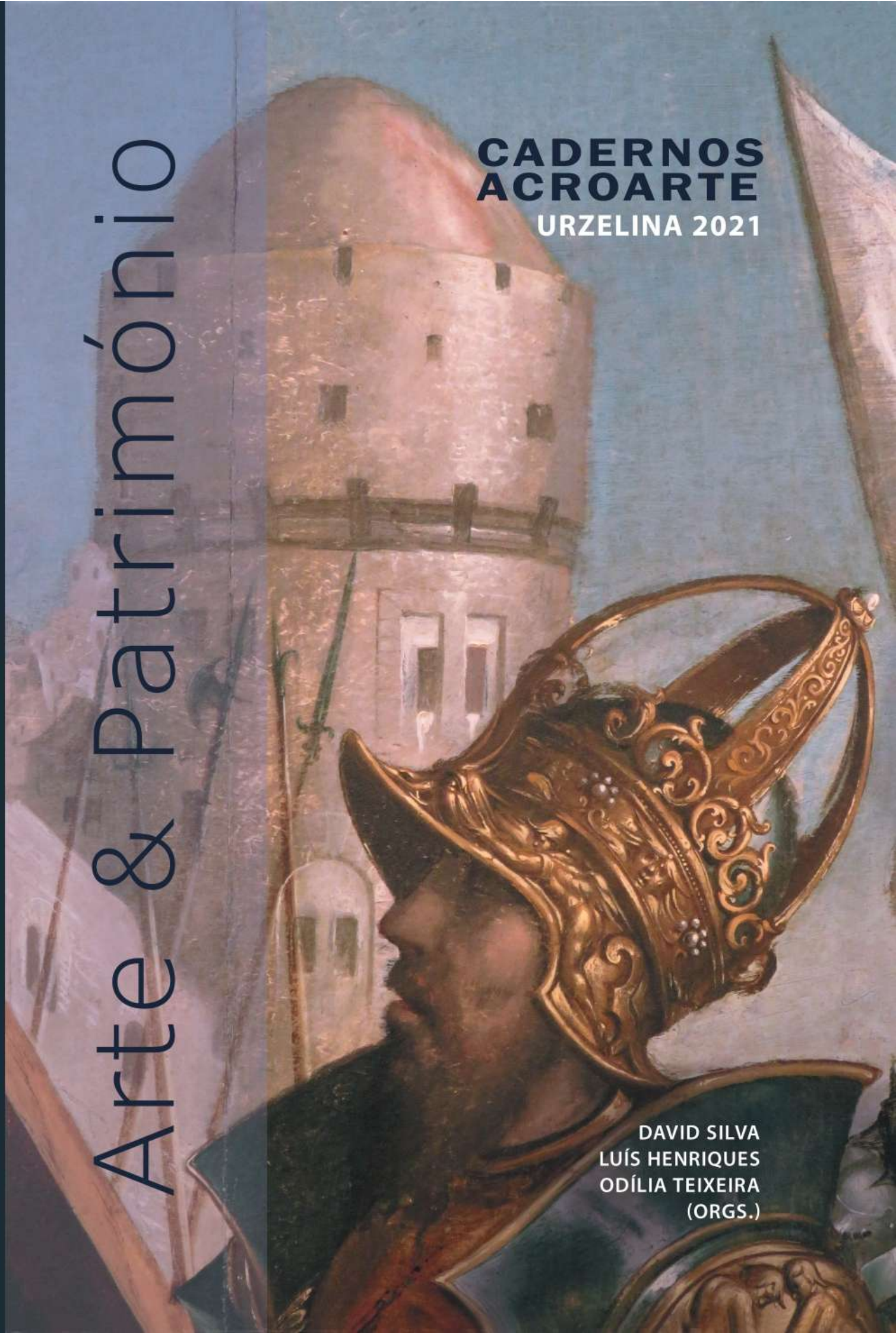


Arte & Património

**CADERNOS
ACROARTE**

URZELINA 2021

DAVID SILVA
LUÍS HENRIQUES
ODÍLIA TEIXEIRA
(ORGS.)



TÍTULO

Cadernos ACROARTE *Arte & Património* I

ORGANIZAÇÃO

Luís Henriques | Odília Teixeira | David Silva

EDIÇÃO

ACROARTE

DESIGN DA CAPA

Salomé Flores

APOIO

Ouvidoria de São Jorge | ACROARTE

Depósito Legal

501746/22

ISBN

978-989-33-3510-9

Este número dos Cadernos ACROARTE *Arte & Património* reúne os textos de algumas comunicações apresentadas na sessão de conferências dos encontros “Arte & Património”, realizados pelo ACROARTE em colaboração com a Ouvidoria de S. Jorge, na Ilha de S. Jorge, Açores, entre 2017 e 2019.

Urzelina, Ilha de São Jorge, Açores, 2021

ÍNDICE

<i>Nota de Abertura</i>	7
<i>Solar dos Terreiros</i>	11
JORGE NORONHA E SILVEIRA	
<i>Que estratégia para a defesa do património edificado na ilha de S. Jorge?</i>	13
ORLANDO NORONHA	
<i>As atividades musicais nos Encontros “Arte & Património” 2016-2019</i>	17
LUÍS HENRIQUES	

ESTUDOS

<i>O Mestre de Arruda dos Vinhos: Uma abordagem histórico – artística da sua obra pictórica ..</i>	23
ANA RAQUEL MACHADO	
<i>Iconografia da Imaculada Conceição: simbologia das ladainhas loretanais</i>	41
CARLOS A. MOREIRA AZEVEDO	
<i>Matrizes romanas: representações setecentistas de São Domingos nos Açores</i>	55
SANDRA COSTA SALDANHA	
<i>A talha barroca entre Lisboa e S. Jorge: o caso da igreja de Santa Bárbara de Manadas. Abordagens e desafios à luz dos estudos de Robert C. Smith (1912-1975)</i>	65
SÍLVIA FERREIRA	
<i>Saudades perpétuas – A simbologia tumular do século XIX em São Jorge. Contributos para a sua interpretação</i>	89
FILIPE PINHEIRO DE CAMPOS	

<i>As obras das igrejas paroquiais de São Jorge entre 1667 e 1782</i>	99
ARTUR GOULART DE MELO BORGES	

<i>Arquivos paroquiais dos Açores: conhecer e salvaguardar</i>	117
RUTE DIAS GREGÓRIO	

<i>De como a verdade, pela arte, se torna ente histórico. Considerações ontognosiológicas sobre a filosofia da arte em Martin Heidegger</i>	141
RICARDO TAVARES	

<i>Estudo e intervenção de conservação e restauro no teto da capela-mor da Igreja de Santa Bárbara – Manadas</i>	155
MÓNICA GONÇALVES E ODÍLIA TEIXEIRA	

<i>Aspetos técnicos e conservação e restauro na pintura de Domingos Rebelo – Alguns exemplos ..</i>	177
EUGÉNIA SILVA	

NOTA DE ABERTURA

ENCONTRO ARTE & PATRIMÓNIO

ACROARTE, Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte São Jorge, Ld^a., inicia a sua atividade no ano 2000 com David Silva e Odília Teixeira, formada pelo Instituto Politécnico de Tomar.

Nos últimos anos a empresa tem vindo a crescer e a alargar os seus horizontes, desenvolvendo trabalhos de Conservação e Restauro nas áreas de pintura de cavalete, pintura mural, estuques, escultura policromada, talha dourada, tetos de alfarge, cerâmica, mobiliário e metais. Desde 2011 realiza inventários e marcação de segurança em obras de arte.

Com instalações concebidas de raiz para a atividade da Conservação e Restauro, todo o edifício foi pensado e construído de modo a responder às necessidades que a profissão exige.

A salvaguarda do Património Histórico e Artístico constitui o principal objetivo do ACROARTE, valorizando o respeito pela autenticidade, integridade física e histórica das obras de arte.

O *Encontro Arte & Património* nasce com o propósito do ACROARTE fazer passar uma mensagem de sensibilização e informação, especialmente aos agentes detentores do património, mas também ao público em geral, para a importância da prevenção, conservação e restauro do nosso património artístico e religioso.

O evento revela uma preocupação para que este património seja perpetuado e transmitido às futuras gerações, preservando as técnicas e os materiais utilizados nas diferentes épocas, pois, apesar de toda a informação que atualmente existente, dos meios de divulgação e da existência de técnicos formados na área de Conservação e Restauro do Património, ainda se continuam a realizar intervenções inadequadas sobre as obras de arte, adulterando-as por

completo e ocultando detalhes de técnicas de construção, técnicas decorativas e inscrições importantes.

A organização do Encontro Arte & Património tem o cuidado de selecionar um edifício com importância histórico-cultural para a realização do evento, sendo que a primeira edição ocorre em 2016, no Solar dos Noronhas, freguesia da Ribeira Seca, Concelho da Calheta, ilha de São Jorge, com um ciclo de três conferências e um momento musical na capela de Nossa Senhora dos Milagres, com um grupo de canto à capela *Ensemble Eborensis*.

Entre 2017 e 2019 realizaram-se outras edições no mesmo formato, utilizando o espaço do solar da família Teixeira, localizado na freguesia das Manadas, concelho das Velas. Nestes anos os momentos musicais ocorreram na igreja Matriz da Calheta, utilizando o órgão de tubos a solo e acompanhado de violoncelo, valorizando o património instrumental existente na ilha e dando a conhecer a música antiga.

Nos últimos encontros criou-se uma rota setecentista com visita a edifícios de importância histórica, construídos na época de 1700, para sensibilizar e dar a conhecer o património do século XVIII da ilha de São Jorge. Realizou-se ainda um concurso de pintura sobre tela, dirigido aos alunos do Ensino Secundário, com o objetivo de despertar e cativar o gosto pela pintura, dando oportunidade de desenvolverem as suas capacidades de expressão através da arte e divulgarem o seu talento.

O caderno Arte & Património reúne os textos das comunicações apresentadas ao longo dos encontros, sendo cada um da responsabilidade do seu autor. Tem como principal objetivo partilhar conhecimentos relacionados com o Património Cultural, bem como perpetuar para memória futura os trabalhos apresentados durante os eventos.

O ACROARTE convidou para parceiro destes encontros a Ouvidoria de São Jorge, representada pelo digníssimo Ouvidor Eclesiástico, Sr. Padre Manuel António das Matas dos Santos, o qual abraçou este projeto com muito empenho, pelo que deixamos aqui o nosso agradecimento.

Para a comissão organizadora dos encontros convidou-se o musicólogo Luís Henriques, que tem acompanhado todas as edições com muito empenho e dedicação, ao qual o ACROARTE deixa também o seu reconhecimento.

O ACROARTE agradece a todos os intervenientes nos encontros, desde os oradores, músicos, colaboradores do atelier, instituições e familiares que participaram de uma forma ou de outra na realização dos *Encontros Arte & Património*.

Urzelina, 2022

SOLAR DOS TERREIROS

JORGE NORONHA E SILVEIRA

Os Encontros “Arte e Património”, organizados anualmente desde 2016 pelo Acroarte (Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte São Jorge Lda.), tornaram-se, poucos anos volvidos, momentos marcantes e indispensáveis para a dinamização da vida cultural da nossa ilha.

Para os atuais proprietários do Solar dos Terreiros da antiga Família Teixeira Soares de Sousa é uma enorme honra e prazer poder estar associado a estes eventos, através da disponibilização do espaço para a realização das Conferências que enriquecem os Encontros.

O nosso Solar, construído há cerca de 200 anos, é obra atribuída aos Avelares, dinastia de pedreiros responsável por algumas das mais notáveis empreitadas da ilha entre os séculos XVIII e XIX. O seu interior apresenta-se ainda em bom estado de conservação, o que torna o espaço acolhedor para eventos como os Encontros “Arte e Património”, que promovem a salvaguarda do património histórico e artístico dos Açores.

A Família Teixeira Soares era culta e recebeu uma educação esmerada. No salão do Solar pode ainda consultar-se uma boa parte da sua rica biblioteca e admirar-se um magnífico piano de fabrico inglês, testemunhos de hábitos seculares de convívio cultural e artístico.

Para nós, acolher as Conferências dos Encontros “Arte e Património” é a melhor forma de dar continuidade a este papel de dinamização do diálogo cultural e artístico na sociedade jorgense, que tanto dignifica o respeito pelos Direitos Humanos.

As Conferências já realizadas têm sido um veículo de apresentação e discussão de temas de particular interesse, importância e atualidade, promotoras de um cosmopolitismo que encoraja o espírito crítico e a liberdade de pensamento e de expressão, valores que estão no âmago da cultura política liberal e democrática.

Cumpre-nos por tudo isto felicitar o Acroarte pela coragem que demonstra em tomar a seu cargo a organização destes Encontros e fazer votos para que estas iniciativas se mantenham e porventura outras entidades sigam o seu exemplo, dinamizando um processo de indispensável modernização dos quadros tradicionais e dos comportamentos sociais. Como bem compreendeu o Acroarte, trata-se de um desafio que não é uma responsabilidade que possa ficar limitada aos dirigentes políticos e às suas instituições. É uma responsabilidade que se partilha com todas as entidades de uma comunidade. E, também por isso, podem continuar a contar com o nosso incondicional apoio.

A família Noronha e Silveira

QUE ESTRATÉGIA PARA A DEFESA DO PATRIMÓNIO EDIFICADO NA ILHA DE S. JORGE?

ORLANDO NORONHA

É um dado incontroverso e generalizado que as fajãs de S. Jorge constituem não só um valioso património numa vertente paisagístico-natural, resultante de derrocadas e erupções vulcânicas milenares, mas também cultural, patente nos costumes, tradições e numa arquitetura rural secular, humanizada, muito típica, patente nas casas de morada, palheiros, muros divisórios das hortas e logradouros, abrigos, eiras, canadas, pontes, moinhos, chafarizes, fontes e demais estruturas indispensáveis à vida dos seus habitantes, vestígios de uma forma de viver de outros tempos, testemunhos da identidade própria de uma população e de um território, que importa preservar.

A consciência do valor deste património edificado, generalizou-se na opinião pública jorgense, sobretudo no início deste século, achando-se refletida em vários diplomas legislativos regionais, a partir do ano 2003, com a Resolução 129/2003 de 9 de outubro, que primeiramente estabeleceu as medidas preventivas de salvaguarda do património natural e cultural das fajãs. Medidas preventivas estas, transcritas posteriormente para o Plano de Ordenamento da Orla Costeira da Ilha de S. Jorge (Decreto Regulamentar Regional N.º 24/2005/A) e contempladas nos Planos Diretores Municipais de Calheta e Velas. (Decreto Regulamentar Regional N.º 23/2006/A e Decreto Regulamentar Regional N.º 7/2005/A).

De entre as várias condicionantes em vigor nas fajãs do concelho de Calheta, constantes do art.º 12.º n.º 21 do citado Decreto Regulamentar Regional N.º 23/2006/A, transcrevem-se as seguintes:

f) É proibida a aplicação... de alumínio nas caixilharias dos vãos e das fachadas dos imóveis.

i) Os telhados devem ser revestidos com telha de argila com formato e côr idênticos aos da vulgarmente designada <telha regional>.

n) É proibida a utilização de telha... de fibrocimento como revestimento final de qualquer telhado.

Nos primeiros anos, após a entrada em vigor destas proibições, era visível algum cuidado nas reparações e melhoramentos das habitações, em preservar as características próprias da nossa arquitetura rural, e assim o respeito pelas normas em vigor. Era evidente este esforço na manutenção do basalto das fachadas, da telha regional nos telhados e as portas e janelas em madeira pintada.

Com o passar dos anos, aos poucos, foram aparecendo os alumínios em portas, janelas e varandas, pedra serrada e materiais cerâmicos em pisos e fachadas e os telhados cobertos com telha de fibrocimento e argibetão.

Perante a inoperância das entidades fiscalizadoras, esta tendência vem acontecendo em ritmo crescente, transparecendo uma atitude de total tolerância em relação ao bota-abaixo permanente de palheiros, balcões, fornos, chaminés, alteração de escala, etc, tudo isto em absoluto desprezo pelo valor da memória.

Que fazer, perante este cenário de ausência de aconselhamento responsável, de destruição e impunidade?

Procurando chegar às raízes do problema, deparamos com falta de informação dos habitantes quanto às proibições, materiais e procedimentos a ter em conta nas intervenções, fazendo falta uma pedagogia responsável pró-ativa e exemplar, por parte das autarquias locais e entidades com responsabilidade nas áreas de ambiente e cultura.

No entanto, contrariando este estado de coisas, surgem aqui e acolá alguns raros bons exemplos infelizmente raros, de conservação, na área do património edificado que se aplaudem, fruto da iniciativa individual.

Cabe aqui a propósito, uma referência a ACROARTE Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte, sediado em Urzelina – S. Jorge, que desde a sua criação no ano de 2000 se dedica com profissionalismo e dedicação a um trabalho de valorização do património móvel predominantemente religioso existente em S. Jorge e na Região Autónoma dos Açores.

Por outro lado, vem este Atelier de Restauro, nos últimos anos, na data de aniversário da sua criação, organizando conferências, workshops, editando publicações sobre técnicas de restauro e temas vários de interesse histórico – cultural, este ano infelizmente canceladas em consequência da crise pandémica.

A par do trabalho técnico, específico do restauro, o Atelier de sua livre iniciativa leva assim a cabo, importantes realizações de natureza cultural, inseridas numa estratégia de defesa da arte e do património.

Resta a esperança de que a indignação sentida e manifestada no presente em alguns sectores da população perante a destruição de património, a par de ações de informação, venham a contribuir no futuro, para a formação de uma nova consciência, quanto à sua defesa, que o mesmo é dizer da identidade.

Ribeira Seca, 17 de junho de 2020

Orlando Noronha

AS ATIVIDADES MUSICAIS NOS ENCONTROS “ARTE & PATRIMÓNIO” 2016-2019

LUÍS HENRIQUES

Universidade de Évora

Os encontros *Arte & Património* que têm decorrido entre 2016 e 2019, para além da componente da história e conservação e restauro dos bens culturais, têm vindo a dedicar especial atenção à Música, nomeadamente através da realização de várias iniciativas de valorização do respetivo património existentes na ilha de São Jorge. Na minha colaboração enquanto musicólogo fiz questão de que o chamado “momento musical”, habitualmente encerrando os eventos de cariz conferencista (palestras, simpósios, congressos), tivesse, no caso do Encontro, algum sentido e se adequasse às temáticas tratadas nas conferências académico-científicas, em concreto, no respeitante aos estilos artísticos e períodos históricos tratados. Em geral, as temáticas tratadas e, de certo modo, resumidas no presente caderno de estudos, giraram em torno da arte sacra, nos Açores ou território continental, nos séculos XVII e XVIII e, mais concretamente, o património artístico jorgense a partir de meados de setecentos. Esta direção metodológica acabou por centrar-se em várias formações musicais tirando partido do órgão da Igreja Matriz de Santa Catarina, na vila da Calheta, como mais adiante se irá analisar com maior detalhe.

A conceção do primeiro *Encontro Arte & Património*, que decorreu no serão de 22 de abril de 2016 na capela do Solar dos Noronhas (Ribeira Seca), foi realizada numa perspetiva embrionária experimental e, como tal, também o “momento musical” para ele projetado seguiu essa ideia. Deste modo e tendo sempre em mente a economia de meios que pautaram essa primeira edição, optou-se por integrar um recital de música vocal, em concreto, polifonia vocal sacra portuguesa dos séculos XVI e XVII, dada a raridade

de concertos de música deste estilo no arquipélago, bem como na ilha de São Jorge. O Ensemble Eborensis, dirigido por Luís Henriques, interpretou um programa intitulado *Cum tribus vocibus – Polifonia vocal sacra para três vozes*, composto por vários tipos de obras (entre motetes, versos de *Magnificat* e de rubricas da missa) com escrita contrapontística para três vozes. Entre os vários compositores representados encontram-se Cristóbal de Morales, Duarte Lobo, Estêvão Lopes Morago e Fr. Manuel Cardoso.

Para a edição de 2017 do Encontro Arte & Património foi pensado um programa musical mais ambicioso, fruto da parceria então celebrada entre a organização e a Ouvidoria de São Jorge, na pessoa do Padre Manuel António, também vigário da Igreja Matriz de Santa Catarina da vila de Calheta. E foi precisamente na igreja matriz de Calheta que foi realizado um recital no órgão Machado e Cerveira aí existente pelo organista José Carlos Araújo, iniciando-se também uma parceria entre a organização do evento e o MPMP – Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa. José Carlos Araújo encontrava-se a finalizar a gravação da integral de obra para tecla do compositor Carlos Seixas, uma coleção de uma dezena de CDs, e trouxe à Matriz de Calheta um programa centrado na música para tecla de compositores ativos na Península Ibérica durante o Barroco, tirando partido das melhores características do seu órgão histórico. Deste modo, o programa incluiu obras de compositores como os portugueses Carlos Seixas, Fr. Jacinto do Sacramento e Fr. José da Madre de Deus, dos espanhóis Fr. Martinho Garcia de Olagué, Fr. Pedro de San Lorenzo, D. Joseph de Torres, e ainda sonatas para tecla do italiano Domenico Scarlatti, ativo em Lisboa e Madrid na primeira metade do século XVIII.

Para além do concerto realizado na Matriz de Calheta, o Encontro de 2017 abriu com uma oficina de cantochoão orientada por Luís Henriques. O evento teve lugar na capela do Solar dos Noronhas, na Ribeira Seca, e contou com duas dezenas de participantes. De carácter teórico-prático, nesta oficina os participantes puderam explorar o cantochoão (vulgo, canto gregoriano), os vários modos e formas de entoação salmódica e, embora a notação quadrada tenha constituído entrave na componente teórica, na segunda parte, envolvendo a prática musical, puderam os mesmos participantes entoar tons salmódicos bem como algumas melodias mais simples, aprendendo-as

por memória e repetição. Este é um recurso utilizado durante séculos pelo repertório constituir-se sobretudo na tradição oral, tendo sido apenas notado já em épocas medievais mais tardias. A oficina pretendeu também incluir e valorizar o património existente na ilha a respeito da prática do cantochão, pelo que foi utilizada uma estante de coro e um gradual romano setecentista pertencentes à Igreja de Santa Bárbara de Manadas e cedidos para o efeito pela Ouvidoria de São Jorge.

Para o evento musical do Encontro de 2018, procurou a organização expandir a dimensão do recital de 2017, chegando-se, em conjunto com a Ouvidoria de São Jorge e o MPMP, a uma formação de violoncelo e órgão. Aqui o órgão abandonou em parte o papel de instrumento solista, para assegurar um baixo contínuo em obras barrocas com instrumento solista. Neste recital foram interpretadas obras para tecla de Carlos Seixas, e uma série de obras para violoncelo e órgão de Alessandro Stradella, António Vivaldi, Francesco Geminiani, Jules Massenet e Camille Saint-Saëns, bem como vários caprichos para violoncelo solo do compositor Joseph-Marie-Clément Dall’Abaco.

