos elementos dentro do entalhe. Este importante instrumento agrícola continuou a ser feito integralmente em madeira, sendo preferencialmente de madeiras duras, com a excepção da relha, a ponta com que rasgava a terra e enfrentava toda a sua abrasão, a qual é em ferro e pode apresentar variantes dentro do formato sub-triangular arredondado.

Existe ainda toda uma grande panóplia de alfaias menores feitas em várias madeiras, e sempre adequadas à realização de todas as tarefas da vida rural.

Naturalmente que apenas poderemos evocar algumas, ou as tarefas nas quais se inserem, a título de exemplo.

Os forcados (gancha, engaço, guincha, tornadeira) destinadas aos trabalhos ligeiros, nomeadamente aos trabalhos de palhas e fenos, são feitas de uma peça única de madeira, diferindo das destinadas aos trabalhos mais pesados, de estrumes e matos, que são em ferro com encabadouro em madeira. A madeira de eleição para a elaboração das primeiras é o salgueiro, em virtude da sua leveza e da flexibilidade e resistência. Esta forquilha (Oliveira *et al.* 1983, 267, il. 186) é preparada ao longo do crescimento da árvore ainda jovem, cujos ramos são podados e dobrados, isto é, *engalapados*, por forma a produzir a configuração desejada. Quando a árvore atinge a espessura desejada, é cortada, descascada e os galhos atados com corda durante o processo de secagem, para que mantenham a forma do instrumento. Já o mangual, ou malho (Oliveira *et al.* 1983, 274), é uma peça composta por duas hastes em freixo, o cabo e o pírtigo, este mais curto, as quais se articulam em torno de duas anilhas em couro: a casula e o encedouro. Trata-se de uma importante alfaia para algumas debulhas, como o trigo e milho, mas também de leguminosas, como o feijão e lentilhas.

Não podemos ignorar o complexo da cestaria em vime e em lascas de castanho, com grande diversidade de formas e funções, utensílios vocacionados para a colheita e o transporte, mas também se releva a utensilagem ligada ao ciclo do vinho, como as escadas em castanho, o conjunto de tanoaria com barris, baças e tonéis, e a antiga prensa em madeira, com enorme viga em carvalho e peso de pedra, que o fuso em madeira de freixo ou oliveira controlava. E ainda, e finalmente, os aros, ou cinchos, usados para espremer o soro durante o fabrico do queijo, que no passado eram feitos de uma cinta em madeira de castanho, dobrada e perfurada, antes da sua substituição generalizada pela folha de flandres. Também a base onde se espremiam os queijos, a froncela, com canelura para o escorrimento do soro, era em madeira de nogueira ou castanho, podendo ser individual e móvel, para se trabalhar sobre uma mesa, ou então mais pesada, e com pés baixos de sustentação.

5 — A MADEIRA NA CONSTRUÇÃO

O recurso à madeira nas construções tradicionais é uma prática recorrente no tempo, mas sempre usada num quadro de adequação aos benefícios e às limitações deste material em cada uma das circunstâncias. O profundo conhecimento das características e dos comportamentos de cada uma das espécies de madeiras estabelecia o critério de utilização, o qual apenas se desleixava por razões de carácter marcadamente económico ou de indisponibilidade pontual, que é tanto mais visível nas casas menos abastadas.

Apesar de no Norte do país ter dominado claramente a pedra como material de construção (Oliveira & Galhano 1992), a madeira era indispensável

para a estrutura de cobertura, vigamentos e soalhos, varandas e escadas, portas, janelas, e também para as padieiras nas construções em xisto. Não esqueçamos ainda que algumas soluções construtivas usavam o tabique para as divisórias interiores, e por vezes mesmo para algumas paredes exteriores, ao que abaixo referiremos em detalhe. Uma casa, ainda que sendo construída com estrutura de pedra, gastava muita madeira.

A construção trazia exigências na escolha e na preparação das madeiras, fossem grandes vigas de carvalho ou castanho, ou o mais modesto ripado para o telhado ou os tabiques. O aparelhamento mecânico das madeiras através da utilização da força hidráulica é conhecido na Europa desde o período medieval (Pereira 1990, 58-60), mas em Portugal está documentada um pouco mais tardiamente, pelos inícios do século XV, tendo tido a partir de então rápida disseminação. Contudo, o corte manual, por uma *serra*, ou parelha de serradores, geralmente realizada nos locais de abate das árvores, gozou sempre de alguma vitalidade, tendo resistido no norte do país até aos meados do século XX. Parelhas de serradores deslocavam-se pela região em busca de trabalho (Fontes 1992, 184), e até mesmo pela vizinha Galiza (Fidalgo Santamariña 2001, 37-8), detendo-se onde havia madeira para serrar, ou então respondendo a empreitadas por ocasião de obras ou de grandes abates para armazenamento ou venda. Esta operação supria de matéria prima não só a construção como todas as actividades de transformação de madeira, como a tanoaria, a marcenaria e a construção naval, entre outras.

Os grandes vigamentos de soalho e telhado eram preferencialmente em carvalho, mas o castanho também era usado em opção, pois as *trepoleiras*, os rebentos de castanheiro bravo, dão paus compridos e direitos, sem nós, adequados para vigamento. As vigas que ficavam à vista poderiam merecer aparelhamento mais cuidado, mas as restantes eram apenas descascadas e faceadas com machado, poupando o duro trabalho da serragem. Além destes possantes elementos estruturais, temos variados perfis de menores dimensões que eram utilizados no emaranhado das peças que compunham a habitação. Os caibros regularizavam o nível entre as vigas para assentamento do soalho, distribuindo as cargas sobre aquelas, tendo idêntica função no telhado, onde ainda recebiam o ripado, de ripas ou tábuas, sobre o qual assentavam as telhas, ou o colmo. Nestes elementos menores podemos encontrar já alguma madeira de pinho, sobretudo na região costeira, mas sendo solução de recurso e pouco apreciada, uma vez que esta madeira se degrada mais rapidamente com as humidades e é bastante sensível ao ataque dos carunchos[22], requerendo

[22] Esta fragilidade da madeira de pinheiro só veio a ser ultrapassada no século XX com a descoberta do tratamento com sais de cobre, em autoclave, que lhe aumenta a resistência e a longevidade.

atenção na manutenção. Contudo, quando imersa em ambiente húmido logo após o corte, a madeira de pinho possui uma longevidade extraordinária, pelo que foi amplamente utilizada nestes contextos, como fundações húmidas e cais, e até mesmo em elementos das azenhas.

No norte do país foi vulgarizada a construção em tabique: uma associação que incluía vigas e caibros em madeira, materiais cerâmicos, e argamassa. A fragilidade desta associação aos efeitos da humidade motivou a sua utilização predominantemente nas paredes interiores das habitações, mas o baixo custo desta solução construtiva fez com que fosse bastante divulgada tanto no meio rural como na casa urbana também nas paredes estruturais, exteriores, sobretudo nos sobrados. A impermeabilização da face exterior da parede, que é indispensável à sua integridade, foi confiada à cobertura em placas de xisto, formando escama de peixe, solução que ainda hoje se vê sobrevivente em muitas construções antigas.

Os tabiques podem assumir duas soluções estruturais. A mais resistente é composta por vigamento vertical espaçado a cerca de um metro, ou menos, e interligado por travessas horizontais. Dentro de cada espaço quadrangular são colocadas travessas dispostas em diagonal, cujo objectivo é travar os movimentos do conjunto, composição à qual se dá o nome de Cruz de Santo André. Todos os espaços são preenchidos com tijolo ligado com argamassa, e a superfície é alisada com argamassa de cal hidráulica. Outra forma de tabique, mais aligeirado e utilizado nas divisões interiores, consta de tábuas verticais, pregadas em um ou em ambos os lados de vigas, ou caibros, respectivamente no soalho e no tecto, cuja largura define a espessura da parede. Sobre a superfície dessas tábuas são pregados alinhamentos muito próximos de finas ripas de formato trapezoidal em pinho, cujo perfil se destina a fixar a argamassa de cal hidráulica que formará a superfície da parede[23], podendo este ripado ser substituído por entrançado de caniço, nas construções mais pobres.

A maioria das casas de lavoura não tinha tecto na cozinha, para que o fumo esvaísse pelo telhado de telha caleira ou a abertura no colmo, mas os quartos e sala poderiam ter forro em madeira, de castanho, pinho, choupo, ou mesmo de caniço que se recobria com argamassa. Nas casas mais abastadas, sobretudo nas senhoriais, o tecto em madeira era elaborado em outras formas (Martins 2008), das quais a mais comum foi a masseira, ou gamela, composta por frisos, nervuras e painéis, numa gramática de configuração octogonal, que podia ser adornada com motivos decorativos entalhados e pintados.

[23] Este sistema construtivo, tão eficaz quanto disseminado, foi mimetizado com novos materiais, como o perfil metálico e o gesso cartonado, assumindo a designação de "pladur".

6 — NOTA FINAL

Nesta curta deambulação por temas que são manifestamente amplos e multifacetados, e portanto não se compadecem com este trato sumariado, procurou-se apresentar a utilização da madeira como de algo radicado no quotidiano das comunidades rurais da época em apreço, uma relação pautada por um profundo conhecimento das características de cada matéria prima e da sua adequação aos objectivos funcionais de cada um dos utensílios. Nestas épocas dominadas pelo trabalho manual, a eficácia tornava-se muito relevante, pois o esforço era penoso, e como tal o insucesso era sancionado, e muitas vezes era-o pela fome. A observação e a aprendizagem das leis que regem as várias espécies de árvores e o comportamento das respectivas madeiras está bem patente na excelência de algumas estratégias que aqui foram evocadas. Hoje conseguimos entendê-lo à luz do nosso raciocínio mecânico, científico, mas os camponeses de então trabalhavam, observavam, transmitiam conhecimento, e entendiam a relação com os materiais através de outras dimensões que talvez tenhamos dificuldade em descodificar.

7 — BIBLIOGRAFIA

Aguiar, C.; Pinto, B. (2007). Paleo-história e história antiga das florestas de Portugal continental: até à Idade Média. In Silva, J. Sande (eds.), *Árvores e florestas de Portugal: floresta e sociedade, uma história comum*. Lisboa: Jornal Público - FLAD – LPN, 15-53.

Almeida, Carlos A. Ferreira de (1981). Território Paroquial no Entre-Douro-e-Minho. Sua sacralização. Porto: *Nova Renascença 2*, vol.1, 202-12.

Coelho, Francisco Adolfo (1914). Palavras e coisas. Notas para a história da língua e vida portuguesa. *Revista Lusitana 17*, 1-16.

Devy-Vareta, Nicole (1985). Para uma Geografia Histórica da Floresta Portuguesa, as matas medievais e a "Coutada Velha" do rei. *Revista da Faculdade de Letras 1* (Porto) 47-67.

Devy-Vareta, Nicole (1986). Para uma Geografia Histórica da Floresta Portuguesa, do declínio das matas medievais à política florestal do renascimento (sécs. XV a XVI), *Revista da Faculdade de Letras 1* (Porto), 5-37.

Dias, António Jorge (1981a). *Rio de Onor. Comunitarismo Agro-Pastoril.* Lisboa: Editorial Presença.

Dias, António Jorge (1981b). *Vilarinho da Furna. Uma aldeia comunitária.* Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, (1ª ed. Lisboa 1948).

Dias, António Jorge (1982). *Os arados portugueses e as suas prováveis origens*. Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, (1ª ed. 1948).

Dinis, António Pereira (2017). A propósito da feitura de carvão vegetal no Crastoeiro (Mondim de Basto, Vila Real): notas arqueológicas, etnográficas e documentais. *Oppidum 10*, 9-23.

Fagan, Brian (2002). *The Little Ice Age: How Climate Made History 1300-1850*. New York: Basic Books.

Fernandes, Isabel Maria Granja (2012). *A loiça preta em Portugal: estudo histórico, modos de fazer e de usar.* Braga: Universidade do Minho, (2 vols. policopiado).

Fernandes, Manuel; Bento, João; Devy-Vareta, Nicole (2015). Aspetos biogeográficos e paleoambientais de uma população finícola de Pinus sylvestris L. na serra do Gerês (NW Portugal). *GOT (Revista de Geografia e Ordenamento do Território) 7*, 159-81.

Fidalgo Santamariña, Xosé Antonio (2001). *Os saberes tradicionais dos Galegos.* Vigo: Editorial Galaxia.

Fontes, António Lourenço (1992). *Etnografia Transmontana. II-Comunitarismo de Barroso.* Lisboa: Editorial Domingos Barreira.

Frankowski, Eugeniusz (1916). As cangas e jugos portugueses de jungir os bois pelo cachaço. *Terra Portuguesa 2*, 33-43.

Galhano, Fernando (1973). *O Carro de Bois em Portugal.* Lisboa: Instituto de Alta Cultura.

Leal, Augusto S. A. B. Pinho (1873-90). *Portugal antigo e moderno (12 vols.)*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia.

Lisón Tolosana, Carmelo (1981). *Perfiles simbolico-morales de la cultura gallega.* Madrid: AKAL, (1ª ed. 1974).

Lorenzo Fernández, Xaquim; Fernández Román, Antonio (1945). *O Carro e o Home.* Documentário, 12 minutos.

Lorenzo Fernández, Xaquín (1974). El Carro en el folklore de Galicia. *Revista de dialectología y tradiciones populares 30*, 44-76.

Martins, João Carlos Sarrazola (2008). *Tectos portugueses do séc. XV ao séc. XIX*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, (Polic.)..

Noël, Michel; Bocquet, Aimé (1987). *Les hommes et le bois. Histoire et technologie du bois de la préhistoire à nos jours*. Paris: Hachette.

Oliveira, Ernesto Veiga (1984). *Festividades cíclicas em Portugal.* Lisboa: Publicações D. Quixote.

Oliveira, E. V.; Galhano, F.; Pereira, B. (1973). *Sistemas de atrelagem dos bois em Portugal.* Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia.

Oliveira, E. V.; Galhano, F.; Pereira, B. (1978). *Tecnologia Tradicional Portuguesa: O Linho.* Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Oliveira, E. V.; Galhano, F.; Pereira, B. (1983). *Alfaia Agrícola Portuguesa.* Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica (2ª ed.).

Oliveira, E. V.; Galhano, F. (1992). *Arquitectura Tradicional Portuguesa.* Lisboa: Publicações D. Quixote.

Peixoto, Rocha (1990). *Etnografia Portuguesa*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Pereira, A. Gomes (1906). Tradições Populares e Linguagem de Villa Real. *Revista Lusitana 9*, 229-58.

Pereira, Benjamim Enes (1990). *Tecnologia Tradicional Portuguesa. Sistemas de Serração de Madeiras.* Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Petersson, Maria (1999). Ancient Fields Excavated. *European Journal of Archaeology 2*, 57-76.

Pires, A. Thomaz (1907). Investigações Etnographicas. *Revista Lusitana 10*, 298-305.

Silva, José Bonifácio de Andrade e (1815). *Memoria sobre a necessidade e utilidades do plantio de novos bosques em Portugal, particularmente de pinhaes nos areaes de beira-mar; seu methodo de sementeira, costeamento e administração.* Lisboa: Academia Real das Sciencias.

Soeiro, Teresa (2017). *Soqueiros e tamanqueiros. Fabrico e uso do calçado de pau em Cabeceiras de Basto.* Cabeceiras de Basto: Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto.

Vasconcellos, José Leite de (1881). *Estudo ethnographico a proposito da Ornamentação dos jugos e cangas dos bois nas provincias portuguezas do Douro e Minho.* Porto: Empr. do jornal d'agricultura-editora.

Vasconcellos, José Leite de (1882). *Tradições populares de Portugal.* Porto: Typ. Occidental.

Vasconcellos, José Leite de (1916). Uma excursão a Castro-Laboreiro (notas numa carteira). *Revista Lusitana 19,* 261-80.

Vasconcellos, José Leite de (1938). *Opúsculos, Volumes V e VII, Etnologia.* Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

Vasconcellos, José Leite de (1982). *Etnografia Portuguesa. (II Vol.)* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Viterbo, Joaquim de Santa Rosa de (1865). *Elucidario das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram.* Lisboa: A. J. Fernandes Lopes, Typ. do Panorama (2 Vols.)

Widgren, Mats (1983). *Settlement and farming systems in the early Iron Age. A study of fossil agrarian landscapes in Östergötland, Sweden.* Acta Universítatis Stockholmiensis 3.



Figura 1.1- Cabeceiras de Basto. Casa de lavoura com a parede frontal em pedra, e parede exterior traseira em tabique fino, rebocado apenas com argamassa, e sem qualquer resguardo adicional.