No Encontro de 2019 regressou o órgão como instrumento solista, uma vez mais com um recital na Matriz de Santa Catarina por José Carlos Araújo. Para além de várias sonatas para tecla de Carlos Seixas, bem como do seu contemporâneo Domenico Scarlatti, o programa inclui outros compositores como Fr. Jerónimo da Madre de Deus e Giuseppe de Porcaris, Antonio Reggio e Domenico Cimarosa e ainda o espanhol José Lidón. Aqui foram bem representadas as relações bem como a circulação de compositores no Sul da Europa, como é exemplo Giuseppe de Porcaris, de nacionalidade italiana ativo em Lisboa, ou o próprio Scarlatti, que circulou entre Itália, Lisboa e Madrid.

Em jeito de conclusão, os vários Encontros Arte & Património incluíram uma destacada componente musical, não só pela minha presença enquanto musicólogo, mas também com a preocupação em incluir a Música entre as restantes artes tratadas no evento. Para além disso, tirando partido do património musical existente em São Jorge, particularmente do órgão da Matriz de Calheta, entendeu-se criar os vários programas musicais de forma historicamente informada e com rigor musicológico, adequando-os às características sonoras do instrumento, bem como ao período histórico durante o

qual foi construído. Durante três edições o público jorgense pode ouvir órgão a solo, e órgão acompanhando um instrumento solista e, ainda, polifonia vocal sacra no primeiro encontro e contatar com um repertório hoje desaparecido – o cantochão – que durante séculos preencheu a paisagem sonora de todas as igrejas açorianas onde se incluem as jorgenses. Esperemos, pois, que após regularizadas as atividades culturais bruscamente interrompidas pela pandemia que tem assolado o mundo desde a primavera de 2020, se consiga reativar novo Encontro Arte & Património, incluindo-se novos momentos de fruição musical.

ESTUDOS

O MESTRE DE ARRUDA DOS VINHOS: UMA ABORDAGEM HISTÓRICO – ARTÍSTICA DA SUA OBRA PICTÓRICA

ANA RAQUEL MACHADO

RESUMO

A pintura atribuída ao Mestre de Arruda dos Vinhos, nome de conveniência deste pintor do século XVI, cuja excelente qualidade pictórica se evidencia, a par de um singular *estilo de autor* como definiu Vítor Serrão, é composta por cerca de trinta obras conhecidas e dispersas em locais como: Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos, Igreja Matriz de Cascais, Capela do Corpo Santo (Funchal), Igreja de Nossa Senhora da Luz da Ponta do Sol (Madeira), Igreja de Santa Cruz da Graciosa (Açores) e no Hospital da Luz (Carnide).

No presente estudo debruçamo-nos sobre a obra do Mestre de Arruda dos Vinhos, com particular enfoque para o seu enquadramento histórico-artístico, nomeadamente na análise comparativa dos acervos pictóricos da Matriz de Arruda dos Vinhos e da Igreja de Santa Cruz da Graciosa, nos Açores. A análise cuidada do *corpus* pictórico atribuído, assim como o seu nível composicional, tipos e formas do desenho, leva-nos a situar este artista lisboeta em meados de quinhentos, sendo ainda desconhecida a sua identidade, cujo nome de Cristóvão Lopes (filho de Gregório Lopes), Brás Gonçalves ou Cristóvão de Utrecht têm sido apontados.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; Século XVI; Maneirismo; Igreja de Santa Cruz da Graciosa; Mestre de Arruda dos Vinhos

Introdução

A pintura atribuída ao Mestre de Arruda dos Vinhos, nome de conveniência deste pintor do século XVI, cuja excelente qualidade pictórica se evidencia, a par de um singular *estilo de autor*, como definiu o Professor Catedrático e Historiador de Arte Vítor Serrão, é composta por cerca de trinta obras documentadas e conhecidas.

Registam-se pinturas da sua autoria em locais como: Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos, Igreja Matriz de Cascais, Capela do Corpo Santo (Funchal), Igreja de Nossa Senhora da Luz da Ponta do Sol (Madeira), Igreja de Santa Cruz da Graciosa (Açores) ou no Hospital da Luz (Carnide).

A análise cuidada da sua obra pictural, assim como o seu nível composicional, tipos e formas do desenho, leva-nos a situar este artista lisboeta em meados de quinhentos, sendo ainda desconhecida a sua identidade, cujo nome de Cristóvão Lopes, filho de Gregório Lopes, tem sido apontado. Embora sem se encontrar nenhuma resposta definitiva são ainda tidos em conta pintores como Cristóvão de Utrecht, Cristóvão de Figueiredo ou Brás Gonçalves para a identificação deste mestre.

Para o presente estudo importa-nos analisar a série quinhentista da Igreja de Santa Cruz da Graciosa que apresenta fortes paralelismos à da Matriz de Arruda dos Vinhos, também conhecida como Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Assunção. Em Arruda dos Vinhos, cujo primitivo templo remonta à época de D. Afonso Henriques, podem observar-se sete tábuas com temas marianos: *Sant'Ana e S. Joaquim*, *Visitação*, *Morte da Virgem*, *Coroação da Virgem*, *São João Baptista*, *São Pedro* e a *Assunção da Virgem*. Este último poderá ter sido encomendado na sequência do orago desta igreja, à data do século XVI seria o de Nossa Senhora da Assunção, como adiante veremos, e respetivamente como painel central de um desmembrado retábulo de quinhentos.

A Igreja da Santa Cruz, de origem quinhentista, ostenta seis pinturas atribuídas ao Mestre de Arruda dos Vinhos, em 2001 por Vítor Serrão: *Pentecostes*, *Caminho do Calvário*, *Calvário*, *Deposição de Cristo*, *Santa Helena e a Invenção da Cruz* e *O Imperador Heráclio e a Exaltação da Santa Cruz*. O recente restauro destas tábuas coube ao Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte São Jorge, em 2018.

Os antecedentes formais e expressivos de Cristóvão Lopes, Garcia Fernandes e Diogo de Contreiras estão presentes na obra deste artista, cuja atividade artística se baliza, cremos nós, sobretudo entre 1540 a 1560, mas com uma obra data de 1520, em Arruda dos Vinhos. O pintor lisboeta de órbita *contreiresca* insere-se no *maneirismo experimental*, dentro do novo gosto do Renascimento com aberturas ao novo figurino do Maneirismo, refletindo-se nas figuras, adereços, poses, gestualidades, objetos, acessórios, motivos decorativos de tecidos e tipo de casario longínquo (Serrão, 2009: 10).

O autor do desmembrado retábulo de Matriz de Arruda dos Vinhos foi também um pintor da tradição manuelina-joanina, sendo que em Arruda dos Vinhos as obras de reforma e ampliação da Matriz foram mandadas executar pelo rei D. Manuel I, que segundo a tradição oral terá alterado a invocação do templo para Nossa Senhora da Salvação por se ter salvado, juntamente com a sua família, do surto de peste que então vigorava, tendo as mesmas terminado já em 1531, no reinado de D. João III, conforme data inscrita no adro calcetado do imóvel religioso e que corresponderá à construção do portal manuelino de Arruda dos Vinhos.

Ligado ao estilo de Diogo de Contreiras, e ainda que de inferior qualidade ao anteriormente apelidado de Mestre de São Quintino, é possível verificar a evolução do Mestre de Arruda dos Vinhos se tivermos em conta as obras de arte que lhe são atribuídas. Também tem sido comparado aos Mestres de Ferreirim, por recurso da utilização dos modelos destes últimos, ainda que o seu estilo de autor *pessoalizado* tenha sido uma constante, sobretudo no segundo quartel do século XVI, com base nas comparações da sua atribuída autoria com figuras robustas dominando integralmente as composições e com grandes planos de cores nos panejamentos que permitem perceber os contornos dos modelos anatómicos.

***Corpus pictórico* atribuído ao mestre de Arruda dos Vinhos**

No panorama artístico nacional era prática usual até aos finais do século XVI, a existência de parcerias entre mestres, oficinas e aprendizes, onde as obras não eram assinadas, pelo que não é de estranhar as várias menções a

artistas anónimos, como o Mestre de Arruda dos Vinhos, Mestre de Abrantes, Mestre de S. Brás de Évora ou Mestre da Romeira.

Tendo em conta a análise comparativa, e tendo ainda por base os estudos de Vítor Serrão e, posteriormente de Maria Isabel Pestana (2004) contabilizam-se três dezenas de obras atribuídas ao Mestre de Arruda dos Vinhos, as quais se apontam: sete pinturas na Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos; quatro na Igreja Matriz da Lourinhã; uma tábua da “Ascensão” na Igreja Matriz de Cascais; as tábuas do retábulo da Capela do Corpo Santo, no Funchal (Madeira); quatro na Igreja Matriz da Ponta do Sol (Madeira); seis na Igreja de Santa Cruz da Graciosa, nos Açores, e uma “Assunção da Virgem” no Hospital da Luz, em Lisboa.

Todas as obras que lhe são atribuídas seguem o novo gosto de superação do Renascimento, com aberturas ao novo figurino do Maneirismo, através do tratamento plástico de panejamentos colados aos corpos ou em pregas curvas criando linhas ondulantes e sensoriais que demarcam as sombras com suavidade, o mesmo gosto pela utilização de arquitetura renascentista e da representação de pequenas figuras humanas, um alteamento das figuras do primeiro plano, já fortemente maneirista e um expressivo sentido decorativo que, a nosso ver, é na série da Graciosa e de Arruda dos Vinhos, a fase mais maturada deste anónimo artista. Naturalmente, os estudos laboratoriais permitiriam discernir os aspetos composicionais e estilísticos aflorados nestas análises, que se sustentam através das comparações formais e de estilo.

O conjunto de tábuas do retábulo-mor da Matriz da Ponta do Sol, na Madeira, foi atribuído ao Mestre de Arruda dos Vinhos (Pestana, 2004: 164-173). O retábulo, de talha maneirista, com a invocação de Nossa Senhora da Luz foi alterado para colocação do camarim, na zona central, conservando os frisos com motivos de grotescos adaptados de gravuras de maneiristas flamengos: máscaras, folhagens, aves, panos, entre outros. O conjunto mariano apresenta os seguintes temas: “Encontro de Santa Ana e São Joaquim”; “Presépio”; “Ascensão de Cristo” e “Assunção da Virgem”, onde o primeiro e o último foram também executados, com variações e maior pormenorização, na Matriz de Arruda dos Vinhos.

Esta série madeirense será forçosamente anterior ao núcleo de Arruda dos Vinhos e ao de Santa Cruz da Graciosa, o que na nossa opinião coloca as

seis das tábuas de Arruda dos Vinhos (com a exceção da *Assunção da Virgem*, que terá uma datação mais recuada do que as restantes seis) ou anteriores ou da mesma época das da Graciosa, que demonstram uma qualidade superior a todas as outras que pudemos analisar.

Todas as obras atribuídas a este Mestre apresentam composições centralizadas, destaque para os assuntos principais, pormenorização dos elementos secundários, como a paisagem arquitetónica, natural e os objetos, que em alguns casos são de grande habilidade pictórica, como por exemplo o chapéu aos pés de S. Joaquim na tábua de Arruda dos Vinhos – *Sant’Ana e S. Joaquim* (Fig. 1); na *Deposição de Cristo* da Graciosa, com o pormenor do vaso de aroma ou bálsamo ou na *Morte da Virgem*, em Arruda dos Vinhos, cuja transparência do copo de vidro colocado em cima da mesa ou ainda do vaso de aromas (?), que pode remeter para o representado na tábua da Graciosa – *Deposição de Cristo*. Concluiu-se, nesta fase, que o *corpus* que tem vindo a ser elencado para este artista assenta em dois temas: cristológicos e marianos.

Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos

Do mestre português quinhentista, Mestre de Arruda dos Vinhos, estão a ornar a capela-mor da Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos sete tábuas: *Sant’Ana e S. Joaquim*, *Visitação*, *Morte da Virgem*, *Coroação da Virgem*, *S. João Baptista*, *S. Pedro* e uma sétima junto ao batistério, a *Assunção da Virgem*, tendo Vítor Serrão destacado a marca com a pseudo-joanina que se encontra numa das tábuas arrudenses, marca da oficina nas obras tardias de Gregório Lopes, o que poderá indiciar o nome de Cristóvão Lopes, filho de Gregório, para a autoria e/ou parceria na pintura deste conjunto do século XVI.

A Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos tem sido referida dentro da historiografia de arte no que se refere seu vasto espólio artístico, destacando-se um valioso conjunto de pinturas quinhentistas e seiscentistas, painéis de azulejos que remontam aos séculos XVII e XVIII, escultura setecentista e o portal manuelino que antecede a entrada e merece atitude contemplativa.

“Mas a parte que mais urgente classificação e solicitude exigem, é o conjunto de pintura quinhentista sobre tábuas, dispersas na capela-mor e no

coro, das quais uma parte constitui certamente o primitivo retábulo joanino do altar-mor. Na capela-mor seis tábuas, três de cada lado representam: A Visitação; Santana e S. Joaquim; S. Pedro; S. João Baptista; Morte da Virgem e Coroamento da Virgem. Os mais largos medem 1,05: 1,25: os mais estreitos 0.52: 1.25. Pintura portuguesa, do período joanino 1530-1540, podendo ligar-se ao ciclo de influência da parceria de Garcia Fernandes. Estão em molduras do século XVIII, época em que a igreja foi remodelada, azulejada e o retábulo certamente dissociado.” (Rogeiro, 1997: 51-52). A Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos encontra-se classificada como Imóvel de Interesse Público (IIP), classificação essa que se deve ao Professor Reynaldo dos Santos, que terá mencionado o seu espólio artístico, nomeadamente a escultura, azulejos e pintura, estando essas incluídas na classificação, em conformidade com o Decreto n.º 33587, Diário de Governo, I Série, de 27 de Março de 1944.

Segundo a documentação são conhecidos, ao longo dos séculos, quatro oragos da Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos: Santa Maria da Arruda, Nossa Senhora do Pranto, Nossa Senhora da Assunção e Nossa Senhora da Salvação. A primeira, invocação do tempo de D. Afonso Henriques, ter-se-á mantido até ao século XV. Nossa Senhora do Pranto, cuja imagem se conserva na capela comunicante do lado do Evangelho, trata-se de uma escultura quatrocentista, gótica e em pedra policromada, que terá sido provavelmente a imagem tutelar do templo e alvo de grande devoção no final da Idade Média. Do património pictural que remanesce na igreja encontram-se importantes obras do Mestre de Arruda dos Vinhos cuja *Assunção da Virgem* terá feito parte de um retábulo que se encontrava no presbitério, do qual se conhecem sete pinturas da época de D. João III, sendo ainda descrita nesta data como “*Igreja de Nossa Senhora da Assunção da vila de Arruda*”. (Machado, 2017).

Vítor Serrão afirma que “(...) um outro retábulo tenha sido montado na época de D. João III no presbitério, com pinturas de um discípulo ou seguidor de Diogo de Contreiras, a que se chama justamente Mestre de Arruda dos Vinhos, até que um dia o autor possa vir a ser identificado, como se espera... Desse conjunto chegaram aos nossos dias sete tábuas, de meados de Quinhentos, dispostas em várias paredes da capela-mor e colaterais, que constituem uma das mais-valias do recheio da igreja. Nomes como os pintores lisboetas Cristóvão de Utrecht, Cristóvão Lopes ou Brás Gonçalves, ativos

no segundo terço do século XVI mas sem obra ainda identificada, foram já aventados como possibilidades de identidade do Mestre de Arruda. Seja como for, trata-se de importantes tábuas de inspiração *contreiresca*, já aderentes à estética maneirista.” (Machado, 2017: 16).

O Tenente Armando Vitorino Ribeiro, em 1955, havia retomado o relatório da autoria do Prof. Reynaldo dos Santos com a intenção de elaborar um folheto para comemorar a visita de estudo à Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos pelo Grupo de Amigos de Lisboa, a 26 de junho de 1955, reforçando o enquadramento retabular do conjunto pictórico atribuído ao Mestre de Arruda dos Vinhos: “Neste seu interessante e substancioso, embora pequeno relatório, estuda ainda as pinturas quinhentistas sobre tábuas, infelizmente bastante danificadas, na Capela-mor e no coro, que, segundo a sua muito abalizada opinião, constituem o primitivo retábulo joanino do altar-mor.” (Ribeiro, 1955: 8).

No século XX, a extinta Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) elaborou uma campanha de obras e restauros na matriz da vila de Arruda dos Vinhos, pelo que se transcreve parte do relatório da empreitada que dá conta do restauro das tábuas quinhentistas, em 1970, e de duas molduras do desaparecido conjunto pictórico protobarroco, que ornava as paredes das naves anteriormente forradas a azulejos policromos (Machado, 2017: 143), em 1971-72: “1970 – Restauro de 6 quadros pelo Museu de Arte Antiga, que estavam no coro-alto encostados à parede; 1971 / 1972 – Restauro e douramento da talha de parte do trono do altar-mor, 2 anjos e as molduras de 2 telas, sob orientação de técnicos do Instituto José de Figueiredo que aí se deslocaram” (in http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6272).

A tábua “O Encontro de Santa Ana e São Joaquim”, presente na Matriz da Ponta do Sol, será anterior a tábua com o mesmo tema iconográfico, ainda que com flutuações e repintes(?), da de Arruda dos Vinhos, datada de 1560. Na representação arrudense, os santos, *Sant’Ana e S. Joaquim* (Fig. 1), pais da Virgem, encontram-se ajoelhados em forma piramidal, apresentando as hastes de roseira, o coroamento da Virgem por anjos, e uma figura feminina junto a Santa Ana, sua acompanhante.

A tábua *Visitação* (Fig. 2) esteve exposta, em 2010, no Museu Nacional de Arte Antiga, por ocasião da exposição dos Primitivos Portugueses. Muitos artistas do dito período manuelino trabalharam também no tempo de D. João III, pelo que não é de estranhar a tradição manuelina-joanina na pintura de quinhentos: “Onde a influência é já não a de Lopes, mas de Contreiras é na série de pinturas da matriz de Arruda. Este mestre [de Arruda dos Vinhos], do qual se expõe[m] uma *Visitação* (...) é provavelmente de uma geração mais nova, cujos desenvolvimentos teremos de encontrar nas décadas seguintes. As figuras tornam-se mais robustas e são elas que dominam integralmente as composições. Com os seus grandes planos de cores sem grandes cambiantes, em panos largos que envolvem e deixam perceber os corpos. (AAVV, 2010: 20242-43). Também exposta na mesma exposição esteve a tábua *Morte da Virgem* onde é “particularmente interessante a influência miguelangelesca direta nas duas figuras mais à esquerda no painel (...), que só por si revelam a abertura mais direta a novos valores do maneirismo italiano.” (AAVV, 2010: 243).

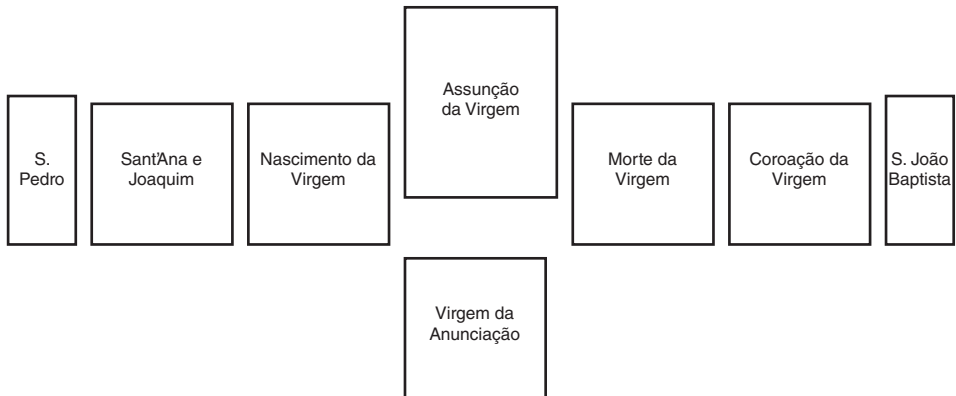
Pela mão do Mestre de Arruda dos Vinhos surge *São Pedro* (Fig. 3), onde claramente se observa a mestria de desenho do pintor quinhentista, atente-se na transparência do cetiro ou na particularização de cenas secundárias e arquiteturas longínquas, que aliás é comum a esta tábua, a *São João Baptista* e a *Visitação* (Fig. 2), expostas em Arruda dos Vinhos e a *Santa Helena e a Invenção da Cruz* (Fig. 5), na Ilha da Graciosa.

A *Coroação da Virgem* (Fig. 4) destaca-se no conjunto quinhentista pela utilização de uma paleta colorida, ainda que limitada, observando-se o alteamento das figuras, a corpulência realçada e o típico desenho dos rostos das figuras e cabeças dos anjos, comum a toda a série arrudense.

Provavelmente a mais antiga deste conjunto, a *Assunção da Virgem*, terá merecido destaque no desmembrado retábulo, não fosse orago daquela Paróquia. Se em termos de qualidade é de menor comparada com as outras seis tábuas de Arruda dos Vinhos, é possível verificar que o tema foi pintado também na Ponta do Sol e na antiga Matriz de Lourinhã. Na tábua da Madeira, o Mestre de Arruda dos Vinhos eliminou a paisagem arquitetónica e natural e reduziu o número de anjos face a Arruda dos Vinhos e Lourinhã, sendo que na tábua de Arruda dos Vinhos se observam anjos musicais. O túmulo,

retangular e simples, está colocado nas três representações obliquamente e com o mínimo rigor de perspectiva, sendo as sobreposições das cabeças das figuras, os Apóstolos, que registam a profundidade da cena na Lourinhã e Madeira, contudo em Arruda dos Vinhos, a arquitetura e as cenas secundárias enfatizam a perspetiva espacial.

Na proposta de reconstituição possível do retábulo quinhentista da Matriz de Arruda dos Vinhos, e tendo por base outros retábulos análogos, aponta-se o desaparecimento ou não execução (?) de duas tábuas propostas, uma referente ao “Nascimento da Virgem” e outra da “Virgem da Anunciação”.



Proposta de reconstituição do retábulo do presbitério na época de D. João III, atribuído ao Mestre de Arruda dos Vinhos; Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos.

Igreja de Santa Cruz da Graciosa

Na Igreja de Santa Cruz da Graciosa pode vislumbrar-se um conjunto de seis painéis quinhentistas cujos temas cristológicos são: *Caminho do Calvário, o Calvário, a Deposição de Cristo, Santa Helena e a Invenção da Cruz, O Imperador Heráclio e a Exaltação da Cruz e Pentecostes*. Estes painéis, recentemente restaurados pelo ACROARTE – Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte S. Jorge, em 2018, encontram-se atribuídos ao Mestre de Arruda dos Vinhos. Com efeito, na ilha da Graciosa os temas iconográficos das seis pinturas remanescentes pertencem ao ciclo da vida de Cristo, e em Arruda dos Vinhos, as setes mencionadas, ao ciclo da vida da Virgem.

A Igreja de Santa Cruz da Graciosa terá sofrido várias alterações por reconstruções no século XVIII, tendo a capela-mor sofrido várias modificações, o que se verificou também na alteração da disposição das tábuas, anteriormente conjunto retabular e primitivo políptico da abside.

Desde 26 de março de 1996, a Igreja Matriz de Santa Cruz da Graciosa está classificada como imóvel de Interesse Público (IIP) incluindo o seu património artístico, a nível de pinturas, retábulos, talhas e azulejos.

Em 1941, as pinturas foram pela primeira vez notadas pelo Dr. José Hipólito Raposo, advogado e monárquico, exilado ao tempo na ilha da Graciosa. Segundo o autor, a encomenda terá ficado a cargo do capitão-donatário D. Álvaro Coutinho que terá mandado pintar na capital o retábulo desta igreja ao Mestre de Arruda dos Vinhos, tendo o conjunto quinhentista sido atribuído no passado século a Cristóvão de Figueiredo (Hipólito, 1941).

O *Caminho do Calvário* apresenta a imagem de Cristo, vergado ao peso da Cruz e flagelado por um dos soldados, vestidos com finas e ricas armaduras, enquanto Simão Cireneu procura aliviar o peso do madeiro. Se atentarmos nos soldados à maneira *contreiresca*, constata-se que, no tríptico da Ega (1543), de Diogo de Contreiras, e citando Vítor Serrão, parece haver ‘mão’ subalterna do Mestre de Arruda, visível nos soldados da tábua da Pregação de São Paulo em Atenas. O Mestre de Arruda dos Vinhos (poderá tratar-se de Cristóvão Lopes – filho de Gregório Lopes, Cristóvão de Utrecht ou Brás Gonçalves, todos eles ainda sem obra com atividade em meados do XVI) foi um seguidor de Diogo de Contreiras, de quem evidencia estilemas

que sugerem uma formação oficial. O desenho das tábuas da Graciosa, na história da Santa Cruz, é elegante e de extrema qualidade, revelando sensibilidade de pincel dentro da tradição de Contreiras, nomeadamente nas figuras e cenários arquitetónicos. Ao fundo avista-se o típico casario de Jerusalém. Um pormenor de especial interesse diz respeito à cesta de vime com os chamados instrumentos do Martírio ou da Paixão, junto ao chão tipicamente desenhada por este Mestre.

O *Calvário* apresenta elegante modelação do nu anatómico e um particular *sfumato* atmosférico que remete para o “Calvário” da Igreja de São Quintino, em Sobral de Monte Agraço, atribuído a Diogo de Contreiras, designado Mestre de São Quintino, cuja identificação coube ao Historiador de Arte Joaquim Oliveira Caetano. O *Calvário* reproduz as figuras da *Deposição*, reunidas em irrepreensível equilíbrio. Na tábua graciosense pode observar-se a Virgem Maria, Madalena e Santas Mulheres em poses dramáticas, a figura aureolada de S. João Evangelista, José de Arimateia e Nicodemus, cujo céu da cena mostra espessas nuvens e uma trágica escuridão eminente.

Na *Deposição de Cristo*, o corpo de Cristo, com incensurável desenho das carnações, encontra-se deitado sobre o lençol de mortalha, exibindo ao lado um vaso de aroma ou bálsamo, ficando a cena marcada pela presença de quatro Santas Mulheres, em poses alteadas e agitadas, São João Evangelista, José de Arimateia, Nicodemus e uma outra figura de homem. O Monte Calvário expõe três cruces erguidas, estando as dos lados pendentes, com os corpos do Bom e do Mau Ladrão. O céu é repetidamente escuro, como acima mencionámos.

O episódio que data de 326 com a descoberta da Cruz de Cristo por Santa Helena, e a recuperação da mesma, em 628, pelo imperador bizantino Heráclio que a reconquistou aos Persas e a levou às costas para Jerusalém, está patente nas tábuas *Santa Helena e a Invenção da Cruz* e *O Imperador Heráclio e a Exaltação da Santa Cruz*. Na primeira pode observar-se a Imperatriz Helena e o seu séquito, onde se identifica o Bispo Macário, magistrados e povo. A segunda alardeia um cortejo imperial detido na porta de Jerusalém, fechada, observando-se o espanto dos soldados.

Em *Santa Helena e a Invenção da Cruz* pode observar-se um defunto na enxerga do esquife a erguer as mãos para a Vera Cruz, sob o olhar atento da

Imperatriz Helena e seu séquito assim como do Bispo Macário, Magistrados e povo, anteriormente referidos. Retomamos a Arruda dos Vinhos para analisar em conjunto a *Coroação da Virgem*, (Fig. 4) e *Santa Helena e a Invenção da Cruz* (Fig. 5), onde a especial pormenorização das coroas é comum, assim como o esquema de desenho das mesmas, a primeira de Deus e a segunda de Santa Helena.

O imperador Heráclio e o exalçamento da Cruz é um painel marcado pela resplandecência do ouro na opulenta armadura do imperador bizantino e do seu cavalo, com especial destaque para a pormenorização dos tecidos e miniaturas em desenho de arremessada composição. O imperador Heráclio alça a Cruz nos braços, montado no cavalo branco, cuja cena é acompanhada pelo povo e soldados erguendo lanças e bandeiras. “O quadro desenvolve um tema que foi muito estimado na iconografia da pintura quinhentista nacional. Cristóvão de Figueiredo pintou-o, em 1522-30, num dos painéis do retábulo do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, exposto hoje no Museu Nacional Machado de Castro. O pintor régio Gregório Lopes, cerca de 1540, interpretou-o numa belíssima tábua para o altar do Santo Lenho da Sé de Évora, hoje no Museu de Arte Sacra. Cerca de 1560, um anónimo seguidor de Diogo de Contreiras, designado Mestre de Arruda dos Vinhos, tratou esta iconografia num painel do retábulo da Igreja de Santa Cruz da Ilha Graciosa (Açores).” (Serrão, 2002: 301).

A tábua do *Pentecostes* (Fig. 6) terá sido cortada para receber nova configuração de disposição após a introdução do camarim na estrutura retabular. A Virgem Maria encontra-se rodeada dos Apóstolos e Santas Mulheres, todos nimbados, recebendo a luz e o fogo do Espírito Santo, numa representação de grande qualidade de desenho e enquadramento de figuras humanas. Aos pés da Virgem, inscrita numa circunferência, estará colocada a cruz da Ordem de Calatrava, o que poderá indicar doador/encomenda da Ordem Castelhana (?). Ao analisarmos estes dois conjuntos, verificou-se que a figura de São João Evangelista é comum, com semelhante representação nas tábuas graciosenses *Deposição*, *Calvário* e *Pentecostes* (Fig. 6) e na arrudense *Morte da Virgem*, assim como a decoração da arquitetura maneirista no *Pentecostes* (Fig. 6) e na tábua de Arruda dos Vinhos, *Sant’Ana e São Joaquim* (Fig. 1).

Breves considerações finais

Procurar analisar a obra do Mestre de Arruda dos Vinhos é, em suma, tratar uma tarefa ingrata, repleta de zonas “escuras”, com variadas questões e poucas respostas. Tratar o tema do maneirismo e da pintura maneirista portuguesa, é tratar o difícil tema da autoria, neste caso em concreto. O conhecimento do Mestre de Arruda dos Vinhos e a sua integração dentro da pintura maneirista portuguesa foi o principal objetivo deste trabalho.

Ainda que não se conheça qualquer documento referente a estes painéis, quer em Arruda dos Vinhos, quer na Ilha Graciosa, estes têm sido meritórios de estudos e investigações parte dos historiadores de diversas épocas, sendo inquestionável a qualidade dos conjuntos em análise, que mostram a competência artística e características pessoalizadas de fazer, que remetem para um evidente estilo de autor, com figuras, adereços, poses, gestualidades, agrupamento, desenho de armas, jóias e objetos acessórios, módulos de decoração de tecidos e tipos de casario longínquo, que reaparecem nas outras obras citadas deste Mestre.

Fica ainda por desvendar a identidade do Mestre de Arruda dos Vinhos, contudo mantém-se a teoria de que deverá ter sido um dos artistas formados na oficina de Diogo de Contreiras e fiel aos modelos pictóricos, onde nos leva a crer, e a concluir com as devidas reservas, de que foi o responsável por uma série de retábulos pintados entre 1540-1560 (e até antes, se tivermos em conta a proposta de datação – c. 1520 – da *Assunção da Virgem* que se encontra em Arruda dos Vinhos) como o da Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos; da igreja de Santa Cruz da Graciosa (Açores), do conjunto da Ponta do Sol (Madeira), ou das quatros tábuas da antiga matriz da Lourinhã, assim como as outras obras mencionadas que, forçosamente, pela análise comparativa e formal, serão da mesma mão e de influência *contreiresca*.

Bibliografia

- AAVV. (2010). *Primitivos portugueses (1450-1550)*. O Século de Nuno Gonçalves. Museu Nacional de Arte Antiga.
- AAVV. (1962). *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, Alenquer, Arruda dos Vinhos, Azambuja, Cadaval*. Junta Distrital de Lisboa.
- CAETANO, Joaquim Oliveira. (1988-93). O pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no Convento de São Bento de Cástris. *A Cidade de Évora*, 71-76.
- CORREIA, Vergílio. (1928). *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*. Coimbra.
- GUSMÃO, Adriano de. (1957). A Pintura Maneirista em Portugal. *Actas do VII Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros*. Lisboa.
- HIPÓLITO, José Raposo. (1941). *Painéis quincentistas de Santa Cruz da Graciosa*. Academia Nacional de Belas Artes. Lisboa.
- MACHADO, Ana Raquel. (2017). *O Património Artístico da Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos*. Município de Arruda dos Vinhos.
- PEREIRA, P. Vital Cordeiro Dias. (1986). *Igrejas e Ermidas da Graciosa*. Direcção Regional dos Assuntos Culturais/Secretaria Regional de Educação e Cultura. Angra do Heroísmo, Açores.
- PESTANA, Maria Isabel da Câmara Santa Clara Gomes. (2004). *Das coisas visíveis às invisíveis. Contributos para o estudo da Pintura Maneirista na Ilha da Madeira (1540-1620)*. Tese de doutoramento em História da Arte da Época Moderna apresentada à Universidade da Madeira.
- REIS-SANTOS, Luís. (1943). *Estudos de Pintura Antiga*. Edição do autor. Lisboa.
- RIBEIRO, Armando Vitorino. (1955). *A Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos*. Arruda dos Vinhos.
- ROGEIRO, Filipe Soares. (1997). *Arruda dos Vinhos. Das origens à restauração do concelho em 1898*. Arruda Editora.
- SERRÃO, Vítor. (2013, 2 fevereiro). Uma pintura de Diogo de Contreiras em Vila Franca do Campo. *Açoriano Oriental, O Património perto de si*.
- SERRÃO, Vítor. (2009). A Pintura Maneirista e Proto-Barroca. *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. Coordenação de Dalila Rodrigues. Tipografia Peres.
- SERRÃO, Vítor. (2002). *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*. Biblioteca da Arte. Editorial Presença.
- SERRÃO, Vítor. (1983). *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, INCM. Lisboa.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da. (1983). *Estudos sobre o Maneirismo*. Ed. Estampa. Lisboa.



Fig. 1 – *Sant'Ana e São Joaquim*, c.1560, atribuído ao Mestre de Arruda dos Vinhos; Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos (Ana Raquel Machado, 2013).



Fig. 2 – *Visitação*, c.1560, atribuído ao Mestre de Arruda dos Vinhos; Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos (Ana Raquel Machado, 2013).



Fig. 3 – *São Pedro*, c.1560, atribuído ao Mestre de Arruda dos Vinhos; Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos (Ana Raquel Machado, 2013).



Fig. 4 – *Coroação da Virgem*, c.1560, atribuído ao Mestre de Arruda dos Vinhos; Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos (Ana Raquel Machado, 2013).



Fig. 5 – *Santa Helena e a Invenção da Cruz*, meados do século XVI, atribuído ao Mestre de Arruda dos Vinhos; Igreja de Santa Cruz da Graciosa, Açores (ACROARTE, 2018).



Fig. 6 – *Pentecostes*, meados do século XVI, atribuído ao Mestre de Arruda dos Vinhos; Igreja de Santa Cruz da Graciosa, Açores (ACROARTE, 2018).

ICONOGRAFIA DA IMACULADA CONCEIÇÃO: SIMBOLOGIA DAS LADAINHAS LORETANAS

CARLOS A. MOREIRA AZEVEDO

Uma das ideias-verdade da fé cristã mais reveladora da lenta procura de expressões e formas é a que se denomina *Imaculada Conceição*. A verdade evoluiu através do esclarecimento doutrinal; as formas de arte seguiram os passos desses avanços luminosos. Desde o século XI tinha adeptos, na Inglaterra e na Normandia, mas a lenda envolve as origens.

Para uma leitura iconográfica da Imaculada, tenho proposto três grandes tipos: o primeiro que chamo *metáforas bíblicas*, onde se procuram as raízes da Imaculada; o segundo denominado *Personagens*, onde se dá valor à genealogia de Nossa Senhora, chegando à ascendência próxima (parentela) e um terceiro, pelo isolamento da figura de Maria, que apelido de *Mulher Imaculada*. Aqui só me ocuparei do primeiro tipo.

As metáforas bíblicas: Tota Pulchra

As preces cheias de emoção do lirismo medieval cristalizam desde o século XII em litânias, que reduzem o calor da devoção a uma série de invocações, quer laudativas, quer suplicantes.¹ As frases simples e incisivas, com respostas repetidas, eram adequadas para a oração em comum e acessíveis a todos os fiéis.

¹ Um exemplo encontra-se em Jazente, Amarante (cf. AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Vigor da Imaculada: Visões de Arte e Piedade*. Porto: Paróquia Senhora da Conceição, 1998). Para a iconografia ver FRANCA, Vincenzo – *Splendore di bellezza: L'iconografia dell'Immacolata Concezione nelle pitture rinascimentali italiane*. Città del Vaticano: Ed. Vaticana, 2004; INMACULADA. *Santa Iglesia Catedral de Santa Maria La real de la Almudena*. Madrid 2005; UNA DONNA vestita di sole: *l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. A cura di Giovanni Morello, Vincenzo Francia, Roberto Fusco. Milano: Federico Motta, 2005.

Desde o século XV que se sonha com a mulher de que fala o Apocalipse 12, 1: «Um sinal grandioso apareceu no céu: uma mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas». É a mulher revestida do Universo, mais antiga que o tempo, concebida antes de tudo². Esta imagem exprime o que há de grandioso na conceição de uma personagem anterior às leis que regem a humanidade. É esta mentalidade que procura exprimir-se. Nos alvares do século XVI aparece suspensa entre o céu e a terra, como pensamento de Deus, uma jovem menina de cabelos a cair sobre os ombros, plena de poesia. As mãos erguem-se em adoração. Deus mostra-se na parte alta, e vendo-a tão bela e pura, pronuncia a palavra do Cântico dos Cânticos: *Tota pulchra est, amica mea, et macula non est in te*. Foi o tratadista Molanus a aconselhar esta representação, que consistia em rodear a figura de Maria de símbolos do Cântico dos Cânticos³. Começam a juntar-se a estes outros símbolos, retirados do Eclesiástico e do Génesis.

Os artistas, para tornar viva e sensível a ideia, rodeiam das metáforas da Bíblia esta enamorada que Deus escolheu⁴. Dispor à volta da imagem de Maria, cheia de beleza, as metáforas abundantes de poesia bíblica foi um recurso marcadamente literário e muito esclarecedor da perspetiva dogmática, já que nada podia expressar mais a beleza imaculada do que tudo o que a humanidade admira no mundo: jardins, torres, fontes, rosas, árvores, espelhos. O sonho paradisíaco era renovado na nova humanidade que Deus preparava. A amada do Cântico dos Cânticos é a enamorada de Deus, a escolhida. Os emblemas bíblicos desde cedo se usavam para decorar os ofícios da Virgem.

² Por exemplo em Valencia, Joan de Joanes, séc. XVI.

³ MOLANUS, Jean – *Traité des saintes images*. Paris: Cerf, 1996. Ver também: PAYO HERNANZ, René Jesus – Notas para el estudio de la iconografía de la mujer apocalíptica. In *EN TORNADO al Apocalipsis*. Madrid: BAC, 2001, p. 208.

⁴ Lamego, Ven. Ordem Terceira de S. Francisco, primeiro quartel do século XVII. (Ver *CRISTO fonte de esperança*. Porto: Diocese do Porto, 2000, n.20, pp. 74-75). Uma curiosa pintura do Museu de Arouca, além de inscrever o texto: *Formosa amica mea in te non est macula*, envolve a figura da Imaculada de medalhões com o início das antífonas do Ó, que valorizam a novena do Natal e o culto de Santa Maria da Expectação.

Cada expressão, que dê mais encanto e alimente deliciosamente de beleza o rosto de Maria Imaculada, é disposta à volta da enamorada⁵.

Formas simples de oração que iriam desaguar numa fórmula de sucesso mantida até aos nossos dias: a ladainha loretana⁶. A fórmula loretana foi acrescentada à oração do Rosário por Pio V, depois da vitória de Lepanto. Em 1587, o papa Xisto V aprovou 43 títulos. Após nove invocações introdutórias dirigidas a Deus, seguem-se três invocações de abertura mariana⁷, doze iniciadas por Mãe e seis por Virgem. A ladainha avança com os títulos retirados da acomodação de metáforas bíblicas: *Speculum iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Foederis arca, Ianua coeli, Stella matutina*.

Seguem quatro súplicas. A ladainha termina atualmente com 13 invocações iniciadas por Rainha⁸ e conclui com as três invocações do *Agnus Dei*.

Extraordinário acervo imaculista podemos encontrar numa antiga capela da imaculada de um convento franciscano de Jesus, hoje Igreja paroquial das Mercês, em Lisboa. O corredor de abóbada semicircular, que une o braço direito do transepto com a antiga sacristia da Igreja das Mercês, foi revesti-

⁵ Segundo Mâle (MÂLE, Emile – *L'art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Italie – France – Espagne – Flandres*. Paris: Libr. Armand Colin, 1932, p. 214) os precedentes desta composição seriam os símbolos que rodeavam a Virgem do unicórnio, antigo sinal de virgindade de Maria. O mais antigo exemplo impresso que se conhece deste esquema figurativo litânico parece ser o de 1503 *Heures à l'usage de Rouen*, impressas em Paris, por Antoine Vêrard, depois reproduzido por Thilman Kerver em 1505, em Roma, e inspirador de obras de arte, no século XVI. O desenhador de Vêrard envolve a Virgem com quinze emblemas: de um lado, *electa ut sol, pulchra ut luna, porta coeli, plantatio rosae, exaltata cedrus, virga Jesse floruit, puteus aquarum viventium, hortus conclusus*. Do outro, *stella maris, lilium inter spinas, oliva preciosa, turris David, speculum sine macula, fons hortorum, civitas Dei*.

⁶ Ver BASADONNA, G.; SANTARELLI, G. – *Litanie Lauretane*. Città del Vaticano: Editrice Vaticana, 1997.

⁷ *Sancta Maria, ora pro nobis. / Sancta Dei Genetrix, ora pro nobis. / Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.*

⁸ *Regina Angelorum, ora pro nobis. / Regina Patriarcharum, ora pro nobis. / Regina Prophetarum, ora pro nobis. / Regina Apostolorum, ora pro nobis. / Regina Martyrum, ora pro nobis. / Regina Confessorum, ora pro nobis. / Regina Virginum, ora pro nobis. / Regina Sanctorum omnium, ora pro nobis. Regina sine labe originali concepta, ora pro nobis (Incluída em 1854). / Regina in caelum assumpta, ora pro nobis (1950) / Regina sacratissimi Rosarii, ora pro nobis (Incluída em 1883 por Leão XIII). / Regina familiae, ora pro nobis (Incluída por João Paulo II em 1995) / Regina pacis, ora pro nobis (Incluída por Bento XV durante a primeira guerra mundial).*

do com azulejos da autoria de António Oliveira Bernardes (ca 1660-1732), em 1714-1715⁹. Este autor deixou outros ciclos de emblemas marianos em Évora, Peniche ou Varatojo. Trata-se de um programa unitário da abóbada (9,36 X 3,86m), tímpanos e alizar, de enorme carga simbólica concentrado num espaço secundário e pequeno. A profusão decorativa envolvente das alegorias marianas foi magistralmente descrita por Luís Sobral. A acumulação de emblemas e hieróglifos imaculistas situa-se dentro de assinalável saturação barroca, marcada por patente gongorismo. Sobral aponta a influência da obra do diplomata e escritor António de Sousa de Macedo (1606-1682), pela sua obra clássica *Eva e Ave ou Maria triunfante*, publicada em 1676, contendo capítulo dedicada à Imaculada Conceição, com toda a enorme panóplia de temas, imagens e símbolos evocados na retórica barroca. Para mais o escritor encontra-se sepultado na capela do lado sul da capela mor da mesma igreja¹⁰.

No rodapé ou alizar apresenta 12 símbolos de tipo hieroglífico, com inspiração seja nas ladainhas, seja no *Mundo simbólico* (Veneza, 1653) do augustiniano Filippo Picinelli (1604ca-1679). Servem para caracterizar virtudes e graças de Maria Imaculada. No rodapé, podem ver-se, nas habituais cartelas, com ditos latinos:

– O basilisco que remonta aos bestiários medievais: *Ipse peribit* (Ele mesmo se destrói). Ao mostrar a figura de meio galo meio serpente diante do espelho, já usado por Joachim Camerarius (1534-1598)¹¹, explica Picinelli que o cristão deve colocar diante de si como espelho Maria, espelho sem mancha; e todas as realidades negativas, que o basilisco representa, desaparecem. De facto, o olhar e o hálito do basilisco causam a morte. A placa de cristal devolve

⁹ SOBRAL, Luís de Moura - “Tota Pulchra Est Amica Mea” – simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes. *Azulejo*. Lisboa, MNA, n.º 3-7 (1999) pp. 71-90; GARCÍA ARRANZ, José Julio – Emblemática inmaculista en la azulejería barroca portuguesa: el programa de la Iglesia parroquial das Mercês de Lisboa. In *EMBLEMÁTICA y religión en la Península Ibérica (siglo de oro)*. Vervuert: Univ de Navarra, 2010, pp. 147-172, que infelizmente desconhecia o estudo anterior. Ver ainda: FERNANDEZ GARCIA, R. – Algunas representaciones inmaculistas del siglo XVIII: fuentes gráficas y literárias de los defensores del misterio concepcionistas. *Annuario de Historia de la Iglesia* 13 (2004) pp. 45-65.

¹⁰ SOBRAL – “Tota Pulchra Est Amica Mea”, p. 87.

¹¹ SOBRAL – “Tota Pulchra Est Amica Mea”, p. 77.

ao basilisco a morte, como diz a legenda. Cristo ao encarnar em Maria entra num vaso mais puro que o cristal.

– Ostra que se abre para mostrar a pérola: *In utero iam pura fui* (Já fui pura no ventre), em clara alusão a tese imaculista de que Maria foi concebida no seio materno sem pecado. Sobral notou este emblema presente na obra *Vie de la Mère de Dieu représentée par Emblèmes*, água forte de Jacques Callot.¹²

– Louro entre árvores secas: *Intacta triumphat* (triumfa intacto), uma vez que segundo a tradicional qualidade resiste aos relâmpagos e Picinelli ensina que Maria, entre as outras criaturas, foi a única não atingida pelo pecado.

– Obelisco encimado por esfera e iluminado pelo sol com dístico: *Umbra nescit* (Ignora a sombra). Trata-se de tema glosado por diversos autores de empresas com variantes¹³, mas significa: como o sol sobre a pirâmide não produz sombra, onde resplandece a virtude não há sombra de mal. Sobral aproxima este emblema aos *Emblemas morales* (1610) de Sebastian de Orozco e Covarrubias (1539-1613)¹⁴.