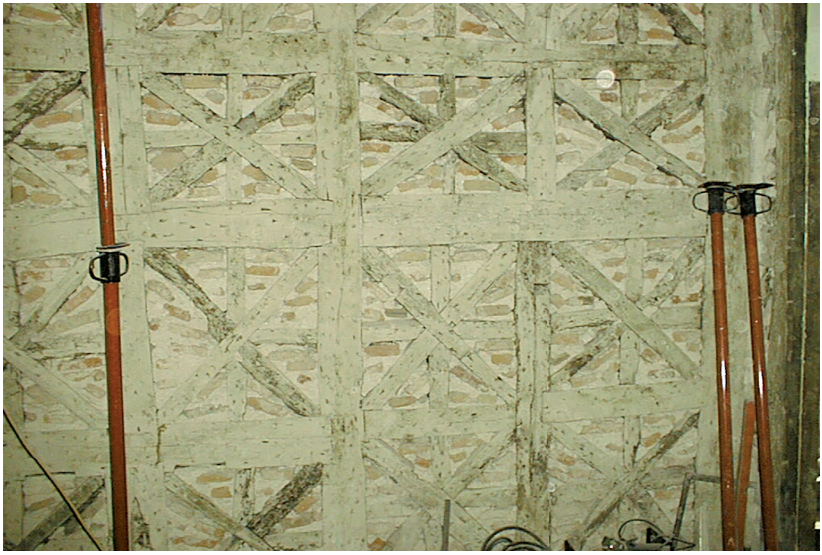


Figura 1.2- Guimarães. Parede interior de casa em tabique com estrutura em cruz, e enchimento com tijolo e argamassa.



Figura 2.1- Vinhais. Gamela, ou masseira, escavada em tronco de castanho.



Figura 2.2- Bragança. Grade simples, com as asnas laterais em carvalho e as travessas em negrilho.

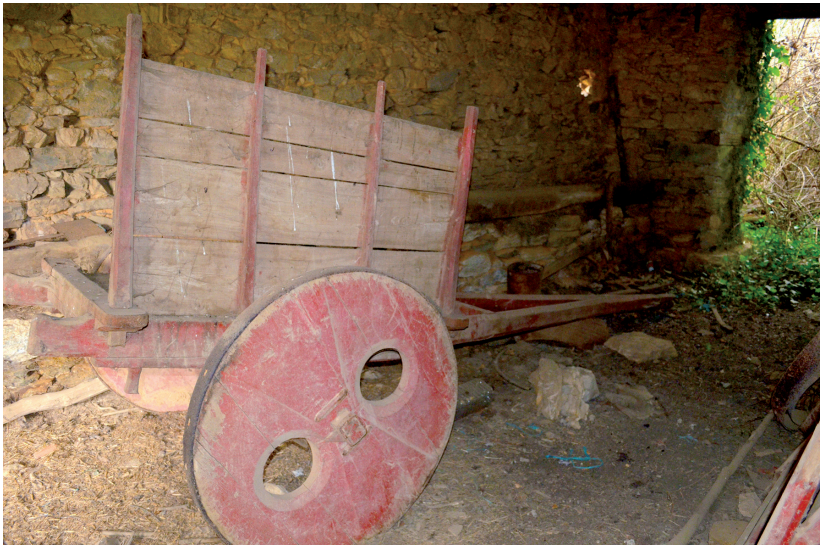


Figura 3.1- Bragança. Carro de bois com caniça, pintado a vermelho. A maioria das peças são em madeira de negrilho, e o eixo é em freixo.



Figura 3.2- Bragança. Arado radial com a rabiça em negrilho e o temão em freixo. Está encostado a um murete encimado por um pau de castanho que delimita uma manjedoura.



Figura 4.1- Vale de Cambra. Carro de bois com caniço, e rodado em ferro.



Figura 4.2- Torre de Moncorvo. Fabrico do queijo sobre froncela múltipla com pés, em grossa tábua de madeira de nogueira. (Foto Nelson Rebanda)



Figura 5.1- Alfandega da Fé. Mocho em madeira de cerejeira.



Figura 5.2- Mondim de Basto. Pormenor de prensa para vinho, com grande viga em carvalho apoiada no vão existente na parede do lagar.



Figura 6.1- Bragança. Arrastador do feno, com cabo em madeira de freixo, travessa em negrilho, e dentes em carvalho.



Figura 6.2- Bragança. Palheiro em xisto, com vigas em madeira de carvalho nas padieiras. As portas e ombreiras são em castanho.

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA, DCTP/FLUP/CITCEM
NUNO RESENDE, DCTP/FLUP/CITCEM

A ARTE DA TALHA EM MADEIRA EM PORTUGAL: NOVAS PERSPETIVAS

Resumo: A partir de vários exemplos ou estudos de caso, propomos uma abordagem englobante sobre a madeira enquanto suporte de criação artística, focada na obra da talha. Constituindo uma das expressões mais disseminadas em Portugal, associada ao desenho e à arquitectura, parte do património integrado ou como património móvel, a obra da talha em madeira revela-se repositório de um vasto conjunto de saberes, práticas e interpetações que tem originado diversos percursos de investigação, nomeadamente a partir do DCTP - Departamento de Ciências e Técnicas do Património, da Faculdade de Letras da Porto. Nesse sentido pretendemos chamar a atenção para a necessidade de estudos inter e multidisciplinares sobre a madeira como matéria prima aplicada ao revestimento de espaços sacros, à produção de mobiliário e de objetos ou ao edificado com outros usos, utilizando para tal, neste trabalho, um conjunto de fontes históricas publicadas, do tipo contratual.

Palavras-chave: Madeira, talha, património, obra de arte

Abstract: Based on several examples or case studies, we propose a comprehensive approach to wood as a support for artistic creation, focusing on woodcarving. Woodcarving is one of the most widespread expressions in Portugal, associated with design and architecture, part of the integrated heritage or as mobile heritage, and is a repository of a vast body of knowledge, practices and interpretations that have led to various research trajectories, particularly at the Department of Heritage Studies, Faculty of Arts and Humanities of University of Porto. In this sense, we intend to draw attention to the need for inter and multidisciplinary studies on wood as a raw material ap-

plied to the lining of sacred spaces, to the production of furniture and objects, or to buildings with other uses.

Keywords: Wood, woodcarving, heritage, work of art

A HISTORIOGRAFIA SOBRE A ARTE DA TALHA EM PORTUGAL

Rafael Bluteau, no seu *Vocabulario Portuguez* (1712-1728), utiliza a palavra *talha* no sentido genérico de corte ou acto de esculpir, em pedra ou madeira (Bluteau, 1713-1728. Por entalhador entende o «official de obra de talha com flores de madeira, & folhagens, com cabeças de Anjos com metas, brutescos, & outras figuras de meyo relevo [que] reveste[m] obras lizas de samblagem» e por entalhar: «talhar, ou cortar a madeira para representar alguma figura» (Bluteau, 1713, p. 138). Embora no mesmo dicionário ainda se aluda a talha como: operação na artilharia, «fragmento do ouro, ou da prata, lançado fóra com a ponta do buril», certas cordas, «vaso de barro, de grande bojo, & boca estreyta», unidade de medida ou finta (tributo) e «hum paosinho estreyto, em que marcaõ o que devem os Canteyros, de lhe aguçarem a ferramenta» (Bluteau, 1721, pp. 24-25) a talha constituiria, para Bluteau e seus contemporâneos, de um modo geral, obra artística, com carácter ornamental, em meio relevo, ligada à retabulística e ao mobiliário, e também aos coches. A este respeito, escreve o mesmo enciclopedista: «nos antigos [coches] tinha pela parte interior humas vergas de talha dourada, & no meio hua roda dourada, que se chamava sol» (Bluteau, 1721, p. 65).

Este trabalho e este ofício não eram, contudo, uma novidade em setecentos. Cortar pedra ou desbastar madeira constituíam técnicas antigas com propósitos diversos, quer construtivos, quer decorativos ou ambos. Já Bento Pereira, na sua obra *Prosodia* (1697), incluía o entalhador na categorização de escultores, entalhadores e imaginários: «Statuarius, ii, m.g. O imaginario, artifice, entalhador, ou fundidor de estatuas [...]» (Pereira, 1697, p. 638).

A historiografia da arte portuguesa conhece bem os nomes dos entalhadores colaboradores da grande obra quinhentista do político da Sé de Lamego: Arnao de Carvalho, João de Utreque e Angelo Ravanel, a partir de cujos nomes e apelidos se infere origem estrangeira (Correia, 1924, pp. 84-88). Eram nórdicos europeus, a trabalhar em Lamego em 1506, executando as peças que deveriam emoldurar as pinturas de Vasco Fernandes, trabalhos com «maçanarias e pillares e estrelas» (Correia, 1924, p.103-105). Ao entalhador Arnao de Carvalho coube, ainda, a missão da feitura de um relevo da História da Virgem de Jessé (Correia, 1924, pp. 108-110).

Em 1520 há referência a um certo Afonso Gonçalves, entalhador, com obra num baluarte (ANTT, Corpo Cronológico, Parte II, mç. 88, n.º 20) e,

em 1554, um pedido de Francisco Gomes da Veiga à rainha D. Catarina que visava a admissão de um seu parente como entalhador da Casa do Infante D. António (ANTT Corpo Cronológico, Parte I, mç. 93, n.º 97).

Ainda como exemplo avulso, o da catedral de Lamego, podemos aferir a partir deste que a talha servia no século XVI, como complemento à pintura e à escultura, constituindo uma forma de tridimensionalizar os desenhos já empregues na pintura mural, ou emoldurar a pintura, mesmo que de forma anacrónica, como no caso do tríptico do Espírito Santo de Miragaia, no Porto (fig1).

A talha é, de facto, uma forma de volumetrização do desenho e da pintura que, durante a Idade Média e o início da época moderna, representava o retábulo e que evoluiu posteriormente para formas diversas, escultóricas, integradas na arquitetura.

A talha e o entalhador constituíam, assim, uma técnica e um ofício, apenas, num vasto universo de outras técnicas, ofícios e práticas artísticas, que incluíam ou se associavam aos de pedreiro, canteiro, marceneiro, carpinteiro, etc., em contexto oficinal e de estaleiro, desde a construção à ornamentação de edifícios civis, religiosos e militares, até a objetos ou mobiliário. Os contratos de obra conhecidos para os séculos XV a XVIII, inclusive, mostram-nos esta complexidade colaborativa, como bem documentou D. Domingos de Pinho Brandão para o caso português, e em particular na diocese do Porto (Brandão, 1984-1988).

O ofício de entalhador e a prática e técnica da talha continuavam ativos no século XX. Em 1913, a *Sociedade Promotora de Asylos, Creches e Escola*s, geria uma «Officina de modelação e trabalho de talha», no Largo da Graça, em Lisboa. Também no Porto se procurava manter este oficialato, mas é possível que tal trabalho tenha assistido a um declínio ao longo do século XIX. O gosto por formas menos marcadas pela ornamentação, o ressurgimento do gosto clássico ou o retorno ao medievalismo pelos românticos, e até a secularização da sociedade terá ditado o declínio da produção e uso da talha aplicada, quer à arquitetura, quer às artes decorativas, sobretudo em contexto religioso. Esta tornou-se mesmo um elemento *non grato* da intelectualidade que via nos desenhos do *barroquismo* uma visão de luxo, devassidão e desvario.

O interesse pela talha ressurgiu no início da segunda metade do século XX de uma forma académica ligada aos estudos da História da Arte em Portugal, ainda que entendida como uma extensão decorativa da escultura, como se infere pelo título da exposição de fotografia de Mário Tavares Chicó, sobre «A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da India Portuguesa», em 1954.

Na edição da primeira História da Arte em Portugal, começada por Aarão de Lacerda e continuada por Reynaldo dos Santos, este escreveu, em 1953: «A história da talha barroca em Portugal pode dizer-se que só começou a ser feita nestes últimos cinco anos, embora o conhecimento da sua importância e originalidade fossem de há muito reconhecidos» (Santos, 1953, p. 74).

Até então, os elementos não figurativos sobrepunham-se, pois, aos da representação humana, numa classificação redutora e incipiente que apenas filiava a obra da talha, como arte ornamental, nas duas grandes correntes designadas *Barroco Jesuíta e Barroco Joanino*. É o entendimento de Ribeiro Cristino (1925), Xavier Fernandes (1930), Leitão de Barros & Martins Barata (1931) e do cónego Aguiar Barreiros (1950), que chegou mesmo a considerar o *barroquismo* um tempo de decadência cuja decoração (subentende-se a talha), «uma adulteração das formas greco-romanas, retorcendo as colunas, misturando sem direção as diferentes ordens, invertendo colunas e pedestais de forma piramidal, truncando e abrindo frontões, exagerando o número e a forma dos grutescos, jarras, pâmpanos, frutos, anjos repolhudos, etc.» (Barreiros, 1950, p. 200).

A edição das primeiras obras de fundo sobre a História da Arte em Portugal, obrigaram a olhares mais atentos sobre a talha (veja-se o texto do já referido Reynaldo dos Santos, de 1953), mas os intelectuais portugueses, muitos deles ligados a visões nacionalistas e ideologicamente comprometidas com a História contemporânea de Portugal foram incapazes de distanciar-se do ódio à Monarquia Brigantina durante a qual se desenvolvera o Barroco. O caso de Santa Clara, no Porto, é um exemplo paradigmático desta crítica ao Barroco e à talha (Resende & Sousa, 2021).

Foi necessário o interesse de dois académicos estrangeiros, Germain Bazin (1901-1990) e Robert Chester Smith (1912-1975), para que os primeiros estudos de fundo e de caso começassem a surgir; a par com o já referido investigador nacional D. Domingos de Pinho Brandão (1920-1988).

O primeiro trabalho de fundo sobre a talha portuguesa é o de Robert Smith, publicado pela Livros Horizonte, em 1962, a que se seguiu uma exposição fotográfica sobre o mesmo tema, em 1963, na *Calouste Gulbenkian*. Os trabalhos de Robert Smith (Cabral & Rodrigues, 2000) ajudaram a lançar o interesse sobre esta técnica artística, ligadas a outras, como a pintura ou o douramento.

Pela mesma altura, no Porto, D. Domingos Pinho Brandão (1920-1988) iniciou a publicação de um conjunto de estudos e edição de fontes fulcrais para um entendimento da obra de talha à luz documental (Brandão, 1963; Smith & Brandão, 1963). Ao olhar e interpretação formalistas de Bazin e Smith, juntava-se o labor exegético de D. Domingos Pinhos Brandão. Também no Porto Flávio Gonçalves (1929-1987), trouxe contributos importantes, ligados à etnografia e à iconografia para a leitura e interpretação da talha, em contexto de arquitetura (Gonçalves, 1969) e da retabulística (Gonçalves, 1971).

Os primeiros estudos académicos, locais e regionais, sobre a talha em Portugal partem da Faculdade de Letras da Universidade, quer através dos seus docentes, como os já referidos D. Domingos Pinho Brandão e Flávio

Gonçalves, quer através de estudantes e investigadores e novas gerações de professores como Flórido Vasconcelos e Natália Marinho Ferreira Alves. A tese de doutoramento de Natália Ferreira Alves, intitulada «A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnicas», apresentada em 1986 (publicada em 1989), inaugurou uma escola no âmbito do estudo da retabulística e da talha, seguindo propostasdocumentais e de observação e análise micro-históricas e geográficas: Marco de Canaveses, Viseu, Lamego, Braga, Óbidos, etc.

Entre 1996 e 2006 foram apresentadas doze teses e dissertações sobre talha (ou a arte da madeira entalhada), à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Outros trabalhos, relacionados com a arte da talha continuam a desenvolver-se nesta instituição até à atualidade, salientando a importância deste tipo de obra artística que, não obstante a inexistência de inventários sistemáticos, sugere uma disseminação a nível nacional, ligado ao vasto património religioso, entre igrejas, capelas e ermidas, traduzindo-se como uma das mais importantes formas artísticas, presente no local para a qual foi concebida.

MATERIAIS, TÉCNICAS FORMAS E FUNÇÕES

Como salientou Robert Smith, nos longínquos anos sessenta do século passado, «Em Portugal a madeira tem a mesma importância que o mármore em Itália, ou a pedra em França, no interior das igrejas» (Smith, 1962, p. 7). Porém a fragilidade da matéria-prima, fez escassear os objetos elaborados em madeira, anteriores aos séculos XIV- XV, o que contraria o uso alargado intemporal da madeira na conceção de arquiteturas civis e religiosas. As florestas europeias, nórdicas ou mediterrânicas, primavam pela diversidade da cobertura vegetal e forneceram um sem número de árvores cujas potencialidades eram conhecidas e exploradas na utilização e transformação dessa matéria-prima para funções concretas. Madeiras utilizadas nas armações de espaços arquitetónicos, até madeiras utilizadas em objetos integrados nas arquiteturas, ou ainda madeiras que permitiam um resultado mais apurado e delicado na elaboração de objetos, o artífice/artesão/ artista conhecia sobejamente as potencialidades e desafios dessas matérias-primas.