– Sol brilha sobre alta montanha: *Semper calignis expers* (sempre sem nuvens). Picinelli interpreta como o monte Olimpo que mantém sempre a luz por ser alto; Maria recebeu de Deus raios de claridade com visão sem nuvens e capaz de compreender os acontecimentos.

– A via láctea, cheia de estrelas brilha na noite: *Candore notabilis* (com notável brancura). Esta empresa para Picinelli expressa a pureza de Maria, muito superior à inocência das criaturas.

– Flores brotam de uma planta (árvore triste ou melancólica) apoiada numa estrutura: *Sub nocte floresco* (Floresço na noite). Picinelli explica que esta árvore só floresce de noite, livre de toda a ostentação.

– Sol brilha junto de uma estrela: *Sola cum sole* (Só com o sol). Identifica-se com a estrela da manhã. Conhecida como estrela de Diana, precede a luz do sol ao nascer e igualmente ao anoitecer, o que conduz Picinelli a compará-la com Maria no Calvário, onde todos fogem e ela permanece ao lado de Cristo, Sol verdadeiro.

¹² SOBRAL – “Tota Pulchra Est Amica Mea”, p. 78.

¹³ GARCIA ARRANZ – Emblemática inmaculista, p. 156.

¹⁴ SOBRAL – “Tota Pulchra Est Amica Mea”, p. 78.

– Rosa com destaque no roseiral: *Praesidio et decori* (com defesa e adorno), palavras retiradas de Aresi e que Picinelli cita como formando um rosário que defende e embeleza.

– Serpente alada ou dragão que foge de um cedro: *Odore fugai suo* (Foge do seu odor). A altura e aroma da madeira de cedro do Líbano afugenta as serpentes, segundo Comentário de Cornélio a Lápide¹⁵.

– Árvore frondosa, à volta da qual rondam algumas aves: *Specie et pulchritudine* (Com bom aspeto e beleza).¹⁶ Parece inspirar-se nas palavras do Salmo 45 (44), 5¹⁷.

– Poço com o lema: *Dulcis, amari* (Do amargo, doce), com referência ao poço de água viva, que é atributo das ladainhas, ainda que aqui sublinhe a doçura das virtudes marianas, apesar das amarguras vividas.

Na abóbada, também prosseguem os hieróglifos. Assim, no tímpano oriental: um dragão, com a maçã da tentação na boca, desliza diante da porta fechada das muralhas de cidade, defendida por duas torres. Por cima da porta o lema: *Non aperietur nisi verbo* (não se abrirá a não ser pelo Verbo), com referência ao Templo de Jerusalém (Ez 44,2). Picinelli explica o emblema pela virgindade intacta de Maria que deu à luz Cristo e permaneceu pura. Completa e encima o emblema um sol radiante, com a inscrição: *Nil coinquinatum* (nada de contaminado entrará), em referência a Apoc 21, 27, para repetir o argumento da virgindade intacta de Maria, brilhante e sem defeito.

No tímpano ocidental, um cão ladra à lua, que brilha sobre uma cidade muralhada, com a legenda: *Latrabis sed non mordebis* (ladrarás, mas não morderás). Sobral e García Arranz identificam a origem deste emblema em Andrea Alciato (*Emblemata*, n.164). Sobre a representação da cidade aparece a lua com a inscrição: “*Semper plena* (sempre cheia). Maria segue indiferente aos maldizentes, às adversidades, por isso é como lua perfeita para sempre.

A ladear o grande quadro central da *Tota pulchra* da abóbada, vemos ainda dois hieróglifos. Na esquerda, num horto fechado, entre um edifício e uma fonte, desponta um girassol que se eleva para o sol, com lema: *Hoc*

¹⁵ GARCIA ARRANZ – Emblema inmaculista, p. 159.

¹⁶ García Arranz cita outro exemplar na capela de Nossa Senhora da Cabeça, em Évora.

¹⁷ *Specie tua et pulchritudine tua et intende prospere procede et regna propter veritatem et mansuetudinem et iustitiam et deducet te mirabiliter.*

lumine vivo (com esta luz vivo). O símbolo, frequente em contexto amoroso, aqui apresenta sentido religioso de gratidão a Deus pelos dons recebidos. Maria é vista como atraída e repleta da luz de Deus. Sobral menciona os *Emblemas morales* de Covarrubias (1610) como fonte para Oliveira Bernardes. Aí o girassol significa a pessoa que, sem sol, perde graça¹⁸.

Na direita do painel central, vemos Adão sentado junto da árvore do paraíso, na qual a serpente se enrosca, com a maçã na boca. No alto da árvore a imagem de Maria, como nova Eva, preservada da mácula, imaginada pelo Espírito mesmo antes da criação, com a filactera: *Primogenita ante omnem creaturam fui* (A primeira entre todas as criaturas). Sobral compara o azulejo com gravura de Agostino Carracci de 1581 e cita novamente as *Meditações* de Manuel Bernardes como fonte literária¹⁹.

No excelente quadro central, com o qual António de Oliveira Bernardes celebra a *Tota Pulchra* diversas figuras de anjo rodeiam a figura apocalíptica, nimbada de doze estrelas. Os anjos sustentam filactérias, medalhões elípticos com símbolos inspirados nas ladainhas. Em dois escudos laterais, encontramos as célebres palavras: *Pulchra ul luna* (Bela como a lua) e *Electa ut sol* (refulgente como o sol), retiradas do Cântico dos Cânticos. Um terceiro anjo segura o mote *Quasi cedrus exaltata* (elevada como o cedro), cuja madeira era considerada incorruptível (Eclesiastes 24,13)²⁰ e o quarto segura um espelho no qual Maria se reflete sem mancha (Sab 7, 26). Filactérias da parte superior mostram legenda: *Nec primam similem visa est nec habere sequentem* (não houve nem haverá semelhante a ela) e aos pés anjos seguram: *Videmus nunc per speculum funus autem facie ad faciem* (agora vemos como num espelho, com a morte veremos face a face), em clara alusão de 1 Cor 13,12. Maria, neste cena central, é como espelho da beleza da graça e sinal da salvação, oferecidos pelo Criador.

E a série emblemática prossegue, no extremo da abóbada. Na parte oriental, vemos uma balança com pratos em equilíbrio, segura por braço estendido, com mote: *Stat semper in recto* (mantem-se sempre na retidão). Maria distingue-se pela constância nas virtudes e pela perfeição sem falha.

¹⁸ SOBRAL – “Tota Pulchra Est Amica Mea”, p. 80.

¹⁹ SOBRAL – “Tota Pulchra Est Amica Mea”, p. 84.

²⁰ SOBRAL – “Tota Pulchra Est Amica Mea”, p. 85.

Na parte ocidental, uma torre cilíndrica, rodeada de escudos na base, tem no alto pousada uma ave enquanto outra esvoaça. O mote diz: [*Hic se*] *Curius sto* (aqui permaneço mais seguro). Inspira-se também no símbolo da torre das ladainhas (*Turris David*), retirada do Cântico dos Cânticos (3, 4). Alude à pureza de Maria qual fortaleza inatingível, à qual recorrer para obter segurança.

Oliveira Bernardes acrescentou para evidenciar o tramo central, aos lados dos painéis do girassol e de Maria Nova Eva, “quatro magníficos anjos adultos que seguram outros tantos atributos marianos: a oliveira, o cedro, a palmeira e o cipreste”²¹.

A condensada quantidade de símbolos inclui ainda episódios do Antigo Testamento, considerados à maneira de emblemas da figura de Maria, objeto de toda esta decoração barroca. No primeiro painel vê-se Moisés na cena da sarça-ardente (Êxodo 3): *Flagrat et non conflamat* (arde e não se consome). Mais uma vez é Picinelli a desvendar e fazer a acomodação: também em Maria o parto não fez perder a sua virgindade, qual “sarça viva da natureza” (Prócuro).

Em segundo painel, representa-se o transporte da arca da Aliança para Jerusalém. O condutor da carroça Uzá jaz morto por ter tocado na arca para a impedir de cair: *percussit Dominus Ozam super temeritate* (2 Sam 6, 2-8)²². A simbologia da Arca foi aplicada a Maria nas ladainhas, sob título *Foederis Arca*, como vemos também em gravura de Redel. O seu corpo transportou Cristo, livre de qualquer corrupção. Sobral faz remontar a aplicação deste episódio a Maria por Jacobo da Voragine, descrevendo uma lenda que previne quem pretenda atacar Maria²³.

Outro painel representa o rei persa Assuero, sentado em luxuoso trono com o cetro a tocar Ester, coroada e ajoelhada à sua frente: *Non enim pro te* (Na realidade não por ti) (Ester 5, 2a, antiga vulgata 15,13). A judia Ester intercede

²¹ SOBRAL – “Tota Pulchra Est Amica Mea”, p. 86.

²² “Colocaram a Arca de Deus num carro novo, tirando-a da casa de Abinadab, situada na colina. Uzá e Aío, filhos de Abinadab, conduziam o carro novo. Conduziram-no da casa de Abinadab, que está sobre a colina, e Aío ia adiante da Arca. David e toda a casa de Israel dançavam diante do Senhor, ao som de toda a espécie de instrumentos: harpas, cítaras, tamborins, sistros e címbalos. Mas, ao chegar à eira de Nacon, Uzá estendeu a mão para a Arca de Deus e amparou-a, porque os bois tinham escorregado. Então, o Senhor, sumamente indignado contra Uzá, feriu-o por causa da sua ousadia, morrendo ali mesmo, junto da Arca de Deus. (3-7)

²³ SOBRAL – “Tota Pulchra Est Amica Mea”, p. 80.

pelo seu povo e consegue-o graças à sua doçura, beleza, humildade, espírito de sacrifício. Assim serve de tipo para Maria que acolhe a responsabilidade de ser mãe de Jesus e trazer a salvação para a humanidade. Já a *Biblia pauperum* coloca esta cena ao lado da Natividade como proposta de leitura tipológica. Sobral cita textos de Manuel Bernardes, publicados em 1706, e que podiam ter inspirado os autores do exuberante programa²⁴.

O quarto painel mostra Joaquim e Ana, pais de Maria, que fazem brotar do coração uma rosa *Sine spinis*, no alto da qual está a imagem da Imaculada. Este quadro destaca-se da árvore de Jessé, como veremos adiante. Também aqui estamos diante de uma tipologia relativa à pureza de Maria. A expressão rosa sem espinhos remonta ao teólogo medieval Adão de S. Victor (século XII), que por sua vez se inspirava no Eclesiastes (24,15).

Este espaço barroco pode considerar-se um compêndio ou hino à Imaculada pois percorre as prefigurações vetero-testamentárias, com sua riqueza simbólica, integra toda a beleza da natureza vegetal, animais vistos em contraposição alusiva à situação dramática da vida, as construções humanas citadas nas ladainhas e que sublinham a vitória de Deus, evidenciada na Imaculada.

É conhecida a emblematização das ladainhas graças a criações do sacerdote belga August Casimir Redel (1656-1705)²⁵, também autor da obra emblemática *Annus Symbolicus* (c.1695), redesenhadas por Thomas Scheffler (1700-1756) e gravadas por Martin Engelbrecht (1684-1756), reunidas no livro *Elogia mariana* (1732)²⁶. Obra constituída por 59 gravuras, que além das

²⁴ SOBRAL – “Tota Pulchra Est Amica Mea”, p. 82

²⁵ Tinha publicado estas gravuras em obra de Isaac von Ohsenfurth – *Elogia Mariana ex hytaniis lauretaniis deprompta*. Augustae Vindelicorum: Apud Joann. Philippum Steudnerum typis Antonii Nepperschmidii, 1700. Traduzida em alemão em 1703.

²⁶ Ver RETA, Martha – Elogia mariana. Imagenes visuales y poéticas un loor de la Virgen. In GUADALUPE arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata. Vol 2. Zamora: Mich. El Colegio de Michoacan-Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, pp. 359-379. Também a capela de Nossa Senhora dos Olhos grandes, da catedral de Lugo, apresenta estes emblemas: MONTERROSO MONTERO, Juan M. – Un ejemplo de emblematización mariana. la capilla de Nuestra Señora de los ojos grandes de la catedral de Lugo. In BERNAT VISTARINI, Antonio; CULL, John T., eds. – *Los días de Alcion. Emblemas, literatura y arte del siglo de Oro*. Barcelona, 2002, p. 434. MONTERROSO MONTERO, Juan M. – Mitología y emblematización en la iconografía mariana. In BARROCO. II Congreso internacional. Porto: Faculdade de Letras, 2001, pp. 365-378.

56 invocações loretanais acrescenta as duas páginas do título e no final outra com título *Dignare me laudem te Virgo Sacrata*. Seriam fonte de inspiração para muitas pinturas como as estudadas por Rubem Amaral Júnior. De facto, oito quadros marianos da Sala do Capítulo do Convento de São Francisco da cidade do Salvador, embora de pintura pouco cuidada e adaptada ao espaço, foram identificadas por este estudioso. Representam *Virgo Fidelis* (gravura 30), *Vas insigne devotionis* (grav. 36), *Vas honorabilis* (grav. 35), *Vas spirituale* (grav. 34), *Causa nostrae laetitiae* (grav. 33), *Refugium peccatorum* (grav. 45), *Consolatrix afflictorum* (grav. 46), *Salus infirmorum* (grav. 44).

Inspirados no livro de gravuras *Elogia mariana*, são igualmente os painéis de azulejos da nave central do Convento de Jesus de Setúbal. Restam 12 dos 25 colocados após o terramoto de 1755²⁷. Por exemplo: as invocações *Pater de coelis Deus miserere nobis* (*Elogia mariana*, grav. 8); *Spiritus Sancte Deus Miserere nobis* (grav.10), *Turris Eburnea* (grav. 39), *stella matutina* (grav. 43), *Rosa mystica* e outras.

No Convento de São Francisco da Horta, na ilha do Faial – Açores, podem verse-se, nos rudimentares caixotões do teto, a integração de elementos das ladainhas entre cenas da vida de Santa Maria. *Fili redemptor mundi Deus*, Santa Maria na barca da Igreja e talvez *Virgo predicanda*, com Maria representada na carroça e figuras de santos ao lado.

Muito divulgadas seriam as 57 gravuras dos irmãos Klauber de Augsburg de 1750, 1758 e 1771²⁸. Joseph Sebastian Kauber (1710-1768) e Johann Baptist Klauber (1712-ca.1787) fundaram a calcografia Klauberina, grande produtora de imagens de tema religioso. Quem serviu de mentor para a escolha de citações bíblicas e dos símbolos foi o jesuíta Ulrich Probst. Essa invenção acomodatória de símbolos acumulados obrigou os artistas a incluir,

²⁷ FALCÃO, José António – Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal: alguns aspectos históricos e iconográficos. In *RELACIONES artísticas entre a península Ibérica y America. Actas del V Simposio hispano-portugués de Historia del Arte*. Valladolid: Univ. de Valladolid, 1990, pp.103-112.

²⁸ *Litaniae lauretanae ad Beatae Virginis coelique reginae Mariae honorem et gloriam prima vice in Domo Lauretana a sanctis Angelis decantatae*. Augustae Vindelicorum 1750. *LITANIE lauretane illustre con incisioni dei Fratelli Klauber e commentate dal sac. Francesco Saverio Dornn*. Vicenza: Edizioni L.I.E.F., 1982. Tradução italiana da obra de Franz Xaver Dornn, reeditada em 1995. Ver ROIG Y TORRENTO – Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la capilla de la Mare de Deu deis Xolls en Sant Lourenç de Morunys – Lérida. in *Archivo Espanol de arte*. n.221 (1983) pp. 1-18.

no pouco espaço, uma barroca quantidade de dados. Praticamente decalcada nesta criação foram as gravuras de Pierre Adolphe Varin (1821-1897) para a obra editada em Paris, pela Lib. Camus²⁹.

O gravador Tobias Lobeck (activo c.1750 – c.1763) ilustra as litanias loretananas³⁰, com 58 gravuras em cobre, segundo desenhos de Gottfried-Bernhard Goetz (1708-1771).

Eis alguns títulos e sua origem bíblica, a partir de uma gravura do *Officium Beatae Mariae Virginis*, na edição de 1759, de Antuérpia³¹:

Templum Spiritus Sancti (1 Cor 6, 19)

Porta coeli (Génese 28, 17) Nas ladainhas loretananas aparece também *Janua coeli*, que equivale a porta do céu. A contraposição entre a Eva, que fechou a porta do Paraíso, e Maria, que de novo abriu, foi amplamente usada.

Scala Jacob (Génese 28, 12): Ao narrar o sonho de Jacob, em Betel, descreve: «Eis que uma escada se erguia sobre a terra e o seu topo atingia o céu e anjos de Deus subiam e desciam por ela!». Uma variante para este atributo é *scala coeli*, como aparece já num hino da antiga liturgia de Paris.

Fons patens domni Jacob (Zacarias 13,1) Para Maria, para além da imagem da água jorrante em terreno árido, dava-se também a do poço fechado e selado para indicar o candor imaculado *Fons signatus*, do Cântico (4, 12), ou até *Fons signatus sigillo totius Trinitatis*, mostrando sobre a cobertura três círculos encadeados.

Candelabrum cum septem lucernis (Êxodo 25, 31-40): Este candelabro (*ménorah*), que Moisés colocou ao lado do altar dos perfumes e na mesa dos pães da proposição, podia evocar os dias da criação ou os sete céus. Depois ver-se-ia símbolo dos sete dons do Espírito Santo, difundidos na mãe de Deus. É Maria que conduz ao Filho e ao Pão da vida.

²⁹ Estas gravuras são usadas na obra: BARTHE, Edouard – *Monument a la gloire de Marie. Litanies de la très-Sainte Vierge illustrées accompagnées de méditation*. Nouvelle ed. Paris: Lib Cath. P.-J. Camus, 1850. Seria objeto de várias edições e traduzida em diversas línguas. As gravuras foram retocadas e acrescentadas por Pierre Adolphe Varin.

³⁰ *Insignia Mariano-encomiastica: seu, Litaniae lauretanae, figuris veteris, Novique Testamenti elogia Virginia intemeratae, iisdem inserta prae-notantibus exornatae* / Inv. et delin. Godefrid Bernard Goz Cathel. Sc. et. exc. [Augsburg]: Tobias Lobeck, Aug. Vind., 1737. 1 v. 102 estampas. Augsburg: Goetz, 1743.

³¹ Cf. AZEVEDO – *Vigor da Imaculada*, p. 33.

Hortus conclusus (Cant 4,12). Maria é chamada *hortus conclusus* porque foi virgem na Conceição e no parto, pura de alma e de coração. Neste jardim irradiante de virtudes, como lhe chamou São Jerónimo (*hortus omnibus virtutum odoramentis*), pousou o Espírito Santo e nasceu a flor da salvação, que o pai sacrificou pelo género humano.

Vitis abundans (Salmo 127 (128,3)). A mãe de Jesus e da Igreja é ligada à imagem da vinha e da videira que deu o melhor fruto, (*vitis vera*) vinha escolhida, florescente *vinea uberrima, vinea florens*.³²

Plantatio rosae in Hierico (Eclesiástico (Siracide) 24,14) A Igreja muito cedo escolheu esta flor para simbolizar Maria *Rosa mystica*. São Bernardo compara Eva e Maria

Civitas refugii (Números 35, 9-15).

Corona exultationis (Eclesiástico, Ben Sirá 1,11). «O temor do Senhor é glória e honra, alegria e coroa de exaltação». Também a Maria, raramente se aplica este título.

Turris David (Cant 4, 4): Maria é comparada a uma torre alta e forte capaz de enfrentar os inimigos; uma torre cheia de beleza elevada acima da terra a que se fez contemplar o céu. Nas ladainhas loretananas aparece como Torre de marfim.

Lilium distillans mirram (Cant 5,13). O lírio tem sempre a marca simbólica de candura, castidade, virgindade. Maria é o lírio cândido. Também o Eclesiástico ou Ben Sirá usa a imagem “como um lírio ao longo do curso de água» (50, 8b).

Plantanus exaltata (Eclesiástico 24,14). Este é um dos títulos retirados de entre a enorme riqueza poética do elenco de alegorias da Sabedoria. Maria é o tipo da Sabedoria.

Speculum sine macula (Sabedoria 7,26). Também Maria é espelho pleno de nitidez. Sem mácula porque a sujidade de quem se aproxima não a pode manchar. Nas ladainhas de Loreto, a Igreja invoca Maria como *Speculum*

³² Muitos e inspirados adjetivos ornaram estes títulos ligados ao vinho: *vitis veritatis fertilissima* (Santo Epifânio); *vitis evangelica*: por Maria o alegre anúncio espalhou-se no mundo (São Proclo), *vitis vitem ferens Ecclesiae Christum* (Santo André de Creta), *vitis florigera* (rica de flores) (São Simão Stock).

instititiae. Maria refletiu integralmente a justiça ou a santidade e misericórdia de Deus³³.

Urna aurea habens manna (Hebreus 9,4). O corpo de Maria é liberto por Deus de qualquer contaminação. Por isso é considerada Urna de ouro puríssimo, bela, preciosa, que guarda o maná que é Cristo. As ladainhas loretananas preferem os títulos já trabalhados: ‘Vaso espiritual, vaso honorífico, vaso de insigne devoção’. Também este símbolo se presta a muita imaginação pela abertura de sentido que possui.

Putens aquarum viventium (Cant 4,15b) Além de comparada a uma fonte, Maria é também um poço profundo para recordar a grandeza da sua santidade, mas poço de água viva para chegar à vida da Igreja, poço de graças.

Aquaeductus Paradisii (Eclesiástico 24,30). Mais uma vez é o elogio da sabedoria a sugerir termos para intermináveis ladainhas marianas. O carácter mediador é de novo evocado pela metáfora do aqueduto que transporta a água ao Paraíso. Este título não teve fortuna.

Mons domus domini (Isaías 2, 2). São Gregório Magno compara Maria a um monte altíssimo sobre o cume dos outros, porque a sua altura brilha sobre todos os santos.

As gravuras do século XIX demonstram a permanência do tema e a conjugação da litania laudativa e deprecativa³⁴.

³³ São Bernardo também cria o título de *Speculum pulchritudinis*. A partir da metáfora do espelho, a variedade de aplicações é enriquecida por diversos autores.

³⁴ Insere-se nesta secção a moeda de D. João IV, a conhecida conceição (Ver AZEVEDO – *Vigor da Imaculada*, n. 4.)



Fig. 1 – Arca amantis (1), Virgem louvável (2), Cristo redentor (Elogia mariana n.º 9) (ACROARTE).

MATRIZES ROMANAS: REPRESENTAÇÕES SETECENTISTAS DE SÃO DOMINGOS NOS AÇORES

SANDRA COSTA SALDANHA

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/CHSC-UC

RESUMO

O presente texto surge na sequência dos trabalhos de restauro realizados pelo Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte São Jorge no retábulo de Santana da igreja de Santa Cruz da Graciosa. A generosa partilha e atento escrutínio dos técnicos responsáveis, permitiu inscrever uma das pinturas intervencionadas num amplo conjunto de representações setecentistas de *São Domingos de Gusmão*, filiadas na estátua do francês Pierre Le Gros (1666-1719) para a basílica de São Pedro do Vaticano. Obra que viria a somar-se a novos exemplos, pretende-se com este breve contributo traçar o enquadramento iconográfico das duas representações localizadas nas ilhas açorianas, sublinhando o papel matricial dos modelos escultóricos romanos sobre a produção artística em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE

Escultura barroca; Século XVIII; Modelos romanos; Fontes de influência

Identificar e demonstrar de forma inequívoca as influências da escultura portuguesa do século XVIII, é uma tarefa que se encontra inteiramente por fazer. Obras analisadas, na sua esmagadora maioria, como criações únicas, de maior ou menor qualidade plástica, mais ou menos subsidiárias de padrões estéticos convencionados, raramente são apurados os seus modelos compositivos, fontes iconográficas, ou até mesmo a sua posterior influência.

Recurso indispensável para a análise da obra de arte na Idade Moderna – incontornável, de resto, para o estudo de outras áreas criativas em Portugal – a abordagem ao tema tem-se limitado, quase exclusivamente, à dimensão dos efeitos da gravura sobre a construção compositiva das obras. Mecanismo que, também no domínio da escultura, se revela essencial (fundamentando, por exemplo, a ampla divulgação dos principais arquétipos no espaço europeu) são, contudo, inexistentes os estudos consagrados ao impacto das matrizes escultóricas sobre a produção artística. Não se trata de um tema marginal, reduzido à habitual distinção entre cópias e obras autênticas, ou à mimetização do objeto escultórico em suportes pictóricos, mas antes ao desempenho desses protótipos na construção imagética setecentista, seus contributos plásticos e iconográficos.

Prática habitual na atividade de vários artistas, a adoção de modelos referenciais, a sua multiplicação e divulgação, seja por via da réplica, seja através de uma mais ou menos complexa adaptação compositiva, revela-se essencial. Testemunhos das preferências estéticas e de consumo artístico nos diferentes períodos, configuram documentos únicos para a compreensão dos processos de transferência de modelos e atualização plástica, mas também das práticas oficiais e pedagógicas de cada época.

No que à escultura religiosa concerne, em particular, a mimetização de uma imagem implica, desde logo, a presunção de que, através da cópia, se transfere algo da eficácia devocional do original. Difundindo tipologias populares e modelos de prestígio, consagrados pelo seu simbolismo, reputação dos comitentes, ou perícia dos criadores, a reprodução de uma escultura assume, assim, importantes repercussões, não apenas na disseminação da obra original, como também na transmissão do seu significado (Hughes-Ranfft, 1997: 5). Não se trata, simplesmente, de replicar as obras de mestres

conceituados ou das oficinas mais profícuas, mas antes de emular a relevância e autoridade devocional dessas obras.

Contexto em que assumem especial destaque os grandes empreendimentos romanos do *Settecento*, cerne da espiritualidade pontifícia, a sua influência e alcance sobre a produção escultórica configura, assim, uma ferramenta incontornável para o estudo da arte barroca. Difundidos por todo o mundo ocidental, cedo se convertem em modelos paradigmáticos, servindo de base compositiva e iconográfica a um vasto conjunto de obras.

O emprego reiterado desses esquemas compositivos remete-nos, por outro lado, para o papel dos encomendadores na definição dos modelos e escolha dos temas. Panorama relativamente frequente na época, o fenómeno de submissão ao gosto específico do cliente é plenamente ilustrado, no contexto português, com algumas encomendas confiadas a artistas italianos durante o reinado de D. João V. Dotadas de orientações iconográficas precisas e preceitos estéticos bem definidos, à seleção das fontes presidiam critérios concretos, sendo inegável a incidência dos mais aclamados mestres do classicismo romano, como Guido Reni (1575-1642) ou Carlo Maratta (1625-1713).

Com um impacto a que não foram alheios os artistas nacionais, são disso sintomáticas as palavras de Joaquim Machado de Castro: “Alguns Modernos ha, que cegos do fanatismo pelo Antigo, desdenhão com insolente desprezo dos pannejamentos de Carlos Maratti; mas porquê? Porque são muito mais difficeis de executar que os do Antigo, por conterem em si a reunião do Bello Natural. Na escultura, os Corifeos deste verdadeiro estilo são – Ângelo de Rossi, Camillo Rusconi e Maîni. E na Pintura são o grande Rafael d’Urbino, e o Poussino, aos quais seguiu Maratti.” (Castro, 1838: 24).

No tocante às matrizes escultóricas, semelhante ingerência pode exemplificar-se com as indicações fornecidas pelo bispo oratoriano D. Júlio Francisco de Oliveira (1740-1765), na encomenda de uma imagem de *São Filipe Néri*. Doad a ao cabido catedralício de Viseu em 1756, comissionava o prelado uma escultura “tomando como modelo a correspondente que se encontrava em Roma” (Saldanha, 2014: 58). Informação valiosa, corrobora, não apenas a incidência da fonte (neste caso, uma das esculturas da nave da basílica de São Pedro do Vaticano), como a direta intervenção do encomendador na sua definição.

Modelos escultóricos que serviriam de base a um vasto conjunto de obras em toda a Europa, a exiguidade deste texto não permite, naturalmente, uma extensa apresentação dos múltiplos exemplos identificados. Retomo por isso, de modo particular, a influência do conjunto de santos fundadores de congregações e de ordens religiosas de São Pedro do Vaticano.

Solução temática ponderada para os nichos da basílica desde 1668, viria a materializar-se em 1706, sob o pontificado de Clemente XI (1700-1721), com a colocação da primeira estátua, figurando *São Domingos de Gusmão*.

Conjunto composto por um total de trinta e nove estátuas, esculpidas por diversos artistas ao longo de mais de dois séculos, o significativo impacto causado sobre a produção artística do século XVIII resume-se, naturalmente, às dezanove obras concluídas no decurso dessa centúria.

A importância do projeto, aliada ao elevado grau propagandístico inerente, nomeadamente para as diferentes ordens religiosas ali representadas, favoreceu uma quase espontânea divulgação destas esculturas, sobretudo, por meio de gravuras (Saldanha, 2014: 56). Realizadas ao ritmo da inauguração de cada estátua, a lenta cadência no processo de execução das obras justifica a inexistência de uma série completa de gravuras, à semelhança do que sucedera com outros empreendimentos romanos de vulto, como o apostolado da basílica de São João de Latrão, ou o conjunto monumental da colunata de São Pedro (Saldanha, 2007b).

Entre as dezanove estátuas setecentistas do Vaticano, aquela que maior influência viria a exercer sobre a produção escultórica, particularmente, no contexto português, foi a de *São Domingos de Gusmão*, da autoria do francês Pierre Le Gros (Fig. 1). Encomendada pelo dominicano Antonin Cloche (1628-1720), Mestre-Geral dos Pregadores, inaugurou esta série de santos fundadores, como vimos. Iniciada em 1701, seria colocada no nicho da epístola da tribuna da cátedra pontifícia em 1706, conforme inscrição do pedestal: ORDO PRAEDICATORUM / FUNDATORI SUO / EREXIT / MDCCVI.

Em mármore branco, *São Domingos* é retratado como pregador, de braço erguido, com o característico dedo indicador apontado. Segurando o livro com a mão esquerda, fixa os amplos panejamentos que o envolvem, apresentando aos pés o pequeno cão com a tocha na boca, seu atributo identitário. De notável qualidade plástica e assinalável correção anatómica, evidencia a particular

atenção concedida ao detalhe, patente na verosimilhança das expressões, no tratamento realista das mãos ou no exímio acabamento das superfícies, mais polidas na pele, em contraste com a aspereza dos cabelos e barbas.

Obra preponderante, entre as estátuas setecentistas desta série, serviria de base compositiva e iconográfica a um vasto conjunto de representações do fundador dos Pregadores, dando origem a inúmeras cópias e reproduções ao longo dos anos seguintes (Saldanha, 2019). Gravada por Nicolas Dorigny (1658-1746) em 1708, a obra de Le Gros fixa-se, definitivamente, como um modelo referencial para a figuração de *São Domingos de Gusmão* por toda a Europa, convertendo-se, no contexto português, numa das matrizes escultóricas de maior influência (Fig. 2, 3).

É, pois, neste contexto que se inscrevem duas representações açorianas, realizadas a partir desta obra. A primeira, atribuída ao pintor André Gonçalves (Serrão, 2003: 235), no retábulo de Santana da igreja de Santa Cruz da Graciosa (c. 1744), a segunda, saída de uma oficina lisboeta de imaginária, na capela-mor da igreja do antigo convento de São Francisco de Angra (c. 1775-1790).

Fenómeno que não se circunscreve aos artistas portugueses, nem tão pouco aos encomendadores nacionais, o emprego de semelhantes protótipos pode, a todo o tempo, observar-se nos mais variados contextos (Saldanha, 2008: 286-287) (Fig. 4, 5, 6). Alvos preferenciais da mimetização escultórica, o emprego de tais esquemas, induzidos pelo fornecimento de estampas, ou definidos no processo da encomenda, só nos podem conduzir à inevitável constatação de que, um pouco por toda a Europa, se mantinha inequívoco esse gosto de matriz italiana e, em particular, o do classicismo romano.

Bibliografia

- CASTRO, Joaquim Machado de (1838) – *Dicionário de Escultura*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937. [ms. 1838]
- CELLINI, Antonia Nava (1992) – *La Scultura del Settecento*. Milão: Garzanti Editore. 1ª ed. 1982.
- CHACAS, Luca Antonio (1716-1836) – *Diario Ordinario di Roma*. Roma.

- ENGGASS, Robert (1976) – *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome: An Illustrated Catalogue Raisonné*. London: University Press. 2 Vols.
- ENGGASS, Robert (1981) – Settecento sculpture in St. Peter's: an Encyclopedia of styles. *Appollo*. Vol. CXIII, n.º 228 (Fev. 1981).
- GIUSEPPE, Rocchi (1996) – *San Pietro. Arte e storia nella Basilica vaticana*. Bergamo: Bolis.
- HUGHES, Anthony; RANFFT, Erich, Eds. (1997) – *Sculpture and its reproductions*. London: Reaktion Books.
- IVINS, William M. (1953) – The tyranny of the rule: the seventeenth and eighteenth centuries. In IVINS, William M. – *Prints and Visual Communication*. Cambridge: Harvard University Press, p. 71-92.
- NOÈ, Virgilio (1996) – *Santi Fondatori nella Basilica Vaticana*. Modena: Panini Franco Cosimo.
- RAMON TRIADÓ, Joan (2016) – Escultura catalana del barroco. In FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, Coord. – *Escultura Barroca Española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Antequera: ExLibric. Vol. III, p. 399-438.
- SALDANHA, Sandra Costa (2007a) – A arte de inventar ou o 'talento de bem furtrar': os arquétipos romanos na escultura portuguesa de Setecentos. In *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 61-75.
- (2007b) – A série de santos fundadores da basílica vaticana na escultura de Lisboa do século XVIII. *Olisipo: Boletim do Grupo 'Amigos de Lisboa'*. Lisboa: Grupo 'Amigos de Lisboa'. II Série, N.º 27 (Jul.-Set. 2007) p. 65-74.
- (2008) – Expressões em Confronto: A cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século XVIII em Portugal. *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*. N.º 25, Lisboa: Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, p. 269-291.
- (2014) – Matrizes da arte cristã: São Filipe Néri de Giovanni Battista Maini. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: SNBCI. N.º 9 (Jul.-Dez. 2014) p. 55-59.
- (2019) – "Tomando como modelo as de Roma": imagens de São Domingos na escultura portuguesa do século XVIII. *καιρός | kairós: Boletim do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património*. Coimbra: CEAACP-UC. N.º 2 (2019), p. 34-39.
- SERRÃO, Vítor (2003) – *História da Arte em Portugal: O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença.
- TRUSTED, Marjorie (1997) – Art for the masses: Spanish sculpture in the sixteenth and seventeenth centuries. In HUGHES, Anthony; RANFFT, Erich, Eds. – *Sculpture and its reproductions*. London: Reaktion Books. p. 46-60.



Fig. 1 – São Domingos, 1708, Nicolas Dorigny (Biblioteca Casanatense).



Fig. 2 – São Domingos, óleo sobre tela, c.1744, André Gonçalves; Igreja de Santa Cruz da Graciosa (Capela de Santana), Açores (ACROARTE)



Fig. 3 – *São Domingos*, pintura mural, 1726-27, Francesco Santulli; Catedral de Gravina (Capela Baptismal), Gravina (Ufficio Nazionale per i Beni Culturali).



Fig. 4 – *São Domingos*, madeira estofada e policromada, c.1775-90; Igreja de São Francisco (Capela-mor), Angra do Heroísmo, Açores (Nuno Saldanha).



Fig. 5 – *São Domingos*, madeira estofada e policromada, c. 1789; Igreja de Santa Maria da Devesa (Capela colateral), Castelo de Vide (Nuno Saldanha).



Fig. 6 – *São Domingos*, madeira estofada e policromada, seg. metade do século XVIII; Basílica de São Domingos (Capela-mor), La Valletta, Malta (OFM, São Boaventura).

A TALHA BARROCA ENTRE LISBOA E S. JORGE: O CASO DA IGREJA DE SANTA BÁRBARA DE MANADAS. ABORDAGENS E DESAFIOS À LUZ DOS ESTUDOS DE ROBERT C. SMITH (1912-1975)³⁵

SÍLVIA FERREIRA

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

A obra de talha no arquipélago dos Açores apresenta-se rica e diversificada, com destaque para as campanhas levadas a cabo nas igrejas paroquiais e naquelas de conventos e mosteiros das principais instituições religiosas que aí tiveram as suas casas, como é o caso dos Jesuítas e dos Franciscanos. A reflexão sobre o lugar desta arte, principalmente aquela produzida no período barroco em Portugal, na mais vasta produção artística da época, bem assim como sobre os estudos produzidos sobre a mesma, norteiam a abordagem à temática da sua presença na Igreja de Santa Bárbara das Manadas na ilha de São Jorge. Sendo um templo de dimensões reduzidas, a riqueza artística do seu interior subverte de forma magistral essa realidade. Desvendar alguns dos segredos da sua encomenda e execução e aferir do seu papel na criação de um espaço unitário e dialogante será o foco principal deste texto.

PALAVRAS-CHAVE

Talha, Barroco, Açores, São Jorge, Igreja Santa Bárbara das Manadas

³⁵ Este estudo enquadra-se na investigação financiada por fundos nacionais através da FCT– Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – [DL 57/2016/CP 1453/CT0029].

Introdução

A arte da talha barroca produzida pela escola de Lisboa teve forte impacto e disseminação, não só no circuito mais estreito de influência da capital, como eram as suas áreas limítrofes, mas também no resto do território a sul do mondego, no Alentejo e nas possessões ultramarinas de Portugal, à época. Entre estes territórios destacamos o caso de estudo atual, a talha da igreja de Santa Bárbara das Manadas na ilha de S. Jorge, Açores, como um dos polos de receção e divulgação de um gosto, que se mostrava atual e compaginado com as diretrizes dogmáticas da Igreja Católica pós concílio de Trento (1545-1563) e com aquelas artísticas, dimanadas, principalmente, da cidade pontifícia.

Entre Roma e Paris jogaram-se as influências, quer teóricas, quer operativas para o desenvolvimento da talha barroca portuguesa. As diretrizes tridentinas, confirmando os dogmas postos em causa pela Reforma Protestante, abriram portas para a renovação de um modelo artístico, que se projetava com magnificência, glorificando e impondo através da arte, as verdades combatidas pelo protestante Martinho Lutero (1483-1546), nas suas famosas 95 teses (Ferreira, 2009).

A grande modificação na retabulística acontece em Portugal no terceiro quartel do século XVII. O retábulo, anteriormente dividido por vários andares e tramos, albergando, numa primeira fase, maioritariamente, pintura e, mais tarde, escultura, vai-se libertando dessa geometria fechada e compartimentada e alcança uma nova configuração, de carácter solto e evadido dos anteriores espartilhos. As influências da arte barroca romana de Seiscentos, que na sua arquitetura e, principalmente na escultura, apresentava formas movimentadas, simulando evasão às categorias do espaço e do tempo, a que o mundo agrilhoa o homem, necessitavam de um novo território físico de exposição. Agentes de glorificação do divino, as esculturas de vulto de anjos adultos, meninos ou *putti*, de larga gestualidade e movimentação, direcionaram a arquitetura da estrutura retabular para a adoção de novas formas compatíveis com o carisma libertador das formas do barroco. Assim, os retábulos desta cronologia, numa primeira fase, irão acolher a escultura, embora timidamente, optando pela abertura de nichos onde surgem imagens de santos. Os anjos meninos ou *putti* são frequentemente inseridos nas predelas dos retábulos. Apesar do

carácter central que esta nova direção na conceção escultórica impõe, será o reforço do mistério da Eucaristia, que se pode considerar definitivo para a nova expressão retabular (Smith, 1963:71). A presença da hóstia consagrada, que deveria ser exposta de forma a ser visionada pela congregação de fiéis presentes no templo, impõe ao retábulo a necessidade de uma dimensionada abertura central, que coadjuvada pela presença do trono escalonado, permitiria exibir em apoteose o corpo do Salvador (Martins, 1991).

O retábulo, como espaço arquitetónico, amplia agora a sua dimensão de porta para o Sagrado. A adoção de colunas torsas no seu corpo, normalmente duplas, combinadas com pilastras, prolongam-se no remate, completando a estrutura (Tuzi, 2002). Ao centro, a tribuna ou nicho, acolhe o trono eucarístico ou a imaginária nos retábulos de nave ou transepto, habitualmente de menores dimensões. Usualmente, de estrutura côncava originada pela articulação entre pilastras, com ou sem abertura de nichos para a exposição de imaginária, e colunas torsas colocadas em planos geométricos diferenciados, o retábulo barroco inaugura a possibilidade de um plano de fuga central, em cujo epicentro se revela a hóstia consagrada. Toda a estrutura e sua articulação com os elementos escultóricos de vulto e ornamentação apresentam e convergem para este centro, que é Cristo, portal para a salvação das almas.

Esta nova forma de conceber o retábulo, que, como vimos, entronca na necessidade de difusão e reforço dos dogmas da Igreja Católica atacados pelas teorias luteranas reformistas, promove a arte do entalhe e da escultura em madeira de forma inédita até então. Os retábulos “ao moderno”, como frequentemente são classificados nos contratos notariais de obra, vêm substituir as antigas estruturas maneiristas, que funcionavam, essencialmente, como suportes de séries pictóricas, por vezes coadjuvadas pela escultura, nas quais se narrava as vidas dos Santos, da Virgem ou de Cristo, ou apenas episódios sequenciais e criteriosamente escolhidos, que importava destacar e dar a conhecer aos crentes, como modelos da plena vivência cristã.

A maior e mais operativa escola de entalhe e escultura em madeira do país sediava-se em Lisboa. Os clientes influentes e destacados do reino, com ênfase para os membros do clero secular e regular, da nobreza, das irmandades e mesmo da Casa Real, alimentavam com as suas encomendas um mercado, que floresceu entre o final da centúria de Seiscentos e meados da seguinte. Os

artistas entalhadores e escultores geriam a partir das suas oficinas, verdadeiras “indústrias” com o auxílio dos seus oficiais e aprendizes, produzindo a sua arte para variadas cidades do centro e sul do país e também para exportação, essencialmente para o Brasil e para as colónias em África (Ferreira, 2009).

Uma das vertentes relevantes a ser abordada neste texto será aquela da historiografia de arte dedicada à arte da talha barroca, que apesar de contar já com alguns anos de investigação aprofundada, nomeadamente, a partir dos estudos do professor e historiador de arte norte-americano Robert Chester Smith, continua ainda a ser um vasto campo de estudo a ser desbravado. Colocar no mapa da história da arte portuguesa encomendadores, artistas e as correlativas expressões das suas vontades e labor, alicerçadas nas variadas conjunturas económicas, sociais e culturais de uma determinada época e região é um desafio para a historiografia da arte portuguesa no presente e no futuro.

A talha e demais arte constante na igreja de Santa Bárbara das Manadas, em S. Jorge, surge-nos como uma manifestação regional de uma constante estilística barroca, emanada pelo continente. Apesar de nos primeiros tempos de colonização, desde o século XVI até inícios/meados do XVII, as encomendas serem maioritariamente satisfeitas pelas oficinas de talha do reino, com destaque para as de Lisboa, pela ausência de uma escola insular açoriana, que ainda não tinha tido o tempo necessário para se estabelecer e desenvolver, a arte da talha da segunda metade de seiscentos em diante irá *grosso modo* ser produzida pelas oficinas locais (Meneses, 2018:197).

O estudo sobre a talha em terras açorianas ainda se encontra numa fase muito preliminar. Os espécimes foram-se perdendo, ao sabor dos acidentes naturais ou em consequência das ações humanas, de que a Extinção das Ordens Religiosas, em 1834 ou a Lei da separação das Igrejas e do Estado de 1911, são exemplos, entre outros. No entanto, e à semelhança de tantos exemplos comuns, a existência de documentação é um facto, que apenas aguarda revelação e interpretação³⁶.

³⁶ Análise elaborada por Artur Goulart, que se tem dedicado ao levantamento e estudo de documentação referente ao património dos Açores e que atesta a sua vastidão e o seu ainda incipiente conhecimento. Agradecemos ao Dr. Artur Goulart a partilha sempre generosa dos seus conhecimentos sobre a arte açoriana, em concreto aqueles referentes à igreja em estudo no presente texto. Agradecemos também à *Acroarte*, nas pessoas de Odília Teixeira e David Silva, pelo incansável apoio à redação deste texto.

Devemos a Robert C. Smith, e aos seus estudos pioneiros e basilares, um contributo revolucionário na difusão nacional e internacional desta arte. Apesar de os especialistas sobre a sua obra em terras nacionais frequentemente afirmarem que Robert Smith nunca visitou as ilhas da Madeira e dos Açores, sabemos por revelações recentes (Melo, 2018: 105-106), que Robert Smith esteve em Angra e em S. Miguel. Aliás, fotos dessa expedição constaram na grande exposição que comissariou em 1963 na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, intitulada “A Talha em Portugal”. A mostra, que se tornou itinerante de 1978 até 1991, por iniciativa de Flávio Gonçalves, seu colega e amigo de longa data, logrou grande sucesso no país e permitiu a divulgação da arte da talha, sempre acompanhada de palestras ou colóquios em seu torno, cujas figuras mais constantes foram exatamente Flávio Gonçalves, numa primeira fase e Natália Ferreira-Alves, numa segunda.

Ancorados no seu legado, importa hoje revisitar e aprofundar as direções e possibilidades que a sua obra inaugurou: a prática do registo fotográfico, da investigação documental aprofundada, da correlação entre congêneres geograficamente próximas e ainda, e como corolário, a pesquisa das suas matrizes internacionais e locais, nomeadamente através dos tratados de arquitetura e ornamentação, que certamente circulariam nos meios mais eruditos, as influências locais, bem assim como as coordenadas estéticas dos estilos individuais de cada entalhador.