O presente artigo atende à importância que a madeira assume no contexto artístico português, e aos muitos estudos académicos e de divulgação que têm sido realizados nas últimas décadas em universidades portuguesas sobre essa matéria-prima transformada artisticamente, como por exemplo a minuciosa recolha documental de Manuel António Fernandes Moreira, para a arte da talha, que foi publicada pelo CER, em 2006 (Moreira, 2006).

Neste sentido, efetuamos o ponto de situação e centralizamos o nosso estudo nos dados documentais sistematicamente publicados por D. Domingos

de Pinho Brandão para a talha religiosa da Diocese do Porto, do ano de 1500 a 1775, apresentando novas pistas para o estudo analítico dessa arte.

Se estreitarmos a nossa análise documental e nos fixarmos na oferta de madeiras das florestas do território nacional, das regiões norte e centro, encontramos como madeiras mais utilizadas pelos carpinteiros, entalhadores, imaginários e escultores, o castanho, o carvalho e o pinho (vd. Apêndice 1). São ainda de referir o bucho, o cedro, a cerejeira, o choupo, o amieiro, embora com utilização menor para a arte do entalhe.

No renascimento da arte de entalhar madeira, assinalou Smith, desenvolve-se no séc. XV, quando a Europa utiliza a madeira de castanho para a realização de objetos sacros, sobretudo «o norte da Europa enriquece-se de obras-primas executadas em carvalho» (Smith, 1962, p. 7). Neste contexto o uso das madeiras nos espaços sacros, abrange a produção de «entalhar retábulos e cadeirais nas cidades fabris dos Países Baixos, da Alemanha e da França setentrional» (Smith, 1962, p. 7).

Na produção de entalhar a madeira nos países nórdicos, nomeadamente na Bélgica e na Holanda, salienta-se a realização massiva de esculturas sacras pelos imaginários/escultores locais, que eram posteriormente enviadas nos navios comerciais, no seu retorno a Portugal, e disseminadas pelos espaços sacros portugueses – públicos e privados – de norte a sul do país. Estas peças, de pequenas dimensões, executadas em madeira pelos imaginários das oficinas da cidade de Malines (Bélgica), eram transportadas nas embarcações comerciais portuguesas, depois de colocarem os produtos exóticos, provenientes do Oriente (denominada carreira das Índias) e regressavam a Portugal com carregamentos de produtos comprados nos centros portuários da Bélgica (Antuérpia), nomeadamente no grande centro mercantil de Bruges. As madeiras utilizadas para esculpir as imagens, eram «na sua grande maioria, esculpidas, indiferentemente, em carvalho ou nogueira. Acidentalmente noutras madeiras brandas, tais como a faia, o choupo, a bétula, a tília, madeiras fruteiras, etc.» (Távora, 1975, p. 56).

Desta proveniência existem muitas imagens em espaços sacros portugueses e outras tantas conservadas em acervos museológicos, de que destacamos a coleção do *Museu de Arte Sacra e Arqueologia – D. Domingos de Pinho Brandão*, no Seminário Maior do Porto (Brandão, 1988, pp. 128-131).

Importa igualmente referir o exímio trabalho em madeira praticado durante a Baixa Idade Média, em Portugal e Espanha por artistas mudéjares que continuaram a atuar na Península Ibérica seguindo a tradição artística islâmica (Dias, 1994) nos tetos de alfarge (Fraga Gonzalez, 1993; Oliveira, 2003, pp. 40-49; GRM, 1989 – 1990, vols. I e II) de espaços religiosos, e que permanecem em Portugal e Espanha, muito para além do ano de 1500 e

da expulsão mourisca[1]. Os trabalhos de maior monumentalidade de madeira policromada, segundo a técnica de laboração em madeira e de gosto artístico mudéjar encontram-se em tetos de igrejas, sobretudo nas igrejas catedralescas.

Fundada por D. Manuel I, a catedral do Funchal seguiu a orientação arquitetónica do arquiteto real Pero Anes.

Os tetos mudéjares, em madeira de cedro insular, da catedral do Funchal, inaugurada no início do século XVI, guardam um excelente repositório deste trabalho em madeira e que foram recentemente recuperados e restaurados[2]. Merece também destaque o teto da igreja matriz de Caminha, como os fragmentos de teto de alfarge do Museu Nacional Machado de Castro, em madeira de castanho, provenientes do Paço Episcopal de Coimbra[3].

Os elementos decorativos destes tetos exibem um desenho com laçarias geométricas, que vai repetir-se, sistematicamente, na produção azulejar coetânea.

Durante a Idade Média portuguesa os objetos em madeira, em pintura e também em tecido, integravam os espaços sacros cristãos, conferindo significado imagético às práticas devocionais. Os diversos programas iconográficos dos espaços sacros, de capelas e de igrejas paroquias ou catedrais, respondiam diretamente às devoções das coletividades e das comunidades. Esclarecem ritos e rituais que singularizam a identidade dos espaços sacros e as vivências de práticas que contribuem para a especificidade de cada uma dessas arquiteturas.

Executado em madeira, merece ser referenciado, pela qualidade estética e pela dimensão monumental, o Cristo na Cruz, datável do século XIV, patente no Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra[4]. Já Reynaldo dos Santos, no seu trabalho sobre a escultura medieval portuguesa (Santos,1948, Est. XCI – XCI- XCIV) deu particular destaque a este objeto artístico[5].

[1] Tendo em conta os enormes acervos artísticos mudéjares em Espanha, tanto na arquitetura religiosa como civil, são muitos os trabalhos realizados para o estudo do fenómeno artístico. Porém, os diversos autores não enfatizam os suportes em madeira nas construções mudéjares (Vd. González, 1993; Ducay, 2006; Nistal, 2011, p. 221-223).

[2] O trabalho de restauro e conservação foi realizado pelos profissionais da Empresa Atelier Samthiago – Conservação e Restauro, entre 2018-2021.

[3] Estes elementos do teto de alfarge, datam do século XV, encontram-se no Museu Nacional Machado de Castro (invs. MNMC12176; MNMC12179) e integraram a exposição recentemente realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, denominada "Guerreiros e Mártires. A Cristandade e o Islão na formação de Portugal" (Vd. Caetano & Macia, 2020).

[4] MNMC, 2022.

[5] Justifica-se a comparação do Cristo do Museu Nacional Machado de Castro com a peça semelhante, proveniente do Convento cisterciense de Santa Maria de Almoster (Vd. Santos, 1948, ESP.XCIII-XCIV).

Tal como noutras artes, nomeadamente na produção cerâmica, os flamengos dinamizaram a arte do entalhe, na Península Ibérica, tornando-se, a partir do século XVI, «a talha em madeira policromada e dourada, como uma das maiores expressões da arte ibérica» (Smith, 1962, p. 7). Nesta influência e destacando a matéria-prima da produção cerâmica da Península Ibérica, é oportuno lembrar a revolução tecnológica introduzida por Francesco Niculoso nas oficinas cerâmicas do sul de Espanha, a partir de finais do século XV e que foi fundamental para o desenvolvimento da arte azulejar em Portugal, do século seguinte até à atualidade. No século XVI a tradição decorativa mudéjar estava ainda bem presente em Portugal, integrada nos diversos programas arquitetónicos, fosse revestimentos cerâmicos ou nos trabalhos em madeira.

O monumental retábulo da capela-mor da Sé de Coimbra, executado em madeira, insere-se na reforma artística desse espaço sacro levada a cabo em finais do século XV e nos primeiros anos do século XVI. Foi realizado pelos artistas flamengos Olivier de Gant e Juan d'Ypres, segundo a encomenda do bispo de Coimbra D. Jorge de Almeida (1482-1543) (Craveiro, 2013, pp. 6-19). É o maior e o melhor retábulo em madeira existente em Portugal, segundo os ditames estéticos e decorativos do Gótico final.

Não devemos terminar esta reflexão sobre a utilização artística da madeira como matéria-prima, sem referir a utilização da madeira entalhada para revestimento total do espaço arquitetónico sacro, na expressão feliz de Robert Smith de «igrejas forradas de ouro» (Smith, 1962, p. 79), como um caso excecional da utilização artística da madeira tanto em Portugal, como em geografias de influência direta da cultura portuguesa.

A utilização de madeiras entalhadas nos espaços sacros articula-se com outras matérias-primas e com outros produtos artísticos, principalmente a azulejaria e a pintura. Atendendo a essa interação complementar de matérias-primas e técnicas artísticas, utilizamos a designação do revestimento total de espaços com madeira, por ser o elemento predominante destes espaços. Todos estes programas foram realizados no primeiro terço do século XVIII, no norte de Portugal.

Referimos espaços sacros cujos elementos constituintes da estrutura arquitetónica estão, no interior, revestidos de madeira entalhada: muros, suportes, coberturas, ou apenas as capelas-mores que seguem esse modelo.

A título de exemplo, registe-se a utilização da madeira no revestimento total das igrejas franciscanas, do convento masculino de S. Francisco (fig. 2) e convento feminino de Santa Clara, no Porto (fig. 3) (Resende & Sousa, 2021), como na igreja do convento de Jesus, em Aveiro (Rocha, 2018, pp. 27-35). O espaço da igreja medieval do Mosteiro de S. Francisco apresenta

três naves. Nos séculos XVII e XVIII foi totalmente renovado com as artes da talha (Alves & Alves, 2015).

As capelas-mores das igrejas paroquiais de S. Pedro de Miragaia (fig. 4) e sobretudo a igreja do Bom Jesus de Matosinhos, são referências obrigatórias na utilização da madeira como revestimento total do espaço, incluindo retábulo na parede fundeira, paredes laterais, teto da capela-mor e arco cruzeiro e retábulos colaterais.

A igreja do Bom Jesus de Matosinhos conserva um dos mais significativos programas de revestimento total de madeira dourada da capela-mor, denominação que vem na sequência o termo que foi consagrado pelo Conde de Raczynsky para classificação do revestimento total de madeira entalhada e dourada de espaços sacros (Brandão, 1963).

Que madeiras foram utilizadas nestes programas monumentais?

Segundo registo documental, no programa da Igreja de Miragaia os artistas comprometeram-se a «fazerem esta dita obra com boas madeiras todas de castanho e muito sãs e sem podridão alguma» (Brandão, 1985, Vol. II, p. 685).

No Mosteiro de Santa Clara, o contrato estabelecido com Miguel Francisco da Silva, no ano de 1730, não deixa margem para dúvida sobre a madeira utilizada no retábulo, madeiramento e forro, tribuna e paredes laterais da capela-mor: «Boa madeira de castanho, sem que entre outra qualquer madeira» (Brandão, 1986, Vol. III, p. 183).

A madeira de castanho fora também a matéria-prima do programa artístico da igreja do Mosteiro feminino de Jesus de Aveiro: toda a obra de entalha, madeiramento e mobiliário litúrgico foi realizada em madeira de castanho (Brandão, 1985, Vol. II, p. 696).

Relativamente à capela-mor e arco triunfal da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, executado segundo contrato notarial realizado em setembro de 1726, pelos mestres Luís Pereira da Costa e Ambrósio Coelho, segundo projeto de *um religioso*, não encontramos referência documental explicita à madeira utilizada[6].

Nesse programa iconográfico e de revestimento da capela-mor da igreja de Matosinhos, no qual se incluía o mobiliário litúrgico, refere-se que os autores realizavam as obras em «boa madeira e bem seca» (Brandão, 1986, Vol. III, p. 68).

[6] Devemos referir como obra pioneira do trabalho científico de a *Arte da talha em Portugal* (Smith, 1962) e o estudo de D. Pinho Brandão sobre a *Obra de Talha Dourada no Concelho de Matosinhos. Alguns Subsídios para o seu Estudo* (Brandão, 1963).

Atendendo ao uso da madeira de castanho como matéria-prima em projetos similares, como vimos, devemos apontar que a capela-mor da Igreja de Matosinhos foi também realizada em madeira de castanho, tanto o programa de entalha como o de escultura, dos painéis relevados das paredes laterais da capela-mor.

A ARTE DA MADEIRA: TALHA E ESCULTURA

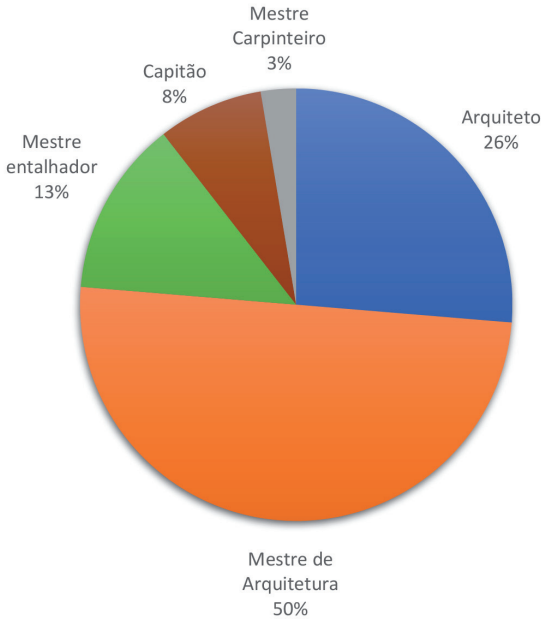
Com processos evolutivos paralelos, a expressão das formas entalhadas difere substancialmente quando se comparam as estruturas retabulísticas dos dois países ibéricos. Como também podemos estabelecer uma diferenciação no entalhe nacional, do norte, do centro ou do sul do país, podendo falar-se de Escolas de Talha, composta por gerações de artistas. Este termo foi defendido por Natália Marinho Ferreira-Alves, principalmente no seu trabalho sobre a *Escola de Talha Portuense* (Alves, 2001).

Falando de ofícios de laboração na matéria-prima madeira, apresentamos o seguinte elenco, cuja tarefas estavam devidamente regulamentadas (Alves, 1989, pp. 61-69): entalhador, escultor, imaginário, ensamblador, carpinteiro, marceneiro, torneiro, pintor, estofador, dourador (Alves, 1989, pp. 61 e segs.).

Acrescentamos, ainda, mais um campo profissional na cadeia da transformação artística das madeiras: o autor do risco/do projeto/ do desenho do objeto. O autor do risco, respondia à demanda institucional e apresentava o seu projeto para obra solicitada. O autor do risco antecedia o labor sequencial dos diferentes ofícios que trabalhavam a matéria-prima Madeira, até a transformar em artefacto artístico. Destacamos a função desenvolvida pelo autor do risco, amiúde arquiteto. Raramente aparece na documentação a referência nominal ao artista que concebeu o projeto em madeira. Dentro dos poucos casos detetados no universo documental que temos em análise (Brandão, 1984, Vol. I; Brandão, 1985, Vol. II), o risco pode ser da autoria de um mestre entalhador, de um monge religioso, de um engenheiro-militar, de um capitão do exército, de um arquiteto, etc.

Se atendermos aos ofícios dos autores de risco de talha, identificados nas encomendas de 1400 a 1699 (Brandão, 1984, Vol. I), 50 % correspondem a Mestre de Arquitetura (19 encomendas a Mestres de Arquitetura, dos quais o Mestre de Arquitetura também é «Capitão» em 4 casos, «Imaginário» em 1, «Mestre entalhador / ensamblador» em 7 e «Mestre Escultor» em 1, 26% a Arquiteto e 13% a Mestre Entalhador (5 encomendas, das quais em um o autor é igualmente ensamblador e noutra imaginário).

Gráfico 1
Ofícios dos Autores de Risco de Talha: percentagem de encomendas de 1400 a 1699
(Fonte: Brandão, 1984, Vol. I)



AS MADEIRAS, O ESPAÇO SACRO E OS OBJETOS LITÚRGICOS EM PORTUGAL

Num texto de 1733, escrito pelo padre Inácio de Vasconcelos, denominado *Artefactos symmetriacos e geométricos…*, (Vasconcelos, 1733, p. 64) refere-se que as madeiras que são utilizadas pelos escultores, «***vem de fora***» e as mesmas madeiras são utilizadas pelos entalhadores para conferirem aos retábulos e tribunas, grandeza e primor (Smith, 1962, p. 16), o que não é de todo verosímil.