O “Estado da Arte” nos estudos da talha barroca portuguesa

As primeiras incursões específicas sobre a arte da talha portuguesa, com incidência naquela barroca, pela sua abundância e constância em território nacional, iniciaram-se *grosso modo* a partir da década de cinquenta do século XX, com os escritos de investigadores e/ou historiadores de arte como Reynaldo dos Santos (1880-1970), Carlos de Azevedo (1918-1995), Ayres de Carvalho (1911-1997), Germain Bazin (1901-1990), Robert Smith (1912-1975) ou Flávio Gonçalves (1929-1987), apenas para nomear os mais profícuos. As primeiras abordagens a esta arte partiram genericamente das obras para os documentos, privilegiando-se a sua descrição através da leitura compositiva e plástica, inserindo-os no espírito do seu tempo. A investigação mais aprofundada e

constante, que passou pela pesquisa de arquivo e por aquela bibliográfica, alicerçada na análise direta dos retábulos e no seu registo fotográfico foi levada a cabo pelo historiador de arte norte americano Robert C. Smith.

O maior estudioso e promotor da talha portuguesa, especialmente daquela barroca e rococó foi Smith: percorrendo igrejas e outros espaços, tanto religiosos como civis, foi identificando tipologicamente e fotografando retábulos e demais obra complementar remanescente de talha, tratando posteriormente de a divulgar, chamando sempre a atenção para a sua surpreendente qualidade.

O historiador de arte norte-americano trazia na bagagem um profundo conhecimento da arte barroca europeia e brasileira e foi com esse olhar treinado que reconheceu a inigualável riqueza artística dessa manifestação em território português.

De facto, foram dois historiadores de arte não portugueses, Robert Smith, norte americano, oriundo do Estado de New Jersey e professor na Universidade da Pensilvânia e Germain Bazin, francês, ao tempo diretor do museu do Louvre, que tomaram em mãos o processo de divulgação e classificação sistemática da talha portuguesa. Tanto Smith, como Bazin preocuparam-se em organizar o conjunto dos espécimes de talha portuguesa segundo tipologias, de forma a ser mais eficiente e “arrumado” o seu estudo. Neste aspeto, Bazin foi bastante minucioso e criou divisões e subdivisões estilísticas para a arte da talha, que apesar de serem cientificamente empenhadas, não cumprem exatamente o objetivo de criação de um sistema operativo, que facilite o estudo e divulgação desta arte (Bazin, 1953). Neste âmbito, a ação mais duradoura no tempo e que melhores frutos colheu, em Portugal e no estrangeiro, foi inequivocamente a de Robert Smith (Smith, 1963). Envolvido com os estudos da arte portuguesa desde muito cedo na sua carreira, as constantes vindas a Portugal em visitas de estudo fomentaram nele o grande apreço pela arte portuguesa, nomeadamente por aquela da talha, da escultura em madeira e do mobiliário. As constantes investigações que desenvolveu nos arquivos e bibliotecas de Portugal e as campanhas fotográficas que empreendeu em simultâneo, permitiram-lhe a construção de um acervo de conhecimento sólido sobre as práticas destas artes em várias regiões do país, com destaque para o norte de Portugal, entre Porto e Braga (Sala, 2000).

As suas publicações, cursos e palestras em território nacional e estrangeiro, com destaque para os Estados Unidos e Inglaterra, não só contribuíram para colocar no mapa da história da arte portuguesa as artes acima referidas, como lhes possibilitaram atravessar fronteiras e inserirem-se no mais amplo campo da história da arte internacional.

As ações pioneiras destes dois investigadores suscitaram quase imediatamente o interesse e o envolvimento de alguns, poucos, membros da comunidade portuguesa de estudiosos e historiadores de arte, que percecionavam a arte como universo ilimitado de múltiplas expressões artísticas sem hierarquias epistemológicas. Contemporâneos desta abertura ao conhecimento desta arte, foram nomes como Ayres de Carvalho, com vários estudos sobre arte barroca ao tempo de D. Pedro II e D. João V (Carvalho 1960-62), Reynaldo dos Santos, (Santos, sd.) e ainda Flávio Gonçalves (Gonçalves, 1969: 125-184), grande entusiasta e frequentemente parceiro de estudos de Smith e seu amigo próximo.

A forte marca que estes investigadores e os seus trabalhos imprimiram na história da arte portuguesa, ao demonstrarem a riqueza e a vastidão do universo desta forma artística, abriu caminho para uma nova geração de estudiosos, que aceitando os desafios inaugurais daqueles que os precederam, se dedicaram, em várias regiões do país, a continuar a produzir ciência sobre aquele tema.

Um dos grandes méritos dos nomes acima mencionados, para além da divulgação e estudo dessa arte, foi o objetivo muito claro de não deixar o conhecimento encapsulado em circuitos restritos. É verdade, que pelo teor exaustivo e científico dos mesmos, por vezes, a comunicação das suas descobertas chegava unicamente a públicos mais exigentes e especializados, contudo, o que notamos na sua postura geral, ao longo dos anos de investigação e divulgação, foi a clara necessidade de envolver os habitantes locais e despertar as suas consciências para o património das várias regiões. Smith foi um dos que mais claramente contribuiu para este preceito; escrevia assiduamente nos jornais locais, proferia palestras, convivía e confraternizava com os guardiões de templos e com os locais. A sua missão era tão focada na arte local e nas gentes que detinham essa herança, que referiu em uma das suas cartas constantes do seu espólio profissional, legado em testamento à Fundação

Calouste Gulbenkian, que fazia questão de escrever em português, pois uma das suas missões era devolver aos legítimos herdeiros do património por ele estudado, as informações e reflexões que produzia sobre os mesmos.

A recuperação da dignidade e mais-valia deste património foi assim paulatinamente construída, com recurso a uma metodologia cientificamente comprometida, que usou todos os recursos disponíveis para a sua efetiva consolidação.

Criada a primeira plataforma de investigação em torno desta arte, a continuidade do seu estudo foi uma consequência natural fundada em fortes pilares. Uma nova geração surgiu, primeiro no Norte de Portugal, no qual se destacou no Porto o nome de Natália Marinho Ferreira-Alves, professora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que logo nos alvares de 1980 iniciou os seus estudos centrados maioritariamente na talha barroca do Porto e nas zonas de sua influência (Ferreira-Alves, 1989). O seu papel incontornável, enquanto professora de história da arte e investigadora da arte da talha resultou de uma invulgar tenacidade e empenho, que comunicou a todos que com ela de alguma forma colaboraram: alunos, discípulos, outros investigadores e professores, a todos contagiou e em muitos incutiu a vontade de trilhar os caminhos da investigação nesse tema. Orientou várias teses de mestrado e doutoramento, entre elas a de Maria de Fátima Eusébio (Eusébio, 2006), de José Carlos Meneses Rodrigues (Rodrigues, 2001), de Ana Paula Cardona (Cardona, 2005) ou de Carla Queirós (Queirós, 2007), para referir apenas aqueles que, de uma forma ou de outra, prosseguiram a sua atividade profissional enquadrada naquela temática e referindo-nos apenas a teses de alunos portugueses. Para além dos encontros, colóquios e congressos que organizou e aqueles em que participou, destacam-se os luso-brasileiros de História da Arte, que durante anos promoveu entre Portugal e o Brasil. Papel relevante foi também o de palestrante e dinamizadora das várias exposições itinerantes que a Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, “A talha em Portugal” teve ao longo dos anos oitenta. Foram bastantes vezes por si sugeridas as múltiplas viagens que a dita Exposição fez, alojando-se em espaços de cultura das cidades ou nos seus templos.

A norte é ainda de destacar a ação do historiador de arte António José Oliveira (Oliveira, 2012), cuja tese deu o mote para a continuação da

investigação e divulgação do património de talha dourada da região de Guimarães e suas áreas de influência.

No sul do país tem-se destacado Francisco Lameira, docente da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, que tem vindo ao longo da sua já extensa carreira de investigador da arte da retabulística e da escultura em madeira, a inventariar, documentar e historiar a presença no Algarve e em parte do Alentejo, destas artes. Como professor universitário de uma disciplina dedicada àquela temática tem difundido a necessidade de se conhecer e divulgar este património, tendo igualmente orientado dezenas de trabalhos de licenciatura, teses de mestrado e de doutoramento.

Nos últimos anos tem-se dedicado à divulgação dos retábulos existentes em Portugal e em outros locais do mundo, onde a presença portuguesa se fez sentir, tais como o Brasil, a Índia ou Cabo Verde. A publicação desse trabalho, habitualmente em parceria, constitui já um *corpus* consistente de retabulística inventariada, inserida em coleção própria³⁷. Duas das suas mais recentes prestações foram precisamente aquelas inseridas na publicação *História de Arte dos Açores*, na qual realiza uma síntese sobre a retabulística das Ilhas (Lameira, 2018: 456-473) e na monografia dedicada à retabulística dos Açores (Lameira et.al, 2020).

José Meco, historiador de arte, mais conhecido pelos seus estudos sobre azulejaria portuguesa, tem igualmente prestado atenção à arte da talha, quer de Lisboa, quer de outras regiões de Portugal e do Brasil. A correlação inalienável entre a arte do azulejo e da talha barrocos, definidores dos interiores das nossas igrejas desse período, enformaram o interesse de José Meco e conduziram-no a pesquisas, leituras e publicações sobre essas artes (Meco, 1994:313-342). Vítor Serrão, por seu lado, historiador de arte e catedrático da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, dedicou-se de forma idêntica à pesquisa e divulgação desta matéria, com a publicação de estudo dedicado ao Barroco português, inserido em coleção dedicada à História da Arte Portuguesa, bem assim como em outros seus trabalhos, que

³⁷ Desde 2005 que Francisco Lameira, como autor ou como co-autor, tem publicado na *Coleção Promontória Monográfica* da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, várias monografias dedicadas à arte do retábulo, em Portugal e nas antigas possessões ultramarinas do país. O mais recente volume, foi editado em 2022.

não visando especialmente a arte da talha, também a ela fazem referência, documentando-a a mais das vezes (Serrão, 2003: 95-113, 195-204).

A arte da talha barroca muito aproveitou também da conjuntura vivida pela história da arte, mas não só, nas décadas de oitenta e noventa do século XX e nos alvares do século seguinte. Foi um tempo áureo para o estudo do Barroco em Portugal, ancorado numa tendência internacional. Várias exposições dedicadas a este período da história deram corpo a tantas outras publicações: *Triunfo do Barroco*, (Teixeira, 1993), *Joanni V Magnifico*, (Saldanha, 1994), *The Age of the Baroque in Portugal*, exibida em Washington, (Levenson, 1993), ou o Simpósio Internacional *Struggle for Synthesis*, que decorreu em Braga em 1996 e do qual resultou a obra *Struggle for synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*. Congressos e colóquios multiplicaram-se em solo português, mas também brasileiro, de que são exemplo os congressos internacionais dedicados ao Barroco luso-brasileiro, organizados pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pela mão de Natália Ferreira Alves e pela Universidade do Algarve, através da participação de Francisco Lameira.

É na década de oitenta que é publicado pela primeira vez um dicionário completamente dedicado à arte do Barroco, denominado *Dicionário de Arte Barroca em Portugal* (Pereira, 1989). Nesta obra explanam-se os conceitos operativos do Barroco, as obras de arte e seus encomendadores, os artistas mais destacados à época, mas também aqueles que se intuía terem sido mais operativos do que os documentos demonstravam. Na continuidade do mesmo ideário surge a revista *Claro-Escuro*, que teve vida breve, mas cujos artigos, redigidos por alguns dos mais influentes pensadores dos temas do barroco, perduram como reflexões incontornáveis para quem se dedica aos estudos do tema. Também a *História da Arte em Portugal*, da editora Alfa, contribuiu para a divulgação do conhecimento sobre a talha e escultura em madeira, assinalando-se as prestações dos professores Nelson Correia Borges (Borges, 1986), da Universidade de Coimbra e Carlos Moura (Moura, 1986) da Universidade Nova de Lisboa. Os seus textos complementares, vincadamente pedagógicos, apresentam uma larga visão dos temas do barroco na escultura e na talha, referenciando os exemplos mais marcantes destas artes no país.

Em tempos mais próximos, nos alvares do século XXI, referenciamos estudos de diversos autores, que em algum momento escolheram abordar a temática da talha dourada. Para além daqueles acima mencionados e que foram discípulos de Natália Ferreira-Alves, identificamos alguns mais: Mónica Esteves Reis, doutorada pela Universidade do Algarve tem-se dedicado ao estudo da talha de algumas regiões da Índia. Os seus trabalhos têm vindo a ser publicados e a investigação tem decorrido em parceria com as entidades institucionais indianas das regiões em que tem trabalhado (Reis, 2016); Pedro Cardoso com estudos em torno das capelas particulares da região do Douro (Cardoso, 2015) e Sofia de Medeiros (Medeiros, 2012), que dedicou a dissertação de mestrado à talha barroca da ilha de S. Miguel nos Açores e nós próprias, que encetámos a investigação sobre a talha barroca da escola de Lisboa, suas dinâmicas de expansão geográfica e outros temas com ela correlacionados, desde a nossa dissertação de mestrado, vertida posteriormente em publicação (Ferreira, 2008).

A talha da igreja de Santa Bárbara das Manadas

A arte da talha barroca surgiu inserida num movimento alargado de afirmação e consolidação dos cânones da Igreja Católica postos em causa pela Reforma luterana, como acima já tivemos oportunidade de mencionar. A necessidade premente de obscurecer e mesmo obnubilar as teorias reformistas, formuladas primeiramente por Lutero e desenvolvidas e aprofundadas pelos seus seguidores, com impacto profundo em geografias a norte do globo, como os Países-Baixos, a Escandinávia, e alguns países Bálticos, conduziram a Igreja Católica a ações musculadas e céleres de combate. A arquitetura, a pintura, a escultura e as artes decorativas contribuíram com as suas valências individuais, conjugando-se e irmanando-se entre si com o objetivo muito claro de compor um ambiente simbólico, dialogante e remissivo, no qual cada arte contribuía, *per si* e em conjunto com as demais, para a criação de narrativas intelectualmente poderosas e deslumbrantes para os sentidos.

Os estudos, embora ainda escassos, sobre a arte da talha nas ilhas dos Açores, permitem-nos reconhecer, no entanto, as principais oficinas que laboravam (Medeiros, 2012), (Lameira, 2018: 461), (Lameira et al, 2020).

Manufatura essencialmente regional, com as oficinas de Ponta Delgada e Angra do Heroísmo a satisfazerem a maior parte das encomendas, afirma-se como uma escola de talha com características próprias e devedoras dos estíle-
mas dessas mesmas oficinas e seus artistas.

Os retábulos mores das igrejas paroquiais eram habitualmente custeados na sua conceção e sucessivos restauros pelo Erário Régio, através da Provedoria da Fazenda Real, sedeadas em Angra. Para além do financiamento da construção e posteriores restauros dos altares-mores, o Erário Régio era ainda financeiramente responsável pelas empreitadas de obra e sucessiva conservação e engrandecimento das sacristias das mesmas igrejas, bem como pela compra e manutenção dos sinos. O apoio dirigia-se também à compra de alfaia litúrgica, tais como paramentos e outras destinadas ao culto, como os livros eclesiásticos. As obras nos restantes altares das igrejas, nas naves, confessionários, pia batismais, púlpitos, grades de altar, órgãos, sanefas e arcos triunfais seriam custeadas, quer pelas irmandades, quer por outros encomendadores, a título particular.

Relativamente à encomenda de obra de talha para as ilhas dos Açores, os maiores clientes foram, contudo, as ordens religiosas, nomeadamente os Franciscanos e a Companhia de Jesus, que legaram conjuntos retabulares de grande qualidade artística. Os Jesuítas, em Ponta Delgada, Angra e Horta e os Franciscanos, em Ponta Delgada, Vila Franca do Campo, Ribeira Grande, Lagoa, S Jorge-Velas e Flores. De forma semelhante, a Ordem Terceira de São Francisco foi responsável por numerosas encomendas. Os privados, como em todo o resto do território, tiveram igualmente papel destacado ao encomendarem capelas destinadas ao seu espaço de sepultamento, bem assim como dos seus familiares (Lameira, 2018: 461).

A igreja de Santa Bárbara, localizada na ilha de S. Jorge, na vila de Manadas, é um excelente exemplo do que acabámos de referir. Neste templo, a arte da pintura de brutesco, de que ainda remanescem alguns vestígios, a pintura em tábuas, em tela, e a decorativa, aliadas à arte da talha e à imaginária compõem nesta pequena, mas rica igreja dedicada à advogada contra as tempestades, os raios e os incêndios, um ambiente estético que se convencionou designar por *obra de arte total*. É de salientar, que a invocação de Santa Bárbara em locais predispostos para serem assolados por desastres naturais, como tempestades,

erupções vulcânicas ou abalos sísmicos, como é o caso das ilhas dos Açores e, concretamente, S. Jorge, é bastante frequente. Neste caso, em especial, os múltiplos tormentos que vêm do mar ou dos confins da terra, predispuseram os habitantes de S. Jorge para as suplicas e orações a Santa Bárbara, que nesta templo, em especial, erigiram como orago e protetora.

Pensa-se que a primitiva igreja já existiria em finais do século XVI e que a sua ampliação e reconfiguração terão tido lugar na primeira metade do século XVII. Por esses anos ter-se-á levado a cabo a decoração da nave com o seu teto de alfarge e a execução do púlpito, bem assim como do anterior altar da capela-mor e seu teto também em estilo Mudéjar. Os anos seguintes ter-se-ão dedicado à colocação das primeiras tábuas de pintura na capela-mor, à feitura dos retábulos para os altares colaterais e de nave e à execução dos painéis do teto da capela-mor, que terão substituído o primitivo teto de alfarge.

O teto da nave, forrado a madeira, afiliado no estilo Mudéjar, apresenta aplicações figurativas (A Pomba do Espírito Santo, ao centro, São Jorge a cavalo e Santa Bárbara nas extremidades) e decorativas, explanadas em pequenas flores de cores vibrantes em tons de azul e vermelho, circundadas por dourados, que envolvem os medalhões.

Quanto à estrutura parietal da nave, esta ostenta do lado do Evangelho e da Epístola dois pequenos altares de talha afiliados no “estilo nacional”, pintura de cavalete emoldurada por talha dourada de estética *rocaille*, e um púlpito de talha policromada imitando pedra. Os dourados, azuis e vermelhos dos altares refletem-se nas cores fortes das telas, que por sua vez comunicam com as suas molduras douradas e com o púlpito de cores rosa e azul. Da entrada da nave visiona-se o conjunto total da ornamentação da capela, que se apercebe imediatamente corresponder a bem planeadas campanhas de engrandecimento do templo, de modo a que a harmonia interna das artes fosse respeitada e até reforçada.

Na capela mor observa-se teto em caixotões com pintura em tábua representando cenas da vida da Virgem e de Cristo e nas ilhargas apresentam-se, em pintura sobre tela, duas composições pictóricas centrais. Do lado do Evangelho, uma Última Ceia enquadrada por S. Marcos e São João Evangelista e, separada por uma fenestração, a imagem pintada da Assunção da Virgem.

O lado da Epístola segue esquema idêntico, surgindo desta vez a Adoração dos Pastores ladeada por São Mateus e São Lucas, seguida pela Ressurreição de Cristo. Nenhuma destas pinturas se encontra identificada quanto à sua datação, encomenda e artista(s) ³⁸.

Entre os anos de 1780-90 completa-se a decoração da capela-mor adicionando-se as telas das ilhargas com suas molduras encimadas por pequenas cartelas e os azulejos que narram episódios da vida de Santa Bárbara. Estes, afiliados no estilo Rococó, surgem em fundo azul e branco, emoldurados por ornamentos em tons de amarelo (Simões, 1963), (Carvalho, 2018: 445-446).

É de salientar, que o Erário Régio apenas contribuía financeiramente para algumas obras na igreja, como já referimos acima. Todas as remanescentes seriam suportadas pelas variadas irmandades que nela se estabeleceram ao longo dos tempos, a saber: Santíssimo Sacramento, Senhor Jesus, Santa Bárbara, N.^a S.^a do Rosário, N.^a S.^a da Conceição, N.^a S.^a das Dores, N.^a S.^a do Carmo, das Almas, de S. Pedro e de S. Sebastião. A subida relevância destas instituições na construção, decoração, manutenção e conservação das capelas das igrejas e demais equipamentos culturais é um facto bastante comprovado pela documentação remanescente das irmandades, em todo o território nacional.

O altar-mor, de talha dourada, com apontamentos de policromia azul e vermelha, insere-se na tipologia do “estilo nacional” (Smith, 1963: 69-94). Estrutura-se a partir de base de madeira pintada, marmoreada, sendo que na predela se reconhecem mísulas recamadas por folhas de acanto, intercaladas com painéis, acolhendo grandes aves Fénix. Tem corpo único, dividido em três tramos e duplas colunas torsas vestidas de cachos de uva e folhas de videira, intercaladas por pilastras, com abertura para nichos. Ao centro, visualiza-se a imagem de Santa Bárbara, sobrepujada por um teto de madeira entalhada, no qual se colocou, ao centro, um Sol radiante e em seu redor pequenos novelos de nuvens acompanhados por cabecinhas de Serafins. Rematando o conjunto, o arco de volta perfeita prolonga a estrutura central

³⁸ A documentação do arquivo paroquial é omissa, bem como aquela que se encontra no Arquivo Histórico de Angra do Heroísmo. Informação generosamente cedida pelo Dr. Artur Goulart.

com as suas seis aduelas radiais. O sacrário, que hoje se observa no altar, é posterior à execução da capela e poderá ter vindo de outra igreja paroquial ou de algum convento extinto, dada a sua dimensão. As características estilísticas apontam para meados ou mesmo para o terceiro quartel do século XVIII como cronologia possível para a sua execução.

O arco triunfal, que separa a capela-mor da nave, possui intradorso decorado com pintura de brutesco, pontuada por medalhões de talha dourada, de grande efeito cénico.

A capela-mor segue o modelo tradicional das suas congéneres ao tempo, quer no continente, quer nas restantes ilhas açorianas e na Madeira, conjugando as tradicionais artes portuguesas do azulejo no primeiro registo parietal e da talha no altar-mor e nas molduras, que albergam as pinturas do segundo registo. A pintura em caixotões no teto afirma-se igualmente como solução constante, embora menos preferida que aquela decorativa de brutesco ou até de perspectiva. Interessante é o diálogo constante que as artes mantêm entre si e que pede leituras integradas, no que toca especialmente à iconografia expressa, mas também à correlação de elementos decorativos ou simplesmente cromáticos. Nesta capela, em particular, a iconografia da Paixão de Cristo cruzada com cenas da Vida da Virgem e com as figuras dos quatro Evangelistas, articula-se com aquela dedicada a Santa Bárbara, que surge como orago corporizado na imagem de vulto do altar e nas cenas historiadas de azulejaria. A conexão e remissão entre temas, as cores vibrantes, que lampejam em matizes de vermelho, azul, dourado e verde harmonizam e conferem carácter unitário ao espaço privilegiado da igreja de Santa Bárbara: o seu altar-mor.

Quanto aos altares colaterais, são idênticos entre si e terão sido possivelmente reestruturados à época da feitura do altar-mor. O do lado do Evangelho apresenta como invocação Nossa Senhora da Conceição e o do lado da Epístola, a do Calvário.

Os dois altares da nave possuem como oragos, São Miguel e Almas do lado do Evangelho (invocação muito presente nas ilhas dos Açores) e N.^a S.^a das Dores (primitiva do Carmo), do lado da Epístola.

Sabe-se, que a Provedoria da Fazenda Real, situada em Angra, colocou a pregão a obra do retábulo-mor da igreja, sendo esta arrematada a 1 de

fevereiro de 1731, pelo mestre escultor Brás da Silva, natural de Angra, pela quantia de 198.000 réis (Rosa, 1998; 233) (Lameira et al, 2020; 149). Esta prática era a mais comum quando os encomendadores desejavam angariar um entalhador, que lhes executasse a desejada obra planificada. Apesar do encomendador saber de antemão, em traços largos, qual a obra que queria ver colocada no altar que patrocinava, esta estava sujeita em primeiro lugar à execução do seu desenho, que comporia no papel o desejo do encomendador e que serviria posteriormente de guia para o entalhe e de garante para as duas partes, da conformidade da obra executada com aquela planificada no papel.

O lacónico texto do ajuste notarial pouca informação nos comunica, revelando apenas que: “esta obra hade ser de relevado bem ressaltada e sentada acextavada e as portas do camarim de corredor em carriteis e a entrada para o dito camarim hade ser por detras do altar”³⁹. Apesar da escassa informação transmitida, a expressão *de relevado bem ressaltada* aponta para uma das qualidades barrocas mais apetecida nos altares: a efetiva sensação de movimento e de simulação de realidade, que as formas túrgidas e exuberantes transmitiam, ao conferirem tridimensionalidade às obras.

Saliente-se como pormenor interessante neste contrato, o surgimento da figura do fiador, que neste caso foi um colega de profissão, o também escultor Manuel da Silva. Como temos constatado em vários contratos de obra de talha, a existência da figura do fiador era frequentemente exigida pelos encomendadores para segurança do seu investimento. Na ausência de cumprimento do estipulado em foro notarial, pelo entalhador contratado, cabia ao seu fiador o encargo de o substituir nas suas obrigações. Os motivos da escolha de um colega de profissão para esse papel são óbvios, e naturalmente, prendem-se com a maior facilidade em assegurar a finalização do trabalho, que o artista poderia, por vários motivos, não conseguir levar a cabo até à sua finalização e colocação no local de destino.

Brás da Silva foi um entalhador prolífico: deixou documentada vasta obra, que, contudo, ainda não foi alvo de estudo sistemático. Segundo Artur Goulart, o mestre foi também responsável pelo entalhe do arco triunfal, com

³⁹ Informações generosamente cedidas por Artur Goulart, que prepara edição sobre as obras executadas nas igrejas da ilha de S. Jorge,

suas pilastras, da capela-mor da Sé de Angra, tendo desaparecido esta obra na sequência do incêndio que sobreveio aquando da intervenção de restauro na igreja, após o terramoto de 1980.

O último pagamento da obra do retábulo mor foi efetuado em outubro de 1733. Decorrerão, contudo, quase vinte anos até que seja contratado o seu douramento. Este foi arrematado a 3 de janeiro de 1752 por 500 mil réis, pelo mestre dourador Joaquim José da Silva, residente em Angra. Assinale-se que o último pagamento só aconteceu em agosto de 1759, sete anos depois do contrato ter sido firmado. Estas situações de grandes intervalos temporais entre a finalização da obra de talha e o início do seu douramento e mesmo os atrasos nos pagamentos aos mestres justificavam-se várias vezes pelo grande investimento que estas obras comportavam a nível financeiro. Neste caso, o financiamento do custo do entalhe e do douramento recaíram sob o Erário Régio, e se atentarmos nas datas que medeiam o contrato do douramento e o seu efetivo pagamento final, notamos que, tendo começado em 1752, três anos depois aconteceu o grande terramoto de 1755, com avultados estragos e perdas de vidas, principalmente em Lisboa. Sabemos que os pagamentos de obra eram faseados, conforme a sua evolução temporal e, neste caso, a finalização desse encargo poderá ter sido adiada em face da hecatombe física, mas também económica, que se abateu sobre o reino depois do megassismo de 1755.

Conclusão

A arte da talha do período barroco proliferou nos Açores e, concretamente, na ilha de S. Jorge, nesta igreja de Santa Bárbara de Manadas. Os modelos importados maioritariamente de Lisboa, foram adquirindo estéticas e modos de comunicação inerentes a cada ilha e a cada oficina executante.

No que concerne à obra de talha em estudo, esta desempenha papel de protagonista na transmissão da mensagem catequética da igreja pós-tridentina. Combatendo as apostasias luteranas, que obrigaram à Contrarreforma católica, a talha vai ser o veículo preferencial, coadjuvada pela pintura e pela azulejaria, para a exposição e aceitação dos reiterados dogmas da Igreja romana.

É esta forma artística que percorre todo o templo e que coloca em diálogo as outras artes em presença. Nas molduras de talha, no púlpito, no

altar-mor, nos retábulos secundários e ainda nos apontamentos decorativos na nave e no intradorso do arco triunfal, a talha é a tessitura que a todos liga. Mesmo na azulejaria da capela-mor, a decoração das cenas historiadas da vida de Santa Bárbara, em jeito de molduras em tons de amarelo, mais não é do que a imitação de elementos de talha dourada transportados para o azulejo, com a intenção de sugerir cartelas. Esta faceta cenográfica, de jogos de *trompe l'oeil* e de fuga à realidade estanque, caracterizam duas das artes barrocas mais marcadamente portuguesas: a talha e o azulejo.

Símbolos inequivocamente eucarísticos, como as aves Fénix ou os cachos de uvas com suas folhas de videira convivem com aqueles que também transportam a mensagem cristã em outros veículos: os serafins; a imagem central do sol, como fonte de luz e de sabedoria divinas; o acanto, espécie vegetal que no catolicismo está conotadas com a ideia da superação de provações e ressurgimento em glória (Chevalier, Gheerbrant, 94:38), as espécies florais, que simbolizam vida pulsante, bem como o trono eucarístico, que recebe o Senhor em glória. Protagonistas eloquentes da festa cristã, celebrada pela comunidade de crentes, símbolos, imagens e cores interpelantes proporcionam ao observador, mais do que a mera absorção de imagens como recetáculo, uma experiência imersiva, vivida na plenitude dos sentidos e do intelecto.

Bibliografia

- AA.VV.— *Struggle for Synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII : the total work of art in the 17th and 18th centuries. Actas do Simpósio Internacional Struggle for Synthesis*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico. 1999.
- Bazin, Germain — “Morphologie du retable portugais”. In *Belas-Artes*, II série, n.º 5, 1953.
- Borges, Nelson Correia — “A Escultura e a Talha”. In *História da Arte em Portugal*. Vol. IX. Lisboa: Publicações Alfa. 1986.
- Cardona, Ana Paula — *A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX*. Tese de doutoramento. 2005.
- Cardoso, Pedro Vasconcelos — *Estudo da arte da talha das capelas particulares dos arcebispos de Lamego e Tarouca*. Universidade Católica do Porto. Tese de doutoramento. 2015.
- Carvalho, Ayres de — *D. João V e a arte do seu tempo*. Lisboa: Edição do autor. 1960-62.

- Carvalho, Rosário Salema de – A magna arte do azulejo no arquipélago dos Açores (séculos XVII e XVIII). In Sardo, Delfim, Caldas, João, Serrão, Vítor (coord.) *História de arte nos Açores (c. 1427-2000)*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura-Direção Regional da Cultura. 2018.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema. 1994.
- Eusébio, Maria de Fátima – *A talha barroca na diocese de Viseu*. Faculdade de Letras do Porto. Tese de doutoramento. 2006.
- Ferreira, Sílvia– *A igreja de Santa Catarina, em Lisboa. A talha da capela-mor*. Lisboa: Livros Horizonte. 2008.
- Ferreira, Sílvia – *A talha barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras*. Faculdade de Letras de Lisboa. Tese de Doutoramento. 2009.
- Ferreira, Sílvia – “Robert Smith e André Soares. A vertigem do Rococó”, in Oliveira, Eduardo Pires de (coord.). *André Soares. 18 olhares*. Braga: Edição do Autor. 2019.
- Ferreira-Alves, Natália – *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. Artistas e Clientela, Materiais e Técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto. 1989.
- Gonçalves, Flávio – “Um século de arquitectura e talha no noroeste de Portugal”. *Boletim Cultural Câmara Municipal do Porto*. Ano 32, n.ºs 1-2. 1969. pp. 125-184.
- Lameira, Francisco Ildefonso, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*. Faro: Câmara Municipal de Faro. 2000.
- Lameira, Francisco, *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619-1759*, (col. Promontória Monográfica História da Arte 02). Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve. 2006.
- Lameira, Francisco – “O património retabular nos séculos XVII e XVIII”. In Sardo, Delfim, Caldas, João, Serrão, Vítor (coord.) *História de arte nos Açores (c. 1427-2000)*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura-Direção Regional da Cultura. 2018.
- Lameira, Francisco et al. – *Retábulos nos Açores*. Faro/Angra do Heroísmo: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve. 2020.
- Levenson, Jay – *The Age of the Baroque in Portugal*. Washington: National Gallery of Art. 1993.
- Medeiros, Sofia de – *Retábulos barrocos Micalenses: estilo nacional e joanino: primeira abordagem à construção de um itinerário*. Angra do Heroísmo: Artes e Letras. 2012.
- Martins, Fausto – “Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Origem, Função, Forma e Simbolismo”. *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto – Governo Civil do Porto. 1991.
- Meco, José – “Lisboa Barroca: da restauração ao terramoto de 1755. A talha e o azulejo na valorização da arquitectura”. In Moita, Irisalva (coord. de). *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte. 1994.

- Melo, Sabrina – *Robert Chester Smith e o Colonial na Modernidade brasileira: entre História da Arte e Património*. Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de doutoramento. 2018.
- Meneses, Avelino de Freitas – “Síntese Histórica (1580-1836)”. In Sardo, Delfim, Caldas, João, Serrão, Vítor (coord.). *História de arte nos Açores (c. 1427-2000)*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura-Direção Regional da Cultura. 2018.
- Moura, Carlos – “Uma Poética da Refulgência: A Escultura e a Talha Dourada”. In AA.VV. *História da Arte em Portugal*. Vol. VIII. Lisboa: Publicações Alfa. 1986.
- Oliveira, António José de – *Clientelas e Artistas em Guimarães nos Séculos XVII e XVIII*. Faculdade de Letras do Porto. Tese doutoramento. 2012.
- Pereira, José Fernandes (dir. de) – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença. 1989.
- Queirós, Carla Sofia – *A importância da sede do Bispado de Lamego na difusão da estética retabular: tipologias e gramática decorativa nos séculos XVII e XVIII*. Faculdade de Letras do Porto. Tese de doutoramento. 2007.
- Reis, Mónica Esteves – *De Portugal para a Índia. O percurso da arte retabular na antiga província do Norte em Goa: inventário artístico do retábulo no Taluka de Tiswadi*. Universidade do Algarve. Tese de doutoramento. 2016.
- Rodrigues, José Carlos Meneses – *Talha nacional e joanina em Marco de Canaveses*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal do Marco de Canaveses. 2001.
- Rosa, Teresa Maria Rodrigues da Fonseca – *O Convento de São Gonçalo em Angra do Heroísmo. Contributos para o estudo da arte religiosa açoreana*. Dissertação de mestrado em História da Arte. Universidade Lusíada de Lisboa, 1998.
- Sala, Dalton (coord.) *Robert C. Smith (1912-1975) e a investigação em história da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2000.
- Saldanha, Nuno (coord.) – *Joanni V Magnifico*. Lisboa: IPPAR.1994.
- Santos, Reynaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Vol II. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, s.d.
- Serrão, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença. 2003.
- Simões, João Miguel dos Santos – *Azulejaria portuguesa nos Açores e na Madeira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1963.
- Smith, Robert C. – *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.1963
- Smith, Robert – *The art of Portugal*. London: Weidenfeldt and Nicolson. 1969.
- Teixeira, José Monterroso (coord.). *Triunfo do Barroco*. Lisboa: Fundação das Descobertas. 1993.
- Tuzi, Stefania – *La Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*. Roma: Gangemi Editore. 2002.



Fig. 1 – Fachada da Igreja de Santa Bárbara de Manadas, São Jorge, Açores (Autora).



Fig. 2 – Altar-mor da Igreja de Santa Bárbara de Manadas, São Jorge, Açores (Autora).



Fig. 3 – Vista geral do interior da Igreja de Santa Bárbara de Manadas, São Jorge, Açores (Autora).



Fig. 4 – Pormenor do teto de alfarge da nave (São Jorge a cavalo) da Igreja de Santa Bárbara de Manadas, São Jorge, Açores (Autora).



Fig. 5 – Vista das pinturas e dos azulejos do lado do Evangelho da Capela-mor da Igreja de Santa Bárbara de Manadas, São Jorge, Açores (Autora)



Fig. 6 – Pormenor (Acantos e Ave Fénix) da predela do altar-mor da Igreja de Santa Bárbara de Manadas, São Jorge, Açores (Autora).

SAUDADES PERPÉTUAS – A SIMBOLOGIA TUMULAR DO SÉCULO XIX EM SÃO JORGE. CONTRIBUTOS PARA A SUA INTERPRETAÇÃO

FILIPE PINHEIRO DE CAMPOS

RESUMO

A arte tumular tem tido nos últimos um interesse crescente por estudiosos de diferentes áreas, da Economia à Genealogia, da Iconografia à Saúde Pública e Epidemiologia, das Belas Artes à Arquitetura e Estatuária.

Os túmulos em si encerram uma multiplicidade de significados; o perpetuar de uma vida e das suas qualidades e atributos mas também um vínculo com a vida terrena. São elementos que representam uma estratificação socioeconómica mas também exemplos da arte lapidária e da fundição, tão em voga a partir de Oitocentos logo quando da instalação dos primeiros cemitérios.

No presente artigo pretende-se aludir ao simbolismo de alguns elementos tumulares socorrendo-nos para isso, tanto quanto possível, de exemplos provenientes da Região e que podem assim abrir caminho para inúmeras linhas de investigação. Procura-se também fazer uma conexão entre os elementos decorativos com as suas alusões mitológicas e paralelismos com a tradição judaico-cristã.

PALAVRAS-CHAVE

Túmulos, Cemitérios, Simbologia, Iconografia, Estatuária, Artes Ornamentais

Os cemitérios ocupam um lugar de destaque num conjunto de trabalhos centrados em diversas áreas – História Económica e Social, Arquitetura e Belas Artes, Genealogia e Heráldica, Saúde Pública e Epidemiologia. São um espaço privilegiado para abordar relações familiares, sociais e económicas e as próprias políticas higienistas e de salubridade que viram o seu auge a partir do último quartel de Oitocentos.

Se por um lado os cemitérios representam uma última morada, representam também um esquema socialmente estratificado em que a própria disposição tumular ou o aparato dos monumentos fúnebres indicia relações socioeconómicas claras e bem distintas. Os cemitérios são assim um espaço sacralizado em que se procura perpetuar as vivências ou as qualidades dos falecidos. É aí que reside a simbologia tumular.

Os cemitérios carregam em si um conjunto de bens materiais e imateriais. Focando-nos nos bens materiais, três valores patrimoniais manifestam-se nomeadamente:

Os valores carácter ambiental ou urbano dada a construção dos cemitérios em locais que se tornam núcleos históricos das cidades e o espaço aberto em que se localizam, preservam as suas áreas verdes;

Os valores de carácter artístico dada a riqueza e profusão de arquitetura tumular de função ornamental;

Os valores de carácter histórico uma vez que é nestes espaços que se encontram sepultados indivíduos de renome, personagens da nossa história comum.

Os cemitérios, foram durante muitas décadas um “parente” esquecido na abordagem de diferentes manifestações artísticas, facto a que não é estranho o simbolismo religioso e de saudosismo a que estes espaços estão particularmente dedicados. Na atualidade, um cemitério, para além de exercer as suas funções tradicionais e representar para a sociedade um espaço de repouso sagrado e de veneração e saudade de todos os que partiram, é um local pleno de vivências e manifestações artísticas que olhos mais atentos podem perscrutar seja em termos de estatuária, de trabalhos de canteiro ou de fundição, de elementos decorativos variados ou de figuras menos frequentes.

Ultimamente tem-se assistido à entrada em voga de uma corrente comumente designada por “turismo cemiterial” que representa o conjunto de visitas ou de estudos *in situ* dos cemitérios e dos seus monumentos. Esses monumentos, erigidos para os mortos, são uma perpetuação da vida para os vivos e representam muitas vezes facetas desconhecidas ou que pretendem enaltecer características e qualidades dos finados. Falar de cemitérios é tarefa dos vivos a partir dos monumentos levantados em torno dos que já partiram. Esse turismo cemiterial consubstancia-se em estudar a lapidária, a estatuária, a tumulária, a arte do ferro e, não raras vezes, a heráldica e a demais simbologia que se encontra um pouco por todos os monumentos funerários.

Várias experiências têm sido feitas nesses espaços nomeadamente com concertos de música erudita, visitas noturnas ou visitas turísticas o que congrega em si a nova vertente de utilização dos cemitérios enquanto um espaço cultural, artístico e histórico.

É por todos sabido que até meados do século XIX os sepultamentos eram realizados no interior das Igrejas ou então fora delas em *campo santo*. Tal situação, obviamente um problema de saúde pública e salubridade, conduziu a que a partir desse período se iniciasse a promulgação de medidas – por vezes meras tentativas sem grande sucesso – com vista a evitar aquelas práticas. Os Alvarás de 1805 e 1806, possivelmente a legislação mais coeva nesta matéria, procuraram legalizar a criação de cemitérios públicos em todas as localidades assim como definir as regras para os sepultamentos. Os decretos de 21 de Setembro e 8 de Outubro de 1835 determinam o modo de estabelecimento e de conservação dos cemitérios se bem que em poucos locais do país tenham tido as repercussões desejadas. No entanto, em 1833, por iniciativa da Rainha D. Maria II foram estabelecidos os grandes cemitérios da cidade de Lisboa, muito devido ao facto do elevado número de mortes pela epidemia de *cholera morbus* que aí grassou em 1833. Datam deste ano os cemitérios ocidental, dos Prazeres, e oriental, do Alto de São João.

É no entanto com Costa Cabral, depois Marquês de Tomar que é promulgada a Lei de Novembro de 1845 que determinou a criação de cemitérios em todas as freguesias do país, situados fora das povoação, uma das grandes medidas higienicistas do século XIX. A par de tal situação é, em

1844, criada a Repartição de Saúde Pública com competências nesta matéria. A publicação de tal legislação conduziu a revoltas por parte das populações, tão arreigadas aos seus costumes ancestrais e ao culto dos seus mortos, com particular relevância para a célebre Revolta da Maria da Fonte, iniciada no Minho em 1846 que fez cair o próprio governo cabralista e serviu de prólogo à Patuleia que lançou o país na guerra civil no ano seguinte. Deste modo, apenas a partir da década de 50 de Oitocentos se começa a verificar a construção mais generalizada de cemitérios em Portugal.

As presentes notas visam debruçar-se sobre um aspeto particular dos cemitérios – a simbologia tumular – com especial relevância para os exemplos conhecidos em território jorgense que, não apresentando um número notável de exemplares dignos de nota, reflete-se ainda no facto dos mesmos serem, em diversos casos, de construção particularmente recente, substituindo os velhos espaços, muitos dos quais abandonados, e dos quais não existem vestígios. No caso de S. Jorge são particularmente interessantes os casos dos cemitérios mais urbanos como os das vilas das Velas e da Calheta e de alguns exemplares isolados existentes noutras freguesias nomeadamente na Urzelina e em Santo Antão.

A simbologia tumular funerária que teve em Portugal o seu apogeu a partir de meados de Oitocentos, percorrendo várias décadas até ao primeiro quartel do século passado, representa muitas das vezes uma relação estreita entre a cultura do século XIX, a Antiguidade Clássica e a tradição judaico-cristã a qual se consubstancia num espaço concreto – o túmulo. Este corresponde a uma memória familiar e privada que se deseja preservar e recordar mas corresponde também a um conjunto de significados em que o falecido perpetua a sua vida social e familiar. O túmulo representa uma duplicidade de significados. Marca a passagem entre o mundo terreno e o dito “outro mundo” e uma ponte entre um passado e um presente que se continua a vivenciar das mais variadas formas e simbolismos.

A simbologia tumular procura representar de modo lapidar, muitas das vezes em exímios trabalhos de escultura, aspetos da vida dos falecidos ou dos desejos que a memória pretende perpetuar mas também as suas virtudes e atributos demonstrados na vida terrena e agora reconhecidos lapidarmente.

Iremos procurar, a partir de alguns exemplos concretos, discorrer de um modo simples acerca da simbologia mais frequente nos cemitérios jorgenses o que pode permitir assim um olhar *diferente* sobre um espaço muitas das vezes considerado como muito especial e de características muito próprias.

As Saudades e as Perpétuas

Talvez os elementos predominantes na tumulária oitocentista, as perpétuas, Juntamente com as saudades são o elemento floral mais habitualmente representado. A sua representação relaciona-se com a própria nomenclatura de ambas as plantas – perpétua saudade – pelo que não raras vezes está associada a outra flor simples designada comumente por saudade (*Scabiosa atropurpurea*), muito semelhante no seu aspeto.

A perpétua trata-se de uma planta amarantácea (*Gomphrena globosa*), nativa da América Central, muito ramificada, dotada de folhas simples, elípticas, pilosas, e de pequenas inflorescências globosas, roxas ou creme, muito duráveis devido às pétalas rijas, e que se podem utilizar em arranjos florais após secarem.

A sua utilização como elemento funerário é bem patente no pequeno trecho de José de Alencar “*Saudades roxas e perpétuas cobriam o túmulo singelo*”.

Em 1872, Ramalho Ortigão descrevia os cemitérios lisboetas da seguinte forma:

“Chegámos ao cemitério. Das grades que circulam os jazigos pendem coroas de perpétuas cor de milho estreladas de saudades roxas. Dentro dos carneiros ardem velas de cera, vicejam ramos de flores tristes e simbólicas em vasos de porcelana; e longos bambolins de crepes adornam as lápides tumulares de dísticos de ouro em fundo negro. Algumas senhoras de vestidos pretos passam silenciosas e graves. À porta algumas carruagens esperam. Eis tudo o que vimos no cemitério.”

A sua utilização surge em diferentes formas e composições: isoladamente, em ramalhete ou em coroa.

No Cemitério das Velas encontramos alguns exemplares nomeadamente nos jazigos de José António de Almeida (1886) e de Manuel Bettencourt

Ávila da Silveira (1897) e, no da Urzelina, no jazigo de António Machado Rodrigues (1888).

A Palma

Particularmente representada na arte do Oriente Próximo, no mundo grego, a palmeira está associada ao deus Apolo e representa um símbolo de luz e ressurreição. No mundo romano relaciona-se com um símbolo de vitória, especialmente de vitória militar – tal como o louro – e é conduzida em procissões e festejos triunfais. No Antigo Testamento a palma é chamada a representar os justos (Salmos 92, 13) e os atributos da mulher (Cântico dos Cânticos 7, 8):

*Seu porte é como o da palmeira;
os seus seios, como cachos de frutos.*

*8 Eu disse: Subirei a palmeira
e me apossarei dos seus frutos.*

*Sejam os seus seios
como os cachos da videira,
o aroma da sua respiração como maçãs*

Pelo triunfalismo de que se reveste simboliza também a entrada de Jesus em Jerusalém.