Vejamos os factos:

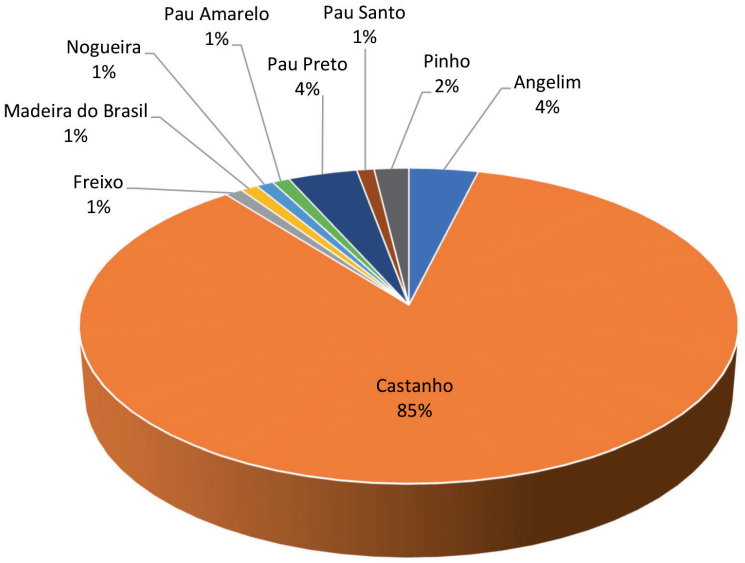
Em Portugal são muitas as madeiras utilizadas na arte da talha, compreendendo genericamente, retábulos, tetos, mobiliário sacro e profano, a imaginária e a escultura, onde se destacam o «buxo, o cipreste, a faia, a nogueira, a cerejeira, o loureiro e o cedro» (Alves, 1989, p. 178). Todas as madeiras referidas fazem parte do revestimento florestal endógeno, exceto a faia, que sendo bastante utilizada pelos artistas da madeira, provinha das florestas do Norte-Centro

europeu, aportando a Portugal pelos portos da Flandres, juntamente com a madeira que a documentação trabalhada designa de *pinho da Flandres*.

Porém para a realização de trabalhos monumentais de talha, principalmente retábulos, e outras composições como caixas de órgãos os artistas e artífices destas artes da madeira utilizaram, sobretudo, o carvalho e o castanho (Alves, 1989, p. 178).

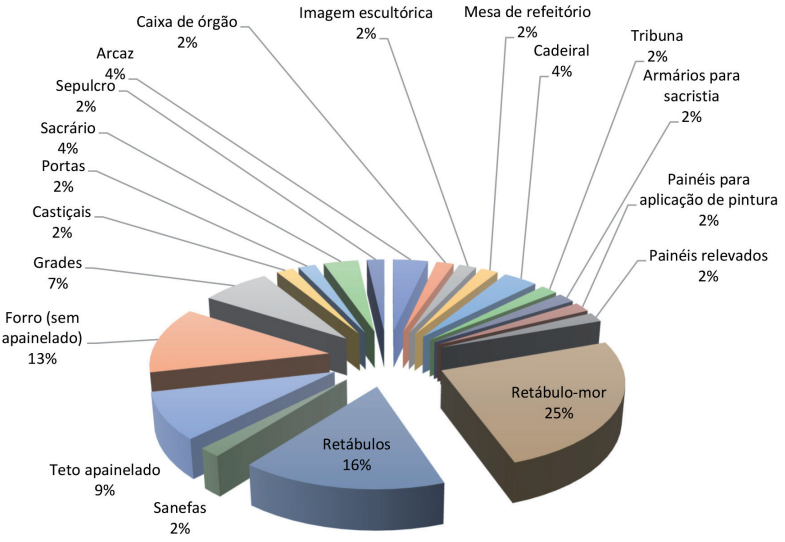
A partir da análise de contratos de obras de talha apurados para o período de 1500 a 1725, publicados por D. Domingos de Pinho Brandão (Brandão, 1984, Vol. I; Brandão, 1985, Vol. II), apuramos os seguintes resultados sobre os tipos de madeira, enquanto matéria-prima, utilizada em Portugal na Arte da Talha (Ver Apêndice 1).

Gráfico 2
Número de encomendas por tipo de madeira (1500-1725)



A maior parte dos objetos realizados pelos entalhadores, escultores e imaginários, e de acordo com fundo documental que estamos a utilizar, realizado de forma sistemática para a Diocese do Porto, utilizaram a madeira de castanho para diversos objetos (Vd. Gráfico 3), nomeadamente o entalhe de programas de talha completos e complexos das capelas-mores e das paredes laterais da capela -mor com revestimento total em madeira, como para o retábulo e ilhargas das capelas laterais da naves, destacando-se pela monumentalidade da máquina retabular em madeira, o retábulo das capelas-mores.

Gráfico 3
O uso do castanho em trabalho de talha e escultura 1500-1700: encomendas



Tendo presente a enorme máquina retabular que constitui o retábulo-mor da Sé do Porto, cujas madeiras para elaboração, vieram em vários carretos, da Quinta de Santa Cruz do Bispo, durante o ano de 1727, confirma o uso privilegiado da madeira de castanho na arte da talha portuguesa. Como salientou Domingos de Pinho Brandão, no final do ano de 1727 a Sé do Porto pagou o transporte de madeira para a construção do retábulo-mor da Sé Catedral do Porto: «em 24 de Dezembro foram pagos os carretos das traves que vieram da Quinta de Santa Cruz do Bispo, Matosinhos, para as colunas» (Brandão, 1986, Vol. III, p. 82).

No registo documental estão múltiplos pagamentos de transporte de madeiras aos artistas/artífices que trabalharam no retábulo.

Sem informação documental e analítica da madeira do retábulo da Sé do Porto, mas atendendo á origem das madeiras (Maia – Santa Cruz do Bispo), o retábulo terá sido executado em madeira de castanho.

Atente-se para um derradeiro pagamento de transporte de madeiras para o retábulo– mor da Sé do Porto, efetuado em dezembro de ano de 1727, ao Padre João Martins da Silva, cura de Santa Cruz do Bispo[7].

[7] "Paguei ao Padre João Martins da Silva, cura de Santa Cruz do Bispo, nove mil e novecentos réis, para pagamento dos carretos das traves que mandou vir da Quinta para as colunas do retábulo da capela-mor" (Brandão, 1986, Vol. III, p. 87).

Nas naves dos espaços sacros e nas capelas laterais (isoladas ou intercomunicantes) que se rasgam em cada um dos lados da nave única das igrejas foram dotadas com equipamentos retabulares elaborados em madeira.

Este programa arquitetónico que se desenvolve em Portugal na segunda metade do século XVI e durante o século XVII e até ao XVIII, lançou mão da retabulística em madeira. Nesta cronologia, salientamos o exemplo pioneiro na cidade do Porto, da igreja do Colégio de S. Lourenço. Merece igual atenção a arquitetura da nave do colégio/mosteiro de Santo Agostinho, denominado de S. João Novo, e as capelas laterais com retábulos em madeira, encerradas por grades torneadas também em madeira.

As capelas laterais do espaço sacro em Portugal receberam retábulos, ilhargas, arcos, e outros artefactos fundamentais que proveram o desenvolvimento da prática artística em madeira e de outros equipamentos também realizados em madeira, que conferem significado ritual e litúrgico ao espaço sacro.

Relativamente ao programa de revestimento de madeira entalhada de capelas-mores, onde se enquadram e destacam, o altar-mor, o preenchimento de entalha das paredes laterais da capela-mor, onde têm lugar diversos quadros em relevo, que enquadrados pela madeira entalhada, salientam passos iconográficos do tema devocional da capela-mor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho aflora algumas questões e problemáticas relativas à identificação de madeiras e o seu uso na arte da talha em Portugal, até à época moderna. A necessidade de um estudo mais abrangente, quer em termos geográficos, quer em recorte cronológico, passa por um tratamento de um vasto conjunto de fontes que apontam esta matéria-prima, a mais comum porventura utilizada na produção artística portuguesa. A este estudo junta-se a necessidade de olhares inter e multidisciplinares que permitam análises sistemáticas e analíticas por um conjunto de investigadores, da História da Arte à Conservação e Restauro, passando pelas Ciências Naturais.

Efetivamente, a disseminação do trabalho da madeira, de que será exemplo maior a retabulística em Portugal – mesmo apesar da sua destruição concertada, quer devido a renovação, quer à depuração artística dos espaços sacros – obriga a uma reflexão sobre as origens de tal matéria-prima, a escolha e o seu transporte, assim como sobre a sua transformação. Desta reflexão e do exercício de levantamento e tratamento de fontes, surge, cremos, novas formas de compreensão, mas também de preservação deste disseminado suporte para a veiculação de forma e da imagem no contexto cultural e artístico.

Apêndice 1 – cronologia do levantamento documental com referência explicita ao tipo de madeira utilizada na obra de D. Domingos de Pinho Brandão (1500-1725)

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
1520	**Castanho**	Mesa de refeitório	Convento de S. Bento da Avé-Maria (Porto)	A mesa segue o modelo da mesa do Convento de S. Francisco. (Vol I, pp. 25-39)
	Castanho	Cadeiral do refeitório		"os assentos seram forrados bom taboado de castanho" (Vol I, pp. 28-29)
1523	**Castanho**	Cadeiral do Coro		"castanho limpo e debruado e farquado" (Vol I, pp. 34)
1550				
1591 **1592**	**Castanho**	Painéis e Caixilho	Capela-mor da Misericórdia (Porto)	Pintura aplicada sobre madeira de castanho. Pintor Diogo Teixeira. (Vol I, pp. 152)
1600				
1614	**Castanho**	Retábulo-mor	Misericórdia (Guimarães)	"que será com toda a perfeição e o melhor que puder ser de madeira de castanho (...) toda sêca e bem curada, que não abra, limpa e sem nós nem podridão alguma" (Vol I, pp. 219)
1637	**Castanho**	Retábulo	Capela de Santa Luzia (Vila do Conde)	"madeira de castanho colhida e talhansa, liz e sem nós". O banco do retábulo "entalhado de meo relevo e as quatro colunas primeiras e segundas do meo, todas revestidas tão bem de talha de meo relevo com seos capiteis corinthios e compósitos" "sem em toda a obra entrar madeira de nogueira"

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
				(Vol I, pp. 256)
1639	Castanho	Retábulo	Convento de S. Domingos (Guimarães)	(Vol I, pp. 250)
	Castanho	Talha do Arco Triunfal		
	Castanho	Apainelamento de teto		
1641 1642	Castanho	Grades e Castiçais	Ordem 3ª S. Francisco (Porto)	(Vol I, pp. 272-273)
1642	Castanho	Retábulo-mor	Colégio S. Lourenço (Porto)	"toda esta obra sera perfeita valente e bem obrada que deixe ver ao longe e sera de madeyras de castanho" (Vol I, pp. 273-278)
1649	Castanho	Grades da igreja	Misericórdia (Porto)	"madeira muito segura sem ser madeira verde" (Vol I, pp. 291)
1650	Castanho	Portas e grades	Capela da Senhora do Ó (Porto)	Grade "nova ainda bem torneada" (Vol I, pp. 295)
	Castanho	Retábulo-mor e Sacrário	Igreja de Matosinhos	Sacrário conforme a traça. Colunas com "seu terço e capitel"; "tudo de muito boa madeira de castanho limpa e seca e sem nos" (Vol I, pp. 296-298)
1655	Pau Santo / Jacarandá	Grades	Sala dos Capelos (Coimbra)	"todo pau bom e escolhido" Molde do balaústre feito em castanho (Vol I, pp. 315)
1660	Castanho	Retábulo-mor	Igreja do Convento S. Domingos (Aveiro)	O retábulo-mor incluía capitéis e "entresoados e tudo de muito boa madeira de castanho, limpa e seca" Incluía "coatro santos de vulto e dois painéis de meio relevo": (N. Srª da Misericórdia e Descida do Espírito Santo). Não identifica os Santos (Vol I, pp. 339-342)
1667	Castanho	Apainelamento do teto da sacristia	Misericórdia (Porto)	Forro da sacristia com 24 traves de castanho, "sobre que assentam 24 painéis" segundo o modelo de S. João Novo: "hão-de ser mais relevados huma polegada" (Vol I, pp. 359)
1668	Castanho	Arcaz / Caixões para a sacristia		"aplicando um forro de madeira atraz do arcaz para não penetrar a humidade" (Vol I, pp. 369)
	Castanho (?)	Imagem de Cristo		"pao seco e bom" (Vol I, pp. 372-373)
1670	Castanho	Apainelamento do teto da igreja	Igreja de Stº António do Penedo (Porto)	Madeira de castanho "boa e sequa e liza de maneira que nunca desgaste". O teto apainelado incluía 30 painéis", em castanho e florões. (Vol I, pp. 388)
1674	Castanho	Apainelamento do teto da igreja	Igreja do Convento de	Forro em castanho;

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
	Pau Preto	Arcaz e bofete da sacristia	S. Domingos (Porto)	Arcazes e bufete em pau preto: "Bofete de pao preto com escudos de bronze – gavetas de ambas as partes – meio da sacristia" (Vol I, pp. 416)
1676	**Castanho**	Retábulo-mor	Igreja do Convento da Serra do Pilar	Colunas da Ordem Coríntia (Vol I, pp. 440-446)
1678	**Castanho, Pinho e Angelim**	Sepulcro	Sé do Porto	Ordem Coríntia "Pateos" madeira de pinho e "toda a mais obra, interior e exterior será de madeira de castanho secco e muito limpa". (Vol I, pp. 463) Portas para o claustro; almofadas de "madeira de Angelim. "Pau brasil dura e é muito resistente" 2 Portas secundarias madeira de castanho
	Castanho	Sepulcro	Sé de Lamego	Madeira de castanho "limpa e boa". Tabuado e solho de castanho (Vol I, pp. 496-497)
1680	**Castanho**	Retábulo-mor	Colégio de Nª Sr.ª da Graça (Porto)	(Vol I, pp. 497-499)
	Castanho e Nogueira, Pinho de Flandres e Freixo	Cadeiral do Coro e Forro do Coro-Alto	Convento Corpus Christi (Gaia)	Forro do coro alto, igual ao de Santa Clara. Executado em Pinho da Flandes. Armação em Freixo. Encosto das cadeiras em nogueira; Espaldar em Castanho. Painéis do coro executado em castanho (Vol I, pp. 510-515)
1681	**Castanho**	Retábulo-mor e Armário para a sacristia	Igreja de Ovar	Madeira de castanho entalhada "sequa e sem nós nem podridão algua" (Vol I, pp. 523)
1682	**Castanho**	Retábulos (vários)	Nave da Sé do Porto	O Bispo do Porto manda fazer por sua "devoção" seis retábulos. Cada retábulo levava 4 painéis. Nos painéis o Bispo mandaria pintar o que quisesse (Vol I, pp. 544) Algumas partes dos retábulos a imitar branco a madeira seria muito burnida para parecer Alabastro (Vol I, pp. 543)
	Castanho	Retábulos (dois)		O Bispo Lacerda manda fazer mais dois retábulos, para as imagens de S. Caetano e Santo António que também manda fazer. Os retábulos eram encostados aos pilares da sé. São os dois feitos em correspondência (iguais – SIMETRIA) Cada imagem custa 30.000 reis Pilar do púlpito. Os confrades da Irmandade de Santa Luzia pedem para

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
				colocar a imagem no retábulo encostado ao púlpito. (Vol I, pp. 556) (Confraria dos Pedreiros)
1683	Castanho	Retábulo-mor	Igreja de Ovil (Baião)	(Vol I, pp. 565-566)
	Castanho	Caixa de órgão	Igreja do Convento de Santo Elói	A caixa do órgão "sera de talha e escultura da melhor que se fizer por estas partes" (Vol I, pp. 590) O desenho da caixa do órgão desenvolvia-se em torno de "cinco castelos"
1685	Castanho	Retábulo-mor	Vila de Sertã	O retábulo seria igual ao do Colégio de S. Bento de Coimbra. Incluiu um painel também em castanho. O retábulo levara seis colunas da Ordem Coríntia. (Vol I, pp. 597-598)
	Castanho	Forro da igreja	Convento de Jesus (Aveiro)	(Vol I, pp. 613-615)
1686	Castanho	Apainelamento do teto do Coro e balaustrada	Misericórdia (Vila do Conde)	O teto do coro forrado e apainelado; "em lugar das grades do coro sera feita de talha **TRANSPARENTE conforme a** planta". (Vol I, pp. 629)
1687	Castanho	Retábulo-mor, Tribuna e Sacrário	Cernache	Retábulo igual ao que fizeram na capela-mor do Colegio de S. Bento, Coimbra (Vol I, pp. 635) Obra tomada pelo pároco e fregueses Toda a obra será feita de castanho "limpa, secca, liza sem nós nem podridão alguma" (Vol I, pp. 637)
1688	Castanho	Retábulo	Colégio de S. João (Vila do Conde)	(Vol I, pp. 665-666)
1689	Castanho	Apainelamento do teto da igreja	Igreja do Mosteiro de Palme (Barcelos)	Forro com 21 painéis (Vol I, pp. 694-698)
1689 1690	Castanho	Arcazes para a sacristia	Ordem 3ª de S. Francisco (Porto)	(Vol I, pp. 674)
1690	Castanho	Retábulo	Igreja do Convento de S. João Novo (Porto)	Retábulo do Senhor dos Passos, mandado fazer pela confraria (Vol I, pp. 715-717)
1691	Castanho	Retábulo-mor	Igreja da Serra do Pilar	"Madeira imitação de pedraria" (Vol I, pp. 726)
1692	Castanho	Retábulo-mor, teto da capela-mor, ilhargas e painéis de talha		15 painéis para o teto de forma octogonal, p 745; 4 painéis para as ilhargas de 16x8 palmos; cada painel terá quatro meninos, uma tarja ao meio "tudo de talha bem levantada, com seus pássaros com muita valentia".

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
				Os meninos seriam feitos por bom escultor. (Vol I, pp. 743-745)
	Castanho	Retábulos (onze)	Mosteiro de Santa Clara (Coimbra)	As plantas fora realizas por Mateus Couto (Vol I, pp. 754-756)
1693	Castanho	Retábulos e mais obras	Mosteiro de Santa Clara (Vila do Conde)	Autor das plantas: João Pereira dos Santos, arquiteto. 2 painéis, colunas, anjos pássaros, florões. (Vol I, pp. 783-790)
1695	Castanho	Teto em talha	Quinta da Bandeirinha (Melres)	Elementos decorativos: folhas de acanto, anjos ou meninos, aves, diamantes, óvulos, florões, etc. (Vol I, pp. 802)
1696	Castanho	Armação e forro do teto do coro-alto	Convento de Vila do Conde	Autor: Domingos Lopes – Capitão do Porto (Vol I, pp. 820-823)
1697	Castanho	Retábulo	Convento de Vila do Conde (Capela NªSrª Conceição)	(Vol I, pp. 853-854)
	Castanho	Retábulo-mor	Convento da Conceição (Matosinhos)	Intervém Manuel do Couto e Azevedo, Capitão (Vol I, pp. 856-859)
1699	Não refere	Arranjo do Órgão	Igreja de Santa Marinha	(Vol I, pp. 872-873)
1700	Castanho	Retábulo-mor	Mosteiro de S. João Novo (Porto)	Toda a obra seria feita de madeira de castanho "que não tenha podridão nem seja sardinhenta" (Vol II, p. 32)
	Castanho	Arcazes e contadores, Painéis dos espaldares e Guarda-Roupa	Sé do Porto (Sacristia)	Ainda se conservam os arcazes. Painéis dos espaldares feitos de madeira de castanho (Vol II, p. 42) Os atuais são obra de restauro dos arcazes dos anos trinta (Vol III, pp. 272-273)
	Castanho e Angelim	Cadeiral do coro com misericórdias. Charola	Convento de Santo Elói (Porto)	Desenho do entalhado e cartelas "feito à holandesa" (Vol II, p. 52) "As figuras serão de relevo inteiro" (Vol II, p. 53)
1701	Castanho	Retábulo-mor	Mosteiro de Arouca	O retábulo foi feito, mas não chegou a ser aplicado, porque foi construída a igreja atual. (Vol II, pp. 66-70)
	Castanho	Retábulo e Painéis do teto	Capela de Nª Srª das Verdades (Porto)	(Vol II, pp. 93-96)
	Castanho	Retábulo-mor e Banco	Igreja de Sande (Marco de Canavezes)	(Vol II, pp. 96-102)
	Castanho	Retábulo-mor	Igreja de Leça da Palmeira	(Vol II, pp. 102-107)
	Castanho	Retábulo-mor	Igreja de Ordem 3ª de S. Domingos (Porto)	(Vol II, pp. 116-119)

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
1702	Castanho	Teto de caixotões pintados e armação, portas	Igreja de Gandra (Paredes)	(Vol II, pp. 126-137)
1703	Castanho	Retábulo. Restauros vários. Armação. Painéis do forro. Florões do forro. Painéis relevados do retábulo da Visitação e Anunciação.	Convento de S. Domingos (Porto)	Refere-se explicitamente "castanho da Maia". "E nesta obra se não entende a escultura que está dada a outro oficial". **Talha e escultura artes distintas**. (Vol II, pp. 168-180 e 223-229)
	Castanho	Retábulo-mor. Armação da igreja (barrotes e forro)	Igreja de Fânzeres (Gondomar)	O forro será "chanfrado e ripado com ripa de castanho" (Vol II, p. 190)
	Castanho	Retábulo- mor	Igreja de Aradas (Aveiro)	(Vol II, pp. 196-199)
1704	Castanho	Retábulos. Frontispício do arco triunfal.	Igreja de Mindelo (Vila do Conde)	(Vol II, pp. 203-208)
	Castanho	Retábulo	Igreja do Colégio de S. Lourenço (Porto)	(Vol II, pp. 220-223)
	Castanho	Retábulos colaterais. Frontispício do arco triunfal. Frontais.	Igreja de Pena Maior (Paços de Ferreira)	(Vol II, pp. 256-260)
1707	Castanho e Pau Preto	Retábulo-mor, Tribuna e Grades da capela-mor	Igreja de Lourosa (Vila da Feira)	Integração de dois painéis pintados, provenientes do retábulo velho. Entalhado ao moderno. (Vol II, p. 282) As grades seriam em madeira estrangeira seriam mais nobres e mais caras. Duas portas para serventia de cada lado para serventia da tribuna. (Vol II, pp. 281)
1709	Castanho	Renovação do retábulo- mor. Banqueta	Igreja de Santa Clara (Entre-os-Rios)	(Vol II, pp. 329-333)
	Castanho	Talha das paredes laterais da capela-mor	Capela de Nª Srª do Ferro (Porto)	(Vol II, pp. 344-349)
1711	Castanho	Retábulo-mor	Igreja de Campanhã (Porto)	(Vol II, pp. 363-369)
	Castanho	Painéis. Púlpitos	Mosteiro da Serra do Pilar (Gaia)	Painéis em relevo. (Vol II, pp. 369-375)
	Castanho	Retábulo-mor. Retábulos colaterais.	Mosteiro de Grijó (Gaia)	Transporte da madeira para a obra do cais de Arnelas, para Grijó. As esculturas em vulto das imagens de Cristo, S. Pedro e S.

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
				Paulo, não entravam no contrato. Separação talha e escultura. (Vol II, pp. 375-386)
1712	**Castanho**	Retábulo-mor	Capela de N. Srª da Piedade (Porto)	(Vol II, pp. 400-402)
1718	**Castanho**	Retábulo-mor, Tribuna e Credências	Convento de Vairão (Vila do Conde)	(Vol II, pp. 505-510)
	Castanho	Retábulo, Talha das ilhargas e do teto da Capela de Stª Ana	Colégio de S. Lourenço (Porto)	Não se refere a imagem de Santa Ana, a Virgem e o Menino que integra o Museu de Arte Sacra, do Porto (Vol II, pp. 513-517)
	Castanho	Retábulo e frontal do altar	Ordem 3ª de S. Francisco (Porto)	(Vol II, pp. 519-522)
	Castanho	Retábulo, teto da capela e frontal do altar	Mosteiro de S. Francisco (Porto)	Toda a obra seria feita em "castanho da Maia" (Vol II, pp. 524)
	Pau Preto, Angelim e Castanho	Cadeiral do coro. Portas do coro. Grades da capela-mor e Grades das capelas laterais	Mosteiro de S. Bento da Vitória (Porto)	Cadeiras do coro, de pau preto, "sem mancha branca, amarela, nem parda, assim como os braços, anteclavas, encostos e assentos das cadeiras e socos dos assentos, ou encostos das cadeiras" (Vol II, p. 500) Armação em castanho. Todas as grades levavam aplicações de bronze.
1719	**Castanho**	Espaldares do cadeiral e painéis do coro-alto, Tribunado do retábulo-mor		Talha e escultura. Painéis em meio relevo executados por Marceliano de Araújo. Reforma do retábulo -mor: construção de tribuna. Risco das obras: Gabriel Rodrigues (Vol II, pp. 484-493)
	Castanho	Retábulo-mor e Tribuna	Mosteiro de Monchique (Porto)	Fala de Portas de acesso para a tribuna (Vol II, p. 561)
	Castanho (e pedra mármore)	Retábulos do Transepto e Sanefa da sala capitular.	Sé do Porto	Obras de talha e pedraria da Sé do Porto, dirigidas pelo Capitão Manuel Couto e Azevedo. Autor de Risco. Referencia a Miguel Francisco da Silva (Vol II, p. 575)
	Castanho	Escultura da Árvore de Jessé (parte).	Convento de S. Francisco (Porto)	Escultor: Manuel Carneiro Adão (Vol II, pp. 579-583)
1721	**Castanho e Pau Preto**	Órgão	Igreja de Lordelo do Ouro (Porto)	Órgão "do feitio de um guarda-roupa" (Vol II, p. 605)
1722	**Castanho**	Retábulo	Igreja de Santa Marinha (Gaia)	(Vol II, pp. 608-614)
	Castanho e Madeira do Brasil	Cadeiral e talha do cadeiral e espaldares.	Mosteiro de Arouca	"Levarão Sua Talhinha Holandesa Pelos Lados E Fronteira" (Vol II, p. 616) Cadeiras em pau Brasil.

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
				As duas fiadas de assentos do coro são denominadas, as superiores de "coro de cima" (Vol II, p. 616)
1724	Castanho	Retábulo e tribuna	Igreja de Valongo	Articulação do entalhador com o escultor. Surgem expressões como, por exemplo, Talha holandesa. (Vol II, pp. 648-651)
	Castanho	Retábulo, frontal do altar e talha do arco	Mosteiro de S. Francisco (Porto)	(Vol II, pp. 656-660)
	Castanho	Retábulo- mor	Ordem 3ª de S. Domingos (Porto)	Risco do arquiteto João Pereira dos Santos. (Vol II, pp. 672-673) "Tudo de castanho lavrado" (Vol II, p. 674)
	Castanho	Retábulo-mor, Banqueta, Sacrário, Tribuna, Talha do teto e das paredes laterais da capela-mor	Igreja de Miragaia (Porto)	"sera feito este retábulo com a melhor talha que haja de obra e boa madeira de castanho, serão as colunas vestidas na forma das do retábulo da Senhora da Conceição de São Francisco" (Vol II, p. 686)
	Castanho, Angelim e Pau Amarelo	Coro conventual (Cadeiral e espaldares), Grades e teto do Coro. Reforma do programa artístico.	Convento de S. Domingos (Porto)	O coro anterior era em madeira de castanho. As cadeiras do novo coro são de pau angelim e pau amarelo Aumento do cadeiral. Para articular as cadeiras existentes, com o aumento do cadeiral, as novas cadeiras "se acrescentaram a sua imitação mais cadeiras" (Vol II, p. 691)
1725	Castanho	Talha da capela-mor: Retábulo e tribuna; frontal; ilhargas da capela-mor; teto da capela mor. Credencias. Candelabros.	Mosteiro de Jesus (Aveiro)	Modelo da obra: Igreja do Mosteiro beneditino das freiras da Avé-Maria, do Porto (Vol II, p. 693)
	Castanho	Apainelamento do teto da nave	Igreja de Ramalde (Porto)	(Vol II, pp. 702-707)
	Castanho	Armários (caixões)	Mosteiro de S. Bento da Vitória (Porto)	Armários para guardar os frontais dos altares (Vol II, pp. 712-714)
	Castanho	Órgão	Conventos das Carmelitas (Guimarães)	(Vol II, pp. 718-721)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alves, N. M. F. (1989). A arte da talha no Porto na época barroca (2 vols). Arquivo Histórico - Câmara Municipal do Porto.

Alves, N. M. F. (2001). A Escola de Talha Portuense. Edições Inapa.

Alves, N. M. F., coord., & Alves, J. J. F., coord. (2015). O Convento e a Venerável Ordem terceira de São Francisco do Porto. Porto: Afrontamento.

Barreiros, M. d. A., cónego. (1950). Elementos de Arqueologia e Belas Artes (2.ª edição ed.). Livraria Pax Editora.

Barros, J. L., Barata, J. M., Telmo, J. Â. C., & Ramos, M., pref. (1931). Elementos de História da Arte para uso da 4.ª e 5.ª classes dos liceus (3.ª ed.). Edições Paulo Guedes.

Bazin, G. (1953). Morphologie du Retable Portugais. Belas-Artes (5), 3-28.

Bluteau, R. (1713). Vocabulario portuguez e latino. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, vol. 3.

Bluteau, R. (1721). Vocabulario portuguez e latino. Lisboa: Na Officina de Pascoal da Sylva, vol. 8.

Brandão, D. d. P. (1963). Obra de Talha Dourada no Concelho de Matosinhos. Alguns Subsídios para o seu estudo. Matosinhos, Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos, n. 10.

Brandão, D. d. P. (1984). Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto. [s.e.], vol. I – séculos XV a XVII.

Brandão, D. d. P. (1985). Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto. [s.e.], vol. II – 1700 a 1725.

Brandão, D. d. P. (1986). Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto. [s.e.], vol. III – 1726 a 1750.

Brandão, D. d. P. (1987). Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto. [s.e.], vol. III – 1751- 1775.

Brandão, D. d. P. (1988). Algumas das Mais Preciosas e Belas Imagens de Nossa Senhora Existentes na Diocese do Porto. Porto: Diocese do Porto.

Cabral, M. d. C., coord., & Rodrigues, J., coord. (2000). Robert C. Smith. A investigação na História da Arte. FCG.

Caetano, J. O., coord., & Macias, S., coord. (2020). Guerreiros & mártires: a Cristandade e o Islão na formação de Portugal. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Chicó, M. T. (1954). A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia Portuguesa. Lisboa: Tip. da Emp. Nac. de Publicidade, 1954.

Correia, V. (1924). Vasco Fernandes: mestre do retábulo da Sé de Lamego. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Craveiro, M. d. L. (2013). D. Jorge de Almeida 1482-1543. Renovação espiritual e reconstrução da Antiguidade na diocese de Coimbra. *Invenire – Revista dos*

Bens Culturais da Igreja, Jan-junho (6), 6-19.

Cristino, J. R. (1925). Elementos de Historia da Arte. Lisboa: Biblioteca de Instrução Profissional.

Dias, P. (1994). Arquitectura mudéjar portuguesa: tentativa de sistematização. *Mare Liberum*. Dezembro (8), 49-87. Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses.

Ducay, M. d. C. L. (2006). Arte Mudéjar em Aragón, León, Castilla, Extremadura Y Andalucia. Institucion Fernando El Católico.

Ferreira Alves, N. M. (2000). Robert Smith e a talha do Reino. In M. d. C. Cabral, coord. & J. Rodrigues, coord. (Eds.), Robert Smith: a investigação em História da Arte (pp. 147-161). Fundação Calouste Gulbenkian.

González, M. d. C. F. (1993). Carpinteria Mudéjar en los Archipiélagos Atlánticos: Canarias, Madeira y Azores. Universidad de Granada.

Governo Regional da Madeira [GRM] (1989 e 1990). Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira. vol. I e vol. II

MNMC (2022). Portal Matriz Net – Cristo Crucificado. Retrieved from http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158790

Moreira, A. F. (2006). O Barroco no Alto Minho. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais.

Nistal, J. G. (2011). Artesonados mudejares. De algunas cuestiones terminológicas e investigadoras en los estúdios sobre carpintería de armar española. *Annales de História del Arte*, Volumen Extraordinario (21), 221-223.

Oliveira, L. M. M. d. (2003). Estrutura e decoração dos tectos de alfarge. *Monumentos*. (19), 40-49.

Pereira, B. (1697). Prosodia in vocabularium bilingue. Évora: ex Typographia Academiae.

Resende, N., & Sousa, A. C. (2021). Convento de Santa Clara do Porto: História e Património. DRCN.

Rocha, M. J. M. d. (2018). Espaços do sagrado: arquitetura, arte e liturgia. Spaces of the sacred architecture, art and liturgy. In *VIII Festival Internacional de Polifonia Portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 17-95.

Santos, R. (1948). A Escultura em Portugal. Lisboa: Livraria Bertrand, Vol. 1.

Smith, R. C. (1962). A Talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte.

Smith, R. C., & Brandão, D. d. P. (1963). Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto. Gabinete de História da Cidade da Câmara Municipal do Porto.

Távora, B. F. d. T. e (1975). Imagens de Malines em Portugal. *MUSEV*. 2ª série (16-17), 81-330.

Vasconcelos, I. d. P. (1733). Artefactos Symmetriacos e Geometricos, Advertidos, e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura. Lisboa: Officina de Joseph Antonio da Sylva; Impressa da



Aspecto do tríptico, tal qual êle se via em 1913, na Capela do Espírito Santo, antes da sua deslocação e remoção para Lisboa

Fig. 1 - Tríptico da Capela do Espírito Santo de Miragaia (em 1913).
Repr. em Ilustração Moderna (1927).



Fig. 2 - Igreja de São Francisco - Porto. Créditos: Domingos Alvão.
Propr. Nuno Resende.



Fig. 3 - Santa Clara - Porto. Créditos: Nuno Resende.



Fig. 4 - Igreja de Miragaia - capela -mor. Créditos: AHMP. Fotografia de Téofilo Rêgo?



Fig. 5 - Retábulo da capela-mor da sé do Porto. Créditos: Manuel Rocha.

ANA CRISTINA SOUSA E MARISA PEREIRA SANTOS,
DCTP - FLUP I CITCEM, accsousa@letras.up.pt e CITCEM, marisaflup02@gmail.com

A "FORMA DO TEMPO" NA ARTE DA TALHA. OS ESTUDOS DE CASO DA IGREJA DE SANTA CLARA DO PORTO E DA PARÓQUIA DE SÃO JOÃO BAPTISTA DA FOZ DO DOURO.

Resumo: A partir de exemplares existentes na igreja do antigo convento de Santa Clara do Porto e de alguns espaços sacros da paróquia de São João Baptista da Foz do Douro, discorre-se, neste texto, sobre a complexidade das classificações estilísticas na arte da talha e da fragilidade das mesmas quando confrontadas com a noção de tempo. A mesma obra pode ser portadora de várias vidas, que se acumulam por várias razões: desgaste do uso; acidentes provocados pela natureza ou mão humana; alterações devocionais e litúrgicas; novas serventias dos espaços sacros ou simplesmente pelas mudanças do gosto. Procura-se demonstrar a imperativa necessidade do estudo dos retábulos na diacronia, enquanto realidades orgânicas sujeitas ao devir e que sofrem, no seu percurso de vida, transformações, adaptações, ocultações, substituições e mimeses, adquirindo a "forma" que o "tempo" confere aos objetos, tal como imortalizou George Kubler.

Palavras-chave: Arte da talha; retabulística; estilo; tempo; paróquia de São João Baptista da Foz do Douro; Igreja do antigo convento de Santa Clara do Porto.

Abstract: Based on existing examples in the church of the former convent of Santa Clara do Porto and some sacred spaces in the parish of São João Baptista da Foz do Douro, this text discusses the complexity of stylistic classifications in the gilded woodcarving art and their fragility when confronted with the idea of time. The same work can be the bearer of several lives that accumulate for several reasons: wear and tear; accidents caused by nature or human hand; devotional and liturgical changes; new uses of sacred spaces or

simply due to changes of tastes. It seeks to demonstrate the imperative need for the study of altarpieces in diachrony, as organic realities confronted with the future. They undergo, in their life course, transformations, adaptations, concealments, substitutions and mimesis, acquiring the "Shape" that "Time" gives to objects, as immortalized by George Kubler.

Keywords: Gilded woodcarving art; altarpieces; style; time; parish of São João Baptista da Foz do Douro; Church of the former convent of Santa Clara do Porto

INTRODUÇÃO

No ensaio "O tempo esse grande escultor", Marguerite Yourcenar escreve que no dia em que uma obra é concluída "começa, de certo modo, a sua vida". Na linha do pensamento da autora e considerando, neste texto, o caso particular da retabulística, podemos afirmar que a primeira etapa da vida de um retábulo é garantida pelos artistas que lhe dão forma, de acordo com um risco e matérias previamente determinados, ajustados ao espaço a que foi destinado e ao gosto de um comitente, o qual, por sua vez, é moldado pelo seu próprio contexto epocal[1]. O entalhador dá corpo à matéria, o ensamblador assegura o seu destino ao montar a estrutura no local escolhido, o imaginário preenche-lhe os vazios com as esculturas de vulto, o pintor-dourador dá cor e brilho à madeira, asseverando o caráter cenográfico e dialogante destas estruturas com o sagrado.

Este objeto assim criado, fica, depois, entregue ao devir, começando o seu percurso de vida, no qual se irão alternar "a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença, em graus sucessivos de erosão e desgaste" (Yourcenar, 1984, p. 49). Nesta viagem sofrem transformações, adaptações, ocultações, substituições e mimeses, adquirindo a "forma" que o "tempo" confere aos objetos, evocando a imortal formulação de George Kubler (1991).

A partir dos estudos de caso da igreja de Santa Clara do Porto e de dois espaços sacros da Foz do Douro, pretende-se proceder a uma reflexão sobre o modo como o tempo atua sobre os objetos e da imperativa necessidade de o estudo destes se processar na diacronia. As questões de classificação estilística são também debatidas neste texto, uma vez que os retábulos agregam, por vezes, várias camadas cronológicas, que exigem uma outra reflexão e análise. As classificações estilísticas retiram conteúdo e densidade às formas, que perdem a força que lhes é concedida pelo tempo. A mesma obra pode ser portadora de várias vidas, que se acumulam pelas mais diversas razões: em

[1] Redigido em 1954 e publicado em 1983, na versão terminada no ano anterior. Yourcenar, M. (1984). *O Tempo esse grande escultor*. Lisboa: Difel, pp. 47-53.

função do desgaste causado pelo uso no decorrer das eras; pelos acidentes ocasionais provocados pela natureza ou mão humana; pelas alterações devocionais e litúrgicas que condicionam a transformação dos espaços sacros; pelas novas serventias dos mesmos ou simplesmente pelas "alterações do gosto daqueles que as admiram", as que mais afetam as modificações causadas pelo tempo (Yourcenar, 1984, p. 52).

TEMPO QUE APAGA E ESCONDE

Em 1758, a igreja de Santa Clara do Porto é descrita pelo abade da Sé como a mais "perfeita e aseada" do Reino, "toda coberta de talha de ouro, e azul" (ANTT, *Memórias Paroquiais*, 1758, p. 163). As recentes intervenções de conservação e restauro devolveram esta mesma impressão à nave da igreja, desvelando as cores azul, vermelha, rosa, ocre, negra e tons esverdeados das pinturas de "pedra fingida", enegrecidas por décadas de fumo de velas, camadas de goma-laca (verniz utilizado para proteger e realçar as formas) e sujidade em geral provocada pela acumulação de pó (Barreira *et al*, 2021, p. 208). A técnica de fingidos foi aplicada sobre as madeira e muros dos alçados da nave, no sentido de copiar as ricas rochas ornamentais como mármores negros, brancos, cinzas, verdes e vermelhos (marmoreado) ou brecha da Arrábida (embrechado), que procura imitar esta rocha sedimentar existente nessa serra portuguesa. Estas soluções decorativas terão sido aplicadas em meados do século XVIII, na sequência de uma campanha artística de intervenção na igreja que começou com as obras na capela-mor, em 1729, e que se prolongou por cerca de trinta anos. Em 1749, o interior da nave estava em obras, devendo tal ocorrer também ao nível dos retábulos (Sousa & Resende, 2021, p.189).

Dispomos de pouca informação documental que permita compreender melhor a evolução do interior da nave de Santa Clara, mas os trabalhos de conservação e restauro trouxeram novos dados sobre as várias camadas artísticas que se sobrepõem neste espaço. Apesar do interior desta igreja causar a impressão de unidade e uniformidade, próprias da sábia harmonização das sucessivas intervenções na diacronia, certo é que os retábulos de Santa Clara escondem várias campanhas de obras que marcaram momentos distintos da sua história. Excetuando a da capela-mor, a talha de Santa Clara não foi executada de "um só jacto" e "nem toda a decoração é contemporânea", como pensou Robert Smith (1962, p.111). Sob os rosetões triangulares que preenchem os vazios dos arcos, foram encontradas pinturas de anjos portadores das *Arma Christi* e cartelas com inscrições, parcialmente ocultas pelas camadas de embrechado de meados do século XVIII. Sabe-se, também, que estes altares foram bastante intervencionados em finais do século XVII, certamente devido aos danos causados pelo grande incêndio que deflagrou no convento, em 1683 (Sousa & Resende, 2021, p.189).

As pinturas destes anjos podem, no entanto, ser anteriores a 1695. O anjo da direita, do Retábulo das Almas, segura na mão esquerda uma cartela onde se pode ler a abreviatura I.D.I.TV P.N, na primeira linha, e o nome FRANCISCO, na segunda, ou seja, *In Domino Iesu. Tu Pater Noster [São] Francisco*. O conteúdo da cartela está de acordo com o relevo do painel da Almas, que inclui, à direita, a figura do *Poverello* estendendo o cordão às almas, de braços erguidos e em súplica. A documentação prova que este altar já existia em 1656 (Sousa & Resende, 2021, p.191) e que era objeto de grande devoção por parte da comunidade religiosa. Este relevo pode, inclusive, ser anterior a 1695, e ter estado incluído na organização de um anterior altar, tal como os *tondi* de Santa Clara de Assis e de São João Batista Menino, integrados mais tarde na talha setecentista.

As colunas do retábulo, com as respetivas mísulas "eloquentemente plástica[s]" (Smith, 1962, p.72) e o entablamento sem continuidade, apresentam as características do Estilo Nacional, "a primeira manifestação inteiramente barroca na história da arte portuguesa", tal como a designou Robert Smith (1962, p.69), que se impôs na segunda metade do século XVII e primeiro quartel do XVIII. No entanto, todo o forro do altar, portas, sanefa e anjos de vulto são mais conformes ao gosto joanino, devendo datar das décadas de trinta /quarenta do século XVIII. Estes elementos em talha dourada foram harmonizados com a pintura de marmoreados e embrechados já referidos, que se impuseram a partir de meados de Setecentos e foram bastante empregues em estruturas do rococó. Perante este cenário, como classificar estilisticamente este retábulo? O total revestimento em talha dos altares e o efeito de continuidade gerada pela madeira dourada e policromada, resultam, de facto, de uma sucessão de campanhas cronológicas ocorridas ao longo de pelo menos um século.



Fig. 1– Anjo oculto, na cantoneira do lado direito. Altar das Almas. Nave da Igreja de Santa Clara do Porto (alçado norte). Fotografia: Adriana Amaral. DRCN©



Fig. 2 - Altar das Almas. Nave da Igreja de Santa Clara do Porto. Fotografia: Carlos Sousa Pereira, DETALHAR. DRCN©

Em julho de 2022, a pretexto da descida das telas dos altares da igreja de São João Baptista da Foz do Douro, uma inspeção atenta aos tardozes dos retábulos proporcionou a descoberta de vestígios de pintura mural, bem como de antigas pedras de altar integradas em dois dos atuais retábulos. Esta descoberta inédita permite aferir que, no século XVII, os altares eram constituídos por mesas de altar em granito, sendo enquadrados por pintura mural que preenchia todo o espaço das arcadas falsas. Pelos vestígios encontrados na capela do atual altar de Nossa Senhora de Fátima, este dispunha ao centro de um programa narrativo, envolvido por uma gramática decorativa de natureza vegetalista dourada. Com a montagem dos retábulos no primeiro quartel do século XVIII, algumas destas narrativas centrais foram tapadas com cal (sendo, por vezes, ainda visíveis) e outras completamente destruídas, devido à necessidade de incorporar a armação do retábulo na parede fundeira. Tal foi o caso do hodierno retábulo de Nossa Senhora de Fátima. As estruturas re-

tabulares que hoje vemos escondem, assim, elementos parcelares da camada histórica anterior.



Fig. 3 - Pintura decorativa. Tardoz do Altar de Nossa Senhora de Fátima. Nave da Igreja de São João Baptista da Foz do Douro. Fotografia: Marisa Pereira Santos.

As fontes visuais e alguns vestígios existentes confirmam que o arco triunfal desta igreja esteve, também, em tempos, revestido de talha dourada. Uma fotografia de 1902, que apresenta a igreja armada para a festividade do *Corpus Christi*, torna visível a enorme sanefa entalhada do arco cruzeiro, de recortes sinuosos e a enquadrar, ao centro, as armas da Congregação Beneditina, ordem a que o território esteve afeto até 1834. Este brasão sobreviveu às mudanças impostas pelo tempo, encontrando-se atualmente exposto no coro alto da igreja, testemunha única e descontextualizada de uma exuberante peça que nobilitou, durante várias décadas, o arco triunfal da capela-mor. Conhece-se a data da sua execução e colocação. No triénio do «Padre Procurador Geral Ignacio de Saom Paulo», de 1792-1794, foram mandadas fazer as «sanefas das frestas da capela mor e a sanefa grande do arco do cruzeiro e

juntamente douralas pera o que concorreram o muito reverendissimo Padre Frei Manoel dos Prazeres por ter sido aqui muntos annos vigário e prior» (ADP. K/16/6 – 16, fl.166v). Entre 1795-1797, ainda se registam doações «pera a sanefa grande do cruzeiro em talha, 96.000» e «pera o douramento da dita sanefa, 79.000» (ADP. K/16/6 – 16, fl.167). Plasticamente, a peça exibia uma linguagem híbrida, com recortes e folhagens do rococó integrados numa orgânica visual já ao modo neoclássico. Desconhece-se o motivo, bem como a data da retirada deste arco entalhado, mas a procura da singeleza das formas e da nudez da pedra próprias da corrente cultural da primeira metade do século XX, não serão alheias a esta opção. Testemunhas orais junto da comunidade, de idade mais avançada, confirmam a retirada desta talha por iniciativa de um pároco da Foz do Douro, talvez o padre Manuel Dias da Costa, que determinou o destino desta paróquia entre 1936 e 1974 (Santos, 2022, p. 225).



Fig. 4 - Interior da igreja paroquial da Foz do Douro para a celebração do "Corpus Christi" de 1902. Fonte: APFD.

TEMPO QUE ALINHA COM OS NOVOS GOSTOS E "FEIÇÕES"

A talha do interior da nave da igreja de São João Batista da Foz do Douro foi reconhecida, por parte dos estudiosos que sobre ela se debruçaram, pela sua uniformidade e qualidade plástica, explicada pela sua execução num período muito curto, entre 1713-1715. Enquadra-se, assim, no chamado Estilo Nacional, tal como Robert Smith denominou as estruturas retabulísticas com colunas e arcos espiralados, de volta perfeita, que o faziam recordar os notáveis portais românicos e manuelinos (1962, p.72).

Pinho Brandão e Robert Smith descrevem os retábulos do lado do Evangelho como:

> *"pequenas versões do de S. Bento da Vitória, oferecendo o mesmo ritmo de colunas e pilastras, as do meio sendo interrompidas duma maneira estranha e sem precedente, dando lugar a nichos de variada altura. As bocas das tribunas centrais são ornadas de laços de madeira, dando a impressão duma renda muito simples, enquanto as mísulas das colunas são cobertas duma massa de pequenas folhas crespas e enroladas, semelhantes à folhagem decorativa da arquitectura coeva espanhola" (Brandão & Smith, 1963, p.272).*

A explicação desta datação prende-se, certamente, com o conteúdo de um documento existente no Arquivo Distrital do Porto, no qual se regista que foi no triénio de «Frei Pedro dos Martyres» (1713-1715), que «se puzeraom os retabolos do Bom Sucesso, do Senhor Jesus, da Senhora do Rozario, de Sancta Gertrudes, como as imagens que estão nelle[s]», procedendo-se ainda à encomenda do de Nossa Senhora do Pilar (ADP. K/16/6 – 16, fl. 161). O retábulo de São Bento (atualmente de Nossa Senhora de Fátima) poderá ter sido executado nos anos subsequentes, mas a sanefa do altar só foi dourada entre 1737 e 1739, por ordem do «Padre Procurador de Santo Thirso» (ADP. K/16/6 – 16, fl. 162v) e com o dinheiro doado por um devoto.

Uma observação detalhada sobre o retábulo do Sagrado Coração de Jesus demonstra que, apesar da impressão de uniformidade estilística da talha destes altares, esses não ficaram imunes à passagem do tempo. O olhar atento compreende que o arco externo apresenta uma decoração de natureza vegetalista composta por linhas ondulantes e sinuosas a emoldurar pequenas cabeças de anjo, ao gosto da linguagem rococó. A cor da douradura denota, igualmente, ligeiras diferenças em relação ao resto do corpo, o que denuncia um acrescento posterior, ajustado à nova linguagem decorativa que se acentuou na arte da talha a partir de meados do século XVIII. O púlpito obedece ao mesmo gosto, devendo ser contemporâneo dessa obra. A forma como se ajusta à talha de ambos os arcos comprova essa sobreposição e adaptação. Sem serventia, foi aqui colocado por razões de simetria, de modo a criar um equilíbrio visual com o que lhe fica fronteiro, de cronologia ligeiramente anterior, mais conforme à gramática ornamental do barroco joanino. Uma quezília entre os beneditinos e a confraria de Nossa

Senhora do Rosário, documentada pela primeira vez em 1760 (e que se prolongou pelo menos até 1768), confirma a existência dos dois púlpitos nesse ano. De acordo com a fonte, no dia 15 de agosto de 1760, dia da festa da Senhora do Rosário, não foi possível realizar-se o sermão nos locais devidos, por estes estarem "fechadoz e bem seguroz com cadeadoz e chavez" (APFD. Livro 15b, 1760, fl. 105-106).



Fig. 5 - Altar do Sagrado Coração de Jesus e púlpito do lado da Epístola. Nave da Igreja de São João Baptista da Foz do Douro. Fotografia: Marisa Pereira Santos.

A talha do interior da igreja de Santa Clara causou a mesma impressão de uniformidade e contemporaneidade. À semelhança do já observado para o retábulo das Almas, o altar de Nossa Senhora da Piedade afigura-se também como um bom exemplo desta dinâmica de sucessão de formas e gostos. Na segunda metade do século XVII, uma capela dedicada a esta invocação existia já no convento, pois em 1681 foi mandada pintar a expensas da Madre Abadessa Maria dos Reis (Sousa & Resende, 2021, p.192-193).

Apesar de não se conhecer documentação que o possa corroborar, as características plásticas permitem datar a imagem da Senhora da Piedade e o painel com

os anjos que seguram as *Arma Christi* da centúria de Seiscentos. O revestimento interno da talha da capela, a sanefa, os rosetões, fingidos e folhagem decorativa, à semelhança dos restantes retábulos, inserem-se na linguagem joanina e na grande campanha artística que a igreja conheceu no segundo quartel do século XVIII. O sarcófago que exibe o Cristo Morto, encaixado na base da tribuna bem como a mesa do altar (à semelhança do que acontece no retábulo do Calvário) obedecem às características da talha neoclássica, correspondendo a intervenções oitocentistas. Esta imagem do Senhor Morto, alvo de importante fervor religioso na cidade, era certamente a que harmonizava com a de Nossa Senhora da Soledade existente na igreja de São Francisco, saindo ambas em procissão na Sexta-Feira Santa. De acordo com Pinho Leal, o percurso do préstito unia os dois templos, regressando depois a imagem do Cristo Morto a Santa Clara pela Travessa dos Mercadores e Rua de Santa Ana (Leal, 1876, p.480). A questão sobre a classificação estilística deste altar volta a ser colocada. Como classificar este retábulo? Tal como escreveu Kubler, "o estilo integra-se na consideração de grupos estáticos de entidades. Desaparece logo que essas entidades são devolvidas ao fluxo do tempo" (Kubler, 1991, p.175).



Fig. 6 - Altar de Nossa Senhora da Piedade. Nave da Igreja de Santa Clara do Porto.
Fotografia: Carlos Sousa Pereira, DETALHAR. DRCN©

TEMPO QUE ADAPTA E TRANSFORMA

É conhecido o contrato para a execução do retábulo do Senhor dos Passos, o terceiro do lado da Epístola da igreja de São João Baptista da Foz do Douro, datado de 24 de novembro de 1699. Devemos a D. Domingos de Pinho Brandão a transcrição do teor dessa fonte (Brandão, 1984, p. 880-881). A leitura atenta do documento, confrontada com a observação detalhada do objeto que nos chegou, bem como com documentação de cronologia oitocentista e novecentista, permitem concluir que o exemplar atual não corresponde integralmente ao que foi originalmente encomendado.

A contratação do retábulo deveu-se à Confraria do Senhor dos Passos, instituída na igreja paroquial em 1671 (APFD. Livro 1, 1715, fl.155). Durante cerca de trezentos anos esta entidade foi responsável pela conservação da estrutura retabular, respetivas imagens, liturgia celebrada neste altar e alfaias necessárias, tarefas para as quais nomeava um zelador (APFD. Livro 85, 1831, fl.5). A feitura do retábulo foi entregue ao mestre entalhador Domingos Rodrigues ou Roiz, morador na freguesia de Landim (Vila Nova de Famalicão), que era obrigado a respeitar a "forma do rascunho" e executá-lo pela quantia de cento e vinte mil réis (Brandão, 1984, p.880-881). A obra deveria estar acabada no ano de 1700, ou seja, alguns meses após a contratação[2]. De acordo com o documento, o retábulo ocuparia:

> *"(...) todo o vão da Capela com sua tribuna no meyo com serventia para ella e porta a qual sera entalhada e fara sua grade de entalhado para guarnecer o frontal e debaixo da tribuna ficara hu vão per Recolhimento do Senhor e a João. Levara hua guarnição de entalhado pera receber hua vidrassa (...)" (Brandão, 1984, p.881).*

É de presumir que o entalhador cumpriu as determinações que constavam do contrato, no tempo estipulado, com a sua tribuna no meio a ocupar todo o corpo interno (tal como se observa no retábulo do Cristo Crucificado na mesma igreja) e, por baixo dela, o vão para o recolhimento do Cristo Morto. Uma análise comparativa entre o conteúdo da fonte e a peça na atualidade permite constatar as transformações operadas nos mais de trezentos anos do seu percurso de vida. As intervenções neste altar prolongaram-se pelas três décadas seguintes. As portas de madeira que envolvem o altar de pedra e que dão acesso ao tardoz foram colocadas em 1715, juntamente com "duas carrancas pera o retábulo" que poderão corresponder aos atlantes de natureza exótica enquadrados nas mísulas (APFD. Livro 68, 1715, p.58)[3].

[2] Não é possível conhecer a data exata pelo facto do documento apresentar falta de papel nessa parte. Brandão, 1984, p.881.

[3] A confraria pagou «dez mil trezentos e sincoenta reis» por este serviço. APFD. Livro 68, 1715, p.58.

O douramento chegou cerca de vinte anos depois da data do contrato. Em 1718, a Confraria pagou 9.600 réis «ao pintor de enjesar o retábulo» (APFD. Livro 67, 1718-1719, fl.50), ou seja, para aparelhar toda a «frontaria» destinada à receção do douramento, tendo o trabalho sido executado entre 1719-1720, pelo valor de 19.200 réis (APFD, Livro 67, 1718-1719, fl.54).

A talha do arco externo é ainda posterior, devendo corresponder à despesa paga pela Confraria dos Passos ao entalhador, em 1733, pelo "resto da talha". Desconhecemos a autoria deste acrescento e se o mestre respeitou o risco acordado no referido contrato, mas este elemento harmoniza bem com o conjunto. As pilastras são preenchidas por cartelas que apresentam seis cenas da Paixão de Cristo e o arco quatro, ocupadas pelas *Arma Christi*, temas iconográficos concordantes com a invocação do altar. Uma das cenas da pilastra da esquerda ficou oculta depois da colocação do púlpito rococó.

O nicho do "Senhor Morto" foi entalhado, dourado e envidraçado em 1719, ano em que se adquiriu a respetiva imagem que custou 8.880 reis (APFD. Livro 67, 1718-1719, fl. 54)[4]. Este nicho e imagem não correspondem, no entanto, aos exemplares que nos chegaram, devendo os originais ser mais pequenos, em função do espaço que ocupavam, ou seja, por debaixo da tribuna. Esta organização ainda existia em 1831, ano em que é registado o custo de 720 reis pela aquisição de uma fechadura e chave, duas dobradiças, um fecho e um vidro para o "camarim do Senhor Morto" (APFD. Livro 67, 1831, fl.32).

A hodierna disposição do sarcófago, a enquadrar a mesa do altar, pode corresponder à intervenção de 1867, data em que se procede a uma importante reforma na estrutura do retábulo. No entanto, esta disposição não foi contínua nem linear. A confraria do Senhor dos Passos encomendou, nessa data, a execução do camarim a Bernardo Ferreira, tendo a pintura e douramento sido entregue a Manuel Alves de Faria (APFD. Livro 69, fl.1)[5]. O sarcófago que hoje vemos no altar é de ferro dourado. A peça pode corresponder a esta empreitada, mas o mais provável é que resulte da intervenção que ocorreu em meados do século XX. Em 1951/1952 foi levado a cabo um restauro no altar do Senhor dos Passos, que obrigou à transferência da «imagem do Senhor Morto bem como [d]o respetivo caixilho» para «de baixo do altar da Nossa Senhora da Luz exactamente como» estava «no altar dos Passos em substituição do frontal que volt[ou] para o seu [nativo] lugar» (APFD. Livro 83, 1951, fl.5). Compreende-se, deste modo, que o primitivo frontal do altar tinha sido

[4] As tábuas e os pregos para o nicho custaram 2.405 reis, o douramento e a vidraça 1,440 reis, em ouro fino para o douramento 3.340 reis. APFD. Livro 67, 1718-1719, fl. 54.

[5] Pagou-se a Bernardo Ferreira 17.440 réis pela obra e a Manuel Alves de Faria 4.000 réis pela «pintura e douramento». APFD. Livro 69, fl.1.

apeado para a colocação do camarim do Cristo Morto, mas conservado, voltando ao seu lugar depois de concluída esta intervenção. Testemunhos orais recolhidos no local[6] informaram que o camarim com a respetiva imagem terá permanecido no Retábulo da Senhora da Luz até cerca de 1998/1999, época em que foi novamente deslocado para o do Senhor dos Passos. O antigo frontal, por sua vez, foi colocado no Retábulo da Senhora da Luz, hoje armado na Capela de Santa Anastácia, cujo percurso merece também toda a atenção e análise.

O atual corpo interno do Altar do Senhor dos Passos é ocupado por dois nichos sobrepostos: um inferior, que acolhe a imagem de vestir do Senhor dos Passos e um outro superior, com a de Nossa Senhora da Soledade. O contrato de 1699 refere a construção de um único vão ao centro: *todo o vão da Capela com sua tribuna no meyo com serventia para ella e porta a qual sera entalhada* (Brandão, 1984, p.881). A mais antiga referência conhecida sobre a associação de uma imagem da Senhora da Soledade a este altar data de 1757, embora dez anos antes se registe um gasto no valor de 4360 reis por mandar encarnar quatro imagens deste altar (APFD. Livro 1, 1757, fl.85/ Livro 67, 1845, fl.38). O nicho superior que hoje vemos terá sido criado por volta de 1887, mas o seu arranjo é posterior. Uma ata datada de 6 de setembro desse ano refere a colocação da imagem de Nossa Senhora da Soledade no "novo camarim", no dia 4 desse mês, um "lugar próprio e adecuado" (APFD, Livro 77, 1887, fl.5). Nesse mesmo ano mandou-se executar uma nova imagem da referida Virgem (APFD, Livro 46, 1887, fl.16v). No entanto, poderá ter existido um primitivo camarim da Senhora, executado em 1867, época da trasladação do nicho do Senhor Morto para o frontal do altar.

Em 1951, o pároco Manuel Dias da Costa dá conta dos danos visíveis no altar do Senhor dos Passos, encontrando-se «o nicho da Senhora, comido à frente» (APFD, Livro 83, 1951, fl.4v). As obras de restauro começaram no mesmo ano, mas o altar não pôde ser utilizado durante a festa anual da Confraria pelo atraso das mesmas, tendo sido requerido para o efeito a serventia do «altar-mor ou outro» (APFD. Livro 83, fl.5-5v). O mesmo altar recebeu ainda arranjos e ações de limpeza em 1979 e 1983/1984[7] (APFD. Livro 67, 1979, fl.80/ Livro 1984, doc.44). O camarim que hoje vemos resulta, assim, de uma intervenção da segunda metade do século XX, na qual se procurou conciliar a gramática decorativa da moldura do nicho com a talha pré-existente, repetindo-se as par-

[6] Segundo o relato das entrevistas realizadas informalmente a Manuela Teixeira, secretária do Cartório Paroquia.; Manuel Picarote; Maria Hersília Carvalho e Maria de Fátima Madureira, habitantes da Foz do Douro.

[7] Em 1979 foram gastos 800 contos e em 1983/1984 cerca de 2.400 contos. APFD. Livro 67, 1979: fl. 80/ Livro 145, 1984: doc.44.

ras e as espigas de trigo de simbologia eucarística. A intervenção é, no entanto, denunciada pelas características do talhe e cor do douramento.

Por se celebrar neste altar a missa semanal, às sextas-feiras, bem como as realizadas pelos irmãos defuntos da confraria, o retábulo dispunha ainda de um sacrário. Apesar de não ser referido no contrato de 1699, sabemos que este já existia em 1712, pois nele era guardada a relíquia do Santo Lenho oferecida à Confraria pelo pároco Frei António da Luz e que a mesma era dada a beijar aos fiéis (APFD. Livro 1, 1712, fl.164). Nenhum sacrário chegou, no entanto, aos nossos dias e não é possível aferir se se tratava de uma peça fixa ou móvel. A sala das Assinaturas conserva, no entanto, um pequeno sacrário de talha dourada, cuja porta apresenta uma pintura com a iconografia do Senhor dos Passos. Desconhece-se a sua origem, mas a hipótese de ter pertencido ao altar dessa invocação não é de descurar. Hoje encontra-se sozinho, isolado do seu contexto e da sua primeira função, "uma beleza etiquetada e morta" (Yourcenar, 1984, p.52) remanescendo como peça de museu.

Esta viagem de trezentos anos pelo retábulo do Senhor dos Passos de São João Baptista da Foz do Douro permite-nos concluir que, da organização original referida no contrato de 1699, pouco se conservou até hoje. Por razões de desgaste e danos causados pelo uso, pelas necessidades devocionais e litúrgicas ou pela mudança de gosto, o retábulo foi sendo alvo de sucessivas intervenções que não apagaram totalmente a memória do projeto inicial, mas que o moldaram com novas camadas forjadas pelo tempo.



Fig. 7 - Altar do Nosso Senhor dos Passos. Nave da Igreja de São João Baptista da Foz do Douro. Fotografia: Marisa Pereira Santos. Desenho interpretativo: Tiago Cruz, 2022.

TEMPO QUE MOVIMENTA "PARA CÁ E PARA LÁ"

Os fiéis que hoje entram na capela de Santa Anastácia deparam-se com um vetusto retábulo do já referido Barroco Nacional. Estas características estilísticas permitem recuar a peça à segunda metade do século XVII/primeiro quartel do XVIII, cronologia compatível com a antiguidade do pequeno templo. Localizado na antiga Rua Central (atualmente Padre Luís Cabral), o edifício parece ter sido construído no último quartel do século XVI, na sequência do voto popular que atribuiu à intervenção desta Virgem Mártir a proteção em relação à peste que assolou a cidade em 1577-1578, e que pouco afetou a Foz do Douro (Maia, 1988, p.110).

A presença do retábulo nesta capela tem, no entanto, pouco mais de vinte anos, tendo sido para aqui trasladado em 1998/1999. Os mais velhos recordam, certamente, a estrutura que existia anteriormente, de madeira pintada de branco e com alguns veios dourados, ao gosto da talha eclética oitocentista. O que existiu antes e que poderá ter acolhido o Santíssimo Sacramento, quando a capela serviu de paroquial (na sequência da demolição da igreja renascentista existente no forte de São João), desapareceu ainda há mais tempo, numa época inalcançável pela memória da comunidade.

O que hoje aí vemos pertenceu à Capela de Nossa Senhora da Luz. A desaparecida ermida, erguida no morro fronteiro ao Atlântico, serviu durante séculos de farol para os que navegavam no mar e de proteção para os que se encontravam em terra, avisando-os dos perigos da pirataria e vandalismo que assolavam a costa (Furtado, 2019, p.34). A posição privilegiada do lugar explica a sua ocupação pelas tropas liberais, no contexto da guerra civil de 1832-1834. Em 1833, um ataque encetado pelas baterias miguelistas, que ocupavam a outra margem do Douro e controlavam a entrada na barra, destruiu a capela de Nossa Senhora da Luz, cujas ruínas podem ser observadas em fontes iconográficas da época.[8]

Apesar do nível de destruição, o retábulo e respetivas imagens sobreviveram ao bombardeamento, tendo sido levados para a igreja matriz. De acordo com Coutinho Lanhoso, a estrutura do altar foi armada na sacristia, onde permaneceu até 1937. A imagem de Nossa Senhora da Luz começou por ser "entronizada" no então altar de São Bento (Lanhoso, 1974, *cit in* Furtado, 2019, 90-91), onde foi colocada em 1835. No entanto, a afirmação do culto a Nossa Senhora de Fátima, no século XX, a aquisição da atual imagem em 1937 e a respetiva colocação neste altar, destronaram a imagem da Senhora da Luz.

Este facto motivou a transferência do antigo retábulo da Sua capela, da sacristia para junto da entrada da igreja, num arco cego do lado da Epístola,

[8] Desenho de Joaquim Cardoso Vitória Vilanova, c. 1833 e Fotografia de William Flower, c. 1849/1859. Santos, 2022, p. 532; Furtado, 2019, p. 54 e 86.

onde a imagem foi de novo colocada. A armação do retábulo neste local da igreja obrigou ao encerramento das escadas de serventia para o coro, que foram entaipadas, sendo parte da caixa ainda visível a partir do coro alto.

A necessidade de adaptação do retábulo a um novo lugar, marcado pela presença de um arco abatido que impedia a visualização do elaborado remate, retirava uma parte da sua beleza e grandeza. Tal como refere Carolina Furtado, a integração descontextualizada da peça em relação ao programa retabular da igreja e o impedimento da sua leitura integral justificaram, de certo, a opção pela sua retirada (Furtado, 2019, p.91), facto que ocorreu em 1998/1999. Aos olhos dos decisores, o vetusto retábulo ajustava-se melhor ao espaço da capela de Santa Anastácia então em obras, substituindo a peça aí existente, do século XIX, considerada menos digna para honrar um espaço sacro que, por um período breve, assumira já a função de paróquia. A imagem de Nossa Senhora da Luz foi à data apeada e guardada numa arrecadação, onde ficou até 2006, ano em que foi encontrada "fora de culto e muito mal cuidada» pelo pároco Rui Osório (2015, p.67). A imagem foi então limpa e colocada no mesmo local onde estivera, à entrada da igreja, pousada sobre um pequeno plinto de talha dourada, também restaurado. A escultura de Santa Anastácia ocupa agora, por sua vez, o lugar destinado primordialmente à Senhora da Luz, num retábulo construído para a Sua capela e com o intuito de engrandecer esta invocação mariana, que tantas vezes iluminou e protegeu a vida da comunidade.

Executado por volta de 1680, período da reconstrução da capela de Nossa Senhora da Luz, desconhecemos tudo o que diz respeito à conceção deste retábulo: risco, autorias, douramento. Plasticamente, a peça enquadra-se na estética do Barroco Nacional eternizada por Robert Smith. A estrutura mantém a organização arquitetónica, formada por camarim ao centro, ladeada por colunas torsas e encimada por entablamento com dois arcos igualmente espiralados e de volta perfeita. Todos estes elementos e superfícies são preenchidos por folhas de acanto, parras, cachos de uvas, aves e "meninos", sendo o remate coroado por uma fénix, a ave mitológica que renasce das próprias cinzas, metáfora que parece acompanhar o percurso do próprio retábulo.

Nesta longa viagem a que foi sujeito, muitos foram as perdas e os danos. Desconhecemos totalmente a organização do retábulo original, mas esta mobilidade deixou marcas evidentes no seu corpo. Sabemos que perdeu o frontal de altar e que o que exibe atualmente pertenceu ao retábulo do Senhor dos Passos, apeado para a integração do camarim do Senhor Morto. Na descrição que faz do interior da antiga capela da Senhora da Luz, Sousa Reis relata que:

> *"Este altar, o camarim, tribuna e os seus adornos erão de entalha de castanho d'ourado, e as mesmas paredes internas em toda a sua extensão e altura eram também de talha em alto relevo, aonde se vião em esculptura os misterios da Senhora, Cherubins e Anjos, que sendo como erão cobertos de ouro reverberava dentro do Sanctuario muita claridade" (Reis, 1984, p.337).*

Apesar de o autor escrever este relato quatro décadas após a demolição da capela e não conhecermos outra fonte que possa corroborar ou desmentir estas informações, certo é que esta passagem merece alguma reflexão. Compreendemos, assim, que as paredes internas em torno do altar estavam inteiramente revestidas de talha dourada, com relevos que representavam os "mistérios da Senhora", querubins e anjos, cujo brilho enobrecia o Santuário.



Fig. 8 - Antigo retábulo da capela de Nossa Senhora da Luz, atualmente na capela de Santa Anastácia. O frontal de altar, integrado no mesmo altar, pertenceu ao Altar do Nosso Senhor dos Passos. Fotografias: Marisa Pereira Santos e APFD (1970-1975).

A julgar pelo exemplar que nos chegou, não temos como duvidar da qualidade da talha desta ermida. Tal como observou Carolina Furtado, a reconstrução da capela em 1680 foi custeada "por quase todos os mercadores mais ricos do Porto" (Furtado, 2019, p. 93), que quiseram imprimir na qualidade artística da obra o fervor da sua devoção. Por outro lado, no contrato para a execução da talha da igreja da Póvoa de Varzim, datado de 1760, exige-se a aplicação da técnica de douramento a óleo, a melhor solução para peças destinadas a locais húmidos e próximos do mar, tal como se tinha aplicado na igreja da Foz do Douro e na Capela de Nossa Senhora da Luz (Brandão, 1987, p.170). Esta ressalva demonstra que a talha desde

pequeno templo gozava de muita consideração entre comitentes e mestres numa área alargada em torno da cidade do Porto. Também Robert Smith afirma que, "entre os relevos mais interessantes e característicos das cidades do Norte", se encontravam os da "história da aparição de Nª Sª da Luz", do retábulo dessa invocação da Igreja de S. João da Foz" (Smith, 1962, p. 77). Nenhum destes relevos podem ser vistos atualmente no retábulo, mas os bombardeamentos do Monte da Luz e a consequente ruína da capela, o transporte e salvaguarda dos bens sobrantes para a matriz, a montagem e desmontagem do retábulo, por duas vezes, na igreja e finalmente a sua armação na capela de Santa Anastácia, deixam facilmente imaginar as perdas e estragos causados na talha da Senhora da Luz. O total revestimento das "paredes internas em toda a sua extensão e altura (…) de talha em alto relevo", "aonde se vião em esculptura os misterios da Senhora, Cherubins e Anjos", proporcionaria, talvez, um efeito próximo do que hoje se experimenta em Santa Clara, São Francisco ou na capela-mor de Miragaia, templos concebidos à imagem de grutas "cavadas em oiro puro", dignos de receber "a Rainha de Sabá"[9].

TEMPO QUE COPIA O PRÉ-EXISTENTE

Apesar dos retábulos da nave da igreja de São João Baptista da Foz do Douro terem conservado maioritariamente a estrutura arquitetónica e decorativa do Barroco Nacional, certo é que muitos dos seus elementos, por desgaste ou necessidade devocional e litúrgica, tiveram de ser substituídos. Esse cambio pode responder ao gosto da época que o cria ou simplesmente respeitar a linguagem artística pré-existente, encomendando-se uma peça igual à anterior. É o caso da banqueta do altar de Nossa Senhora do Rosário, que foi restaurada, em 1928, de acordo com a gramática decorativa do retábulo (APFD. Livro 30, 1928, fl.52v).

Durante a campanha de restauro levada a cabo em Santa Clara, entre 2019-2020, foi necessário proceder à execução de vários elementos de talha, perdidos pelos agravos provocados pelo tempo. Apesar das conceções atuais de conservação e restauro procurarem uma intervenção menos intrusiva sobre os objetos, o refazer destes elementos justifica-se pela necessidade de conferir não só unidade estética, mas, também, uma maior estabilidade física ao conjunto (Barreira *et al*, 2021, p.154).

[9] Tal como Manuel Teixeira Gomes descreveu a igreja de São Francisco do Porto, numa visita à cidade em 1893. Consultar Sousa & Resende, 2021, p. 43.

O critério utilizado, para estes casos, é recorrer ao reportório formal anterior e utilizar a mesma madeira (Castanho, neste caso), de boa qualidade, "sem defeitos e sem ataques de inseto", à semelhança do exigido no teor dos contratos, sendo "as reconstituições mais pequenas realizadas em resina epóxida" (Barreira et al, 2021, p.154). Elementos decorativos do retábulo-mor, tais como grinaldas, partes das cabeças aladas (narizes, cabelos, asas de anjos), bem como elementos de frisos, raios do resplendor da tribuna, supedâneo de apoio ao sacrário, caixotões do teto da tribuna, partes danificadas junto ao solo foram refeitos desta forma. Nas paredes norte e sul da capela-mor, procedeu-se à reparação dos elementos decorativos. Na primeira, reconstruiu-se, igualmente, partes das portas e painéis inferiores, utilizando como critério a leitura mimética da talha fronteira, bem como frações das molduras das janelas. No todo, as peças refeitas em maior número foram os berloques (mais de uma centena só para a capela-mor), executados em vários tamanhos. Alguns, caídos por força da ação do tempo, estavam já identificados e guardados no Paço Episcopal do Porto, tendo regressado à sua casa mãe (Barreira et al, 2021, p.155-156). Trata-se de um recurso decorativo recorrente no Barroco Joanino, associado aos ricos tecidos simulados em madeira que povoam a talha do segundo quartel do século XVIII e que conferem, aos espaços, um efeito cenográfico muito particular. As novas peças "joaninas", feitas já não por mão de Miguel Francisco da Silva e dos seus oficiais, mas por restauradores da atualidade, contribuem para perpetuar a excelência da talha da capela-mor de Santa Clara e recordar o esplendor destas "cavernas de ouro" que tanta impressão causaram e causam nos visitantes de hoje e de outrora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identificação e análise dos contratos notariais para a execução dos retábulos é, sem dúvida, preciosa, permitindo-nos conhecer os trâmites da encomenda, com a indicação de riscos (apesar de poucos serem conhecidos), materiais, descrições dos objetos a realizar, custos e formas de pagamento, figuras envolvidas no processo, oficina ou oficinas responsáveis pela sua execução, respetivos mestres e, por vezes, relações de parceria. No entanto, o contrato coloca-nos numa determinada data e num determinado espaço, facultando uma realidade congelada no tempo. Pelo carácter jurídico do documento, de natureza notarial, temos a garantia que os assinantes se reuniram num determinado lugar, numa determinada data e que concordaram com um conjunto de pressupostos que envolvem uma obra específica. Ficamos a conhecer, deste modo, o momento da conceção do objeto, mas muito pouco sobre a sua vida. Como qualquer

realidade orgânica, as obras nascem, vivem e perecem pelas mais diversas circunstâncias. Estas peças estabelecem uma complexa relação com as devoções e respetiva imaginária que as representam, estando sujeitas à evolução histórica do lugar, da transformação dos cultos ou do desenvolvimento das práticas litúrgicas.

Por outro lado, a redução das estruturas retabulísticas a classificações estilísticas (apesar da sua utilidade para um primeiro enquadramento cronológico ou estético), levanta problemas na sua leitura e análise, tornando-as pouco eficazes. Nas palavras de George Kubler,

> *"O estilo é como um arco-íris. É um fenómeno de percepção governado pela coincidência de determinadas condições físicas. Só podemos vê-lo num breve momento, durante uma pausa entre o sol e a chuva, e desaparece quando nos deslocamos para o local onde pensávamos que se encontrava" (Kubler, 1991, p.175).*

A partir de casos muito particulares da igreja de Santa Clara do Porto e de dois espaços sacros da Foz do Douro, procurou-se demonstrar a imperativa necessidade de estudar os objetos na sua diacronia. As fontes, os restauros, as entrevistas a devotos das comunidades e a observação detalhada dos objetos *in loco*, denunciam os ritmos diferenciados de intervenção sobre os retábulos das igrejas, peças de uso litúrgico e sujeitas ao uso continuado, sofrendo, por isso, as naturais sevícias provocadas pelo devir. Os exemplos apresentados atuam como modelos de reflexão, não correspondendo à totalidade dos casos possíveis em termos de análise, mesmo no que diz respeito aos edifícios tratados. O tempo atua sobre as formas, que são escondidas, apagadas, transformadas, adaptadas, movimentadas ou simplesmente copiadas a partir da realidade pré-existente. As mudanças operadas e as novas qualidades conquistadas pelos retábulos podem ser explicadas através de múltiplos fatores: litúrgicos e devocionais, serventia dos espaços, destruição e, acima de tudo, pelos novos gostos, o gosto dos que os admiram, para de novo recordar as palavras de Marguerite Yourcenar.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ADP. (1647-1712). *Recompilador da demarcação do Couto de S. João da Foz. Secção Monástica, Convento de São João da Foz*. K/16/6 – 16.

ANTT. (1758). *Memórias Paroquiais*. vol. 30, nº 231, p. 163.

APFD. (1671-1755). *Livro de algumas consideracoenz economicaz por termo da Confraria do Santíssimo Sacramento conta memóriaz notaviez a varioz respeictoz*. Livro 1, fl.85, 155, 164.

APFD. (1760). *Titulos do Santissimo*. Livro 15b, fls. 105-106.

APFD. (1928). *Nº1: Confraria do Santissimo Sacramento da Freguezia de São João da Foz do Douro, Memorial*. Livro 30, fl.52v.

APFD. (1887). *Actas*, Livro 46, fl.16v.

APFD. (1718-1879). *Livro que hade servir para escrever todos os reciboz que se fizerem com as despezas mencionadas da Confraria dos Santos Passoz da freguezia de São João da Foz*. Livro 67, fl.32-80.

APFD. (1867-1888). *Diario da receita e despeza da Confraria do Senhor dos Passos da Foz do Douro*. Livro 69: fl.1.

APFD. (1887). *Livro de Actas das Sessões da Venerável Confraria do Senhor dos Passos. Livro nº3*. Livro 77, fl. 5.

APFD. (1951). *Actas da Mesa Administrativa da Confraria dos Santos Passos e da Senhora da Soledade*. Livro 83, fls.4v-5v.

APFD. (1831). *Livro de Eleições que serve para os Irmãos da Confraria do Senhor dos Passos da Igreja de São João da Foz*. Livro 85, fl.5.

APFD. (1984). *Documentos vários Confraria do Povo e Almas e dos Passos*. Livro 145, doc.44.

Barreira, Hugo, et al. (2021). *Convento de Santa Clara do Porto: conservação e restauro*. Porto: Direção Geral de Cultura Norte, Ministério da Cultura, nº 11.

Brandão, Domingos, Smith, Robert. (1963). *Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

Brandão, Domingos Pinho. (1984). *Obra de talha dourada, ensamblagem, e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação I, séculos XV a XVII. Vol. I.* Porto: Oficinas Gráficos Reunidos, pp.880-882.

Brandão, Domingos Pinho. (1987). *Obra de talha dourada, ensamblagem, e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação IV, 1751 a 1775*. Vol. IV. Porto: Oficinas Gráficos Reunidos, pp. 155-156; 168-172.

Furtado, Carolina. (2019). *Monte da Luz: dinâmicas de um lugar.* [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Leal, Augusto Pinho. (1876). *Portugal Antigo e Moderno*. Vol. 7. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia.

Kubler, George (1991). *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objetos*. Lisboa: Veja.

Maia, Sebastião Oliveira. (1988). *Onde o rio acaba e a foz do Douro começa*. Porto: O Progresso da Foz.

Osório, Rui. (2015). *Foz do Douro de 1216 a 2016: 800 anos da Paróquia de São João Baptista.* Porto: Paróquia de São João Baptista da Foz do Douro.

Reis, Henrique Duarte Souza. (1984). *Apontamentos para a verdadeira História Antiga e Moderna da Cidade do Porto.* Porto: B.P.M.P.

Santos, Marisa Pereira. (2022). "*Silêncio… a Foz vai doirando lentamente…" Território, Devoção e Práticas Culturais da Foz do Douro*. [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Smith, Robert C. (1962). *A Talha em Portugal.* Lisboa: Livros Horizonte.

Sousa, Ana Cristina, Resende, Nuno. (2021). *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património.* Porto: Direção Geral de Cultura Norte, Ministério da Cultura, nº 10.

Yourcenar, Marguerite (1984). *O Tempo esse grande escultor*. Lisboa: Difel, pp. 47-53.