O Cristianismo adota a palma como símbolo do triunfo da Fé em Cristo sobre a morte sendo atributo dos mártires não sendo raras as representações de diversos santos mártires nos quais a palma é indissociável – S. Bárbara, S. Rita, S. Filomena, S. Eufémia, entre tantos.

Encontramos exemplares nos jazigos da Baronesa do Ribeiro (1900) e de António Mariano de Lacerda (este já tardio, datado de 1922).

O Louro e a Coroa de Louros

Tal como outras plantas perenes, está relacionado com a ideia da imortalidade. Como Apolo, simboliza a glória e o triunfo em manifestações

políticas e militares. De facto, vencedores de jogos, heróis, cantores e poetas, líderes e sábios, foram coroados com os seus ramos. É notória a utilização da coroa de louros nas antigas Olimpíadas premiando assim os vencedores das diferentes provas desportivas.

A natureza da planta encerra em si também a simbologia de sabedoria e da adivinhação assim como de pureza física (as vestais foram coroadas com louro) e espiritualidade. Na prática, representa a vitória e o triunfo que são personificados na atribuição de uma coroa de louros.

Na tumulária é habitual a sua utilização em sepulturas de militares, políticos ou artistas.

A Coroa de Espinhos

A coroa de espinhos está intrinsecamente ligada à Paixão de Cristo. Na simbologia pode estar muitas vezes acompanhada de outros instrumentos da Paixão como a lança, o alicate e os cravos. Não sendo particularmente frequente na tumulária oitocentista é sem dúvida uma simbologia de dor e de resignação.

Os Ramos de Carvalho

O carvalho, árvore de grande longevidade e majestuosidade a que os latinos chamam *Robur*, é símbolo de solidez, poder e elevação espiritual. Estas qualidades, juntamente com a capacidade de atrair frequentemente os raios, relacionam o carvalho com as divindades celestes e, na cultura greco-romana está relacionado com Zeus, pai dos Deuses.

A coroa romana era feita em folhas de carvalho e era a recompensa para o soldado que resgatasse a vida de um companheiro durante uma batalha. Os Imperadores Romanos surgem em diferentes manifestações iconográficas coroados com folhas de carvalho e, uma coroa feita com ramos desta árvore, é um símbolo de glória militar. As folhas e os ramos de carvalho representam a glória e o êxito e muitas das vezes estão presentes na tumulária do séc. XIX como de resto se verifica nas imagens apresentadas.

A Papoila

A papoila é uma das flores mais frequentemente representadas na tumulária portuguesa, a par das saudades e das perpétuas, outras plantas vivazes.

Segundo a descrição de Ovídio, diante da entrada onde reside o Sonho, floresce um mar de papoilas. Graças a esta planta, homens e deuses são conduzidos ao sonho, dom benéfico mas também um instrumento de mentiras e subterfúgios. *Hypnos*, o sonho, é irmão e, em algumas versões do mito, gémeo de *Thanatos*, a morte. Ambos são filhos da deusa *Nyx*, a noite.

As flores e as cápsulas da papoila estão relacionadas com o sonho, traído pela morte e estão particularmente reproduzidas em muitos monumentos funerários como elementos decorativos.

A Ampulheta

A ampulheta simboliza o tempo incontável que vai decorrendo, a inevitável antecipação da vida e seu inevitável fim na morte. No século VI, as representações da morte, do esqueleto ou do corpo em putrefação foram progressivamente substituídas por imagens simbólicas ou por objetos simples como a ampulheta e a foice, típicas da personificação do tempo. O homem está a caminho da terra.

Em algumas representações, não apenas na arte funerária do século XIX, a ampulheta é representada como alada – como no caso apresentado. As asas são o símbolo do movimento e da mudança. Os pés de Mercúrio, um companheiro da alma do morto, são alados. *Thanatos* e *Hypnos*, assim como demónios e anjos, são também alados.

O Lírio

A brancura e a candura das suas pétalas faz dele um símbolo de pureza e de inocência. Na tradição cristã, a partir do final da Idade Média, é associado à Virgem e particularmente à Anunciação. É também atributo de alguns Santos como Santo António.

A Rosa

Plínio, o Velho, tal como Homero, recorda a famosa flor de Mileto, referindo-se em particular à sua fragrância. Na cultura cristã, a rosa está associada aos mártires e à Virgem. De acordo com os antigos escritos, as rosas do Éden não tinham na sua origem espinhos. A própria Virgem, sem pecado, é muitas vezes apelidada de “rosa sem espinhos” pelo que a flor se tornou o símbolo da Mãe de Cristo.

Na arte funerária do séc. XIX surge muitas vezes associada a sepulturas de jovens ou de senhoras solteiras como símbolo de pureza.

Em muito casos não figura apenas a rosa mas todo um conjunto de flores juntamente com folhas de hera também elas de significado muito especial na tumulária oitocentista. A hera, já presente na arte do antigo Oriente e do Egito, tal como a vinha, é consagrada a Dionísio e abundantemente representada na cerâmica grega, particularmente no Ático. Esta conexão com Dionísio faz com que seja um símbolo de imortalidade e regeneração. Através da arte helenística e romana também é adotada pela arte cristã dos primeiros séculos, tanto no Ocidente como no Oriente. Muito utilizado na arte funerária merovíngia juntamente com o acanto e a videira, é quase completamente abandonada na arte românica, para ser usado mais tarde na arte renascentista. Na produção artística funerária do século XIX, a hera costuma estar presente ao lado de outras plantas cuja ligação com a morte e com a vida após a morte deriva diretamente da tradição greco-romana como é o caso ora apresentado.

Nos exemplos esparsos fica bem patente que na sua generalidade a simbologia tumular se enquadra em três grandes características: a pureza e a inocência, a vitória e o triunfalismo e a dor e o martírio. Muitos mais serão os exemplos que poderiam ser apontados como as figurações de animais, de objetos do quotidiano ou de insígnias profissionais que se encontram um pouco dispersas por inúmeras sepulturas. Na Urzelina, por exemplo, encontramos o caso da figuração da Fé, Esperança e Caridade, pouco frequente, num jazigo datado de 1908. Entre as diferentes figurações podemos ainda citar de carneiros, gatos, mochos, cães, leões e outros animais, a par de elementos mitológicos, anjos, âncoras e tantos outros.

AS OBRAS DAS IGREJAS PAROQUIAIS DE SÃO JORGE ENTRE 1667 E 1782

ARTUR GOULART DE MELO BORGES

RESUMO

Durante o longo período de 1667 a 1782, a Fazenda Real através da Provedoria em Angra suportou as obras fundamentais nas igrejas paroquiais de São Jorge e outras ilhas dos Açores. Tais obras abrangiam os espaços das capelas-mores, com os respetivos retábulos, sacristias, paramentos e alfaia essenciais para a liturgia, bem como os sinos necessários para o anúncio dos serviços religiosos à comunidade.

Todas as obras e encomendas eram objeto de arrematação na Alfândega de Angra e eram entregues a quem fizesse um preço mais baixo e consentâneo com as alterações e características exigidas. Os livros de registo dos respetivos contratos, que incluem as paróquias da Calheta, Manadas, Norte Grande, Ribeira Seca, Rosais, Santo Amaro, Topo, Urzelina (antiga matriz) e Velas, são um vasto repositório das intervenções patrimoniais das igrejas e dos numerosos profissionais (pedreiros, carpinteiros, entalhadores, pintores/douradores) que nelas intervieram e um precioso contributo para a história dos Açores.

PALAVRAS-CHAVE

S. Jorge, obras, igrejas, provedoria

Em Março de 2018, ao colaborar com a Direção Regional da Cultura dos Açores na elaboração de um programa museográfico para a igreja de Santa Bárbara das Manadas, na ilha de São Jorge, deparei-me com uma grande ausência de informações historicamente fundamentadas sobre obras, artistas e datas. A arquitetura e sobretudo a riqueza decorativa em pintura, azulejaria e talha denotando diferentes épocas e artífices, mais fazia estranhar a falta de documentação alusiva às inúmeras intervenções. Era sim normal, nos poucos e breves textos sobre a igreja, a referência ao relato lendário da sua fundação ou à tradição ou a eventuais escritos entretanto desaparecidos.

Sabia do papel importante que a Provedoria da Fazenda Real dos Açores teve nas igrejas açorianas após 1495, quando passaram da Ordem de Cristo a encargo da coroa num processo complexo que levaria bastantes anos a ser devidamente organizado. Perante isso, fui investigar no Arquivo de Angra do Heroísmo os livros referentes aos autos de arrematações e fianças da Provedoria da Fazenda de Angra. Revelaram-se documentos preciosos para a História dos Açores e deixam um largo campo aberto ao conhecimento e estudo de construções, artistas, suas obras e influências.

Convém notar, que o encargo da coroa através da Provedoria da Fazenda não diz respeito a todas as igrejas, mas apenas às paroquiais e, dentro destas, há que distinguir a fábrica grossa ou maior e a fábrica menor. No âmbito da fábrica grossa entram todos os elementos que se consideram necessários para as celebrações da comunidade: capela-mor, retábulo e respetivo douramento, sacristia, paramento completo nas várias cores litúrgicas, alfaia e livros essenciais, sinos. Apenas esta fábrica grossa estava a cargo da Provedoria da Fazenda Real.

A fábrica menor abrangia todo o resto, ou seja, a manutenção das igrejas, as capelas laterais, o corpo da igreja, os confessionários, a pia batismal, a torre sineira e o adro, etc. Tudo isto era encargo dos fiéis, das confrarias, fruto de doações, promessas, juro de propriedades, esmolas, apoio mecénico, e angariação de fundos. A este propósito, é elucidativa e de fácil acesso a entrada sob a palavra “igrejas” que Susana Goulart Costa escreveu na Enciclopédia Açoriana, *online* no Centro de Conhecimento dos Açores.

O vigário, em nome da paróquia, que necessitasse de uma obra na igreja ou de obter alfaia ou paramentos necessários ao culto, teria de apresentar o

pedido ao Provedor da Fazenda, acompanhado dos respectivos justificativos. Aprovado por este, manda que se proceda à arrematação. Segue-se então todo um ritual que se mantém uniforme ao longo do século e que é descrito nos autos com pormenor e idêntica terminologia.

Na casa da Alfândega, o Provedor ordena ao porteiro que, perante o público interessado, “trouxesse a obra em pregão”. Tendo sido feita uma descrição da obra ou “rol” do que há a fazer ou perante um desenho, o porteiro “tomando um ramo verde na mão” percorre o pátio da Alfândega perante “muita gente que presente estava” e “em voz alta e inteligível”, vai indicando o quantitativo orçamentado. Quem o fizer por menos, ganhará o lance. Aceite o preço pelo Provedor, o porteiro exclama “afronta faço que por menos não acho, se menos achara menos tomara. Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe duas e meia, com outra mais pequenina”. E entrega o ramo verde ao arrematante. Além deste, duas testemunhas presentes irão assinar o auto, bem como o porteiro e o escrivão da Provedoria.

Por fim, para que arrematação tenha efeito e a obra possa avançar, o arrematante tem de apresentar, num prazo breve, uma fiança que garanta a boa realização do contrato.

Os pagamentos correspondentes eram feitos, no caso de S. Jorge, pelo almoxarife na ilha e geralmente em duas ou três tranches.

As igrejas de São Jorge, abrangidas por estes autos, e que foram objeto de obras e outras intervenções no âmbito da fábrica grossa a cargo da Provedoria da Fazenda Real, por ordem alfabética das localidades, foram as seguintes:⁴⁰

Calheta – Igreja Matriz de Santa Catarina

1667 – Conserto da Sacristia e dos armários, arrematado a sete de Julho, por Inácio Dias, carpinteiro, por 117 mil reis. Apresentou como fiador Jorge Nunes de Leão, morador em Angra. O pagamento terminou em 30 de Abril de 1668.

⁴⁰ Nota: as citações dos documentos foram transcritas em linguagem atual.

Na descrição da obra, pede-se para fazer uns armários (...) seis gavetões (...) com seu respaldo com suas colunas: O teto da sacristia (...) de cedro. Duas credências para o altar-mor (...): Uma porta de pedra de cantaria e suas portas de cedro com chave e corrediça fechada: Um lavatório para a sacristia (...) com uma bica de latão : Uma janela para a mesma sacristia com seus varões de ferro, e fechada com suas portas de cedro; será a sacristia toda coberta de telha”. (Liv. 170, fl 12v – 13)

1693 – Na capela-mor e sacristia, obra de pedreiro, arrematada em 15 de Junho, por Manuel Martins Laya, morador em Angra, por 35 mil reis. Teve como fiador um outro mestre pedreiro, Estevão Gomes, morador em Angra. Os pagamentos decorreram de Setembro de 1693 a Setembro de 1698.

O teor da obra, conforme o rol, é “Fazer-se uma parede da ponteira da sacristia de pedra e cal (...) com uma porta (...); e as outras duas paredes na mesma conformidade todas rebocadas. Fazer uma janela (...). As paredes hão de levar nos cantos cruzetas e cunhais, e sua calha tudo de cantaria (...). Fazer na sacristia um armário para os despejos conforme o outro que já tem. Lajejar a capela mor (...) com hum degrau (...) para correrem as grades, e há de levar vinte e sete campas com seus fechos. Fazer-se uma fresta (...) com seu rasgamento por dentro e por fora tudo de cantaria da dita Ilha”. (Liv. 171 fl 3v e fl 11)

1693 – No mesmo dia foi entregue a obra de carpintaria da capela-mor a Inácio Dias, morador em Angra, por 23 mil reis, o mesmo que 26 anos antes tinha feito o conserto da sacristia. Foi fiador Francisco de Melo, de Angra. Os pagamentos decorreram de Junho de 1694 a Setembro de 1698.

A obra será: “Fazer-se umas grades de pau de teixo de quatro palmos de alto, do comprimento da capela-mor (...) que fiquem assentadas e fixarão parafusos; fazer uma porta de madeira de cedro na sacristia (...); na sacristia um tirante de pau inteiriço de castanho (...), pôr de novo quatro pernas de asnas na sacristia de madeira de cedro; fazerem-se as portas para o armário que se faz de novo (...) e se fará repartimento com gavetões para despejos da Igreja; a porta da sacristia há de ser quebrada com dobradiças e fechadura mourisca estanhada.” (Liv. 171 fl 3 e fl 5).

1705 – Nova obra e mais vultuosa na capela-mor, entregue em 25 de Setembro ao mestre pedreiro António Coelho, morador em Angra, pela quantia de 230 mil reis. Apresentou com fiador o mestre ferreiro Miguel Cardoso, também morador em Angra. Os pagamentos foram feitos de Fevereiro de 1706 a Janeiro de 1707.

Do rol consta: “Há de fundar-se as paredes de novo por estarem arruinadas, os dois cantos com botaréus e cimalha por dentro e por fora, e a empena também fazendo triângulo com uma cruz de pedra em cima (...) Duas frestas (...). Duas portadas para as duas sacristias (...). A capela lajeada com degraus e credências (...). O Altar feito de cantaria, e o Arco cruzeiro feito de novo por estar arruinado e indecente. Há de ser obra de boa alvenaria e cal, rebocada por dentro e por fora, e pincelada encumeada e retelhada. Há de ter dois armários pela parte de dentro aos lados do Altar (...), e valer-se-á o arrematante dos massames que tem a capela metendo de novo toda a telha que faltar para a cobrir, e a cantaria há de ser da que se tira no Norte Pequeno, ou Ribeira Seca e será acabada perfeitamente, à vontade e satisfação do Reverendo Vigário, e Ministros da Fazenda”. (Liv. 171 fl 190v e fl 194-194v).

1705 – Na capela-mor e sacristia, obra de carpintaria, arrematada a António Rodrigues Pimentel, mestre carpinteiro morador em Angra, por 100 mil reis. Fiador Manuel de Andrade, mestre pedreiro, também residente em Angra. A obra acabou de pagar-se em Fevereiro de 1707.

A obra “há de ser armada de madeira de cedro (...) com um cubo no meio que terá quatro florões, forrada, encordoada, e apainelada com aba e guarnições; (...) o Altar forrado de madeira com tabernáculo. Duas portas para cada fresta (...) ganchos para as segurarem quando estiverem abertas; portas de cedro para os dois armários com dobradiças de tesoura e ferrolhos; duas portas para as duas sacristias (...); gatos, fechaduras, chaves, e pica-portas tudo obra estanhada” (Liv. 171 fl 192-192v e 194-195v).

1710 – O retábulo da capela-mor entregue a 12 de Junho a Manuel da Silva, imaginário, morador em Angra, por 254 mil reis. O fiador foi o escultor Pedro Lopes, de Angra. Foi pago em três prestações: em 1710, 1711 e a última por trabalho extra em Maio de 1713.

Por inadvertência o rol não foi colocado no auto e foi acrescentado abaixo. Refere o camarim (...), as duas portas do camarim com oito dobradiças grandes estanhadas (...); três dobradiças de tesoura e duas corrediças estanhadas e três chaves azuladas que são para o sacrário e gaveta e uma chave e escudo de prata para a porta do sacrário.” (Liv. 171 fl 266 e 270).

1732 – Vinte anos depois procedeu-se ao douramento do retábulo, trabalho arrematado por Martinho de Oliveira, pintor e dourador, de Angra, por 370 mil reis. Como fiador apresentou o ourives angrense Luis da Costa. Foi pago em três prestações: 1732, 1734 e a última em 1740 “por constar estar o dito douramento acabado por certidão do vigário da igreja”.

Faz referencia especial a “quatro colunas retorcidas de obra entalhada e cinco nichos da mesma obra” e exigindo que deverá ser “bem dourado todo com preparos como necessário”. (Liv. 172 fl 289v-290 e fl 291).

1734 – Conserto de paramentos para a capela-mor arrematados em 10 de Julho pelo alfaiate Tomás Pereira de Lemos, de Angra, para Raimundo da Silva de Bitancourt, também angrense, por 155 mil reis. O pagamento foi em duas prestações, sendo a primeira em Dezembro de 1734 e segunda só em Agosto de 1756.

Dá como motivo para o conserto o “se acharem muito rotos e danificados”. São abrangidos: um paramento completo branco de damasco (casula, estola, manípulo, bolsa, pala, frontal, pano de púlpito, pano de estante, capa de asperges), um paramento de felepexim roxo (idem, mais duas dalmáticas) e de tafetá roxo: véu de cálice e forro da bolsa. (Liv. 172 fl 345v).

1763 – Novamente grande remodelação na capela-mor e sacristia, arrematada em 25 de Junho, por António Martins, carpinteiro e morador em Angra por 360 mil reis. O pagamento foi por duas vezes, em 1763 e 1764.

O rol é minucioso: “A capela-mor (...) bem emadeirada e ripada de madeira de cedro (...); terá as armas Reais onde melhor acomodar, ou no teto da capela, ou no arco, entalhadas em boa madeira e tamanho proporcionado; a sacristia (...) será armada e forrada da mesma forma que a capela-mor”. Refere as portas do adro para a sacristia e desta para a capela, uma janela, “três

armários cómodos, forrados de madeira com suas portas; (...) um gavetão grande com suas gavetas para guarda dos ornamentos, e serão estas pela parte de fora de madeira do Brasil, bem feitas, e guarnecidas e por dentro de cedro. (Liv. 173 fl 160 e 161)

1764 – Feitas as obras, foi arrematada a pintura da capela-mor (teto, arco e portas) e sacristia, em 28 de Junho, ao mestre marceneiro João José, de Angra, por 20 mil reis. Foi pago em Julho de 1764.

No rol chama a atenção que, tendo acabado a obra de carpintaria, os “esteirados do teto da capela-mor e sacristia” devem ser, para sua “conservação e asseio”, oleados com alvaiada cor de pérola e seus filetes azuis, “como também as duas vidraças e vidracinha do Ó da mesma capela, e a da sacristia abetumando suas juntas por fora e por dentro e o mesmo as três grades de ferro oleando-se, e pintando de verde as portas e janelas da sacristia” (Liv. 173 fl 173v).

1769 – Compra de paramentos de seda, arrematada por João Rodrigues Freixo, negociante de Angra, por 400 mil reis.

Do conjunto fazem parte: duas capas de asperges, uma vermelha e outra verde; dois panos de púlpito das mesmas cores; seis dalmáticas, duas vermelhas, duas verdes e duas roxas; uma casula e um pano de estante verdes; e um frontal branco. (Liv. 174 fl 59v)

Manadas – Igreja de Santa Bárbara

1680 – Sacristia – obra de pedreiro arrematada em 6 de Junho por Bartolomeu de Ávila, sombreireiro em Angra, para Lucas de Matos, das Manadas, por 104 mil reis. Fiador Francisco Lopes Teixeira, também das Manadas. Pagamento em duas prestações em 1683 e 1698.

Segundo o rol a sacristia deverá obedecer ao seguinte: “há de ter dez côvados de comprido em vão, e de largo sete côvados em vão e terá duas meias empenas para receber as águas da capela. Toda a obra de pedra e cal / Terá seus botareus nos cantos e uma porta para o adro e uma janela (...) e a sua grade de ferro muito bem feita (...). Fazer um lavatório, e um armário

de quatro palmos de alto e três de largo; acimalhada e lajeada a sacristia, as paredes terão três palmos de grosso, a cantaria há de ir da Vila das Velas. Será obrigado o arrematante a pôr a telha a sua custa e retelhar e rebocar e dar a obra de todo acabada e aperfeiçoada (...) obra que será a contento do Pe. Vigário da dita Igreja.” (Liv. 170 fl 126 e fl 160).

1680 – no mesmo dia foi arrematada a obra de carpintaria da sacristia, entregue a Manuel Fernandes, carpinteiro, em Angra, por 47 mil reis.

No seguimento do trabalho anterior, indica-se que “terá uma porta para o adro, e uma janela, e um armário (...) o qual será forrado por dentro com seus repartimentos, toda a madeira, assim do teto como os mais vãos, tudo será de madeira de cedro, e o forro da mesma madeira. A porta terá seus batentes e andarás em dobradiças e terá sua fechadura mourisca, o mesmo terá o armário; dobradiças e fechaduras tudo muito bem estanhado. Será obrigado o arrematante a fazer os falsos que se houver mister para lançar as águas fora, tendo armada de asnas de cedro; a pregadura para esta obra será da terra: (...) Esta obra do teto há de ser de ponto apainelada, e perfilada (...)”. (Liv.170 fl 127-127v).

No mesmo dia e ano foi arrematado o feitio dos armários para a Sacristia por Manuel Teixeira, marceneiro, de Angra, por 22 mil e 800 reis. Pela descrição deve tratar-se do arcaz habitualmente utilizado para guardar os paramentos. Assim: “os ditos armários hão de ter (...)seis gavetões; toda a obra há de ser de cedro guarnecida da mesma madeira, e hão de ter suas fechaduras e (...) será obrigado o empreiteiro que fizer esta obra a pôr-lhe seu respaldo e tabernáculo e fazer toda a obra muito bem feita e acabada de boa madeira a gosto do Pe. Vigário” (Liv. 170 fl 127v).

1716 – Encomenda de um sino novo arrematada a 4 de Agosto por Francisco Rodrigues de Mendonça para o Capitão Manuel Dias Cardoso, pelo preço de 550 reis a libra e posto na Alfândega por sua conta e risco. Geralmente estas encomendas de sinos eram arrematadas por negociantes da praça de Angra que os mandavam vir de Lisboa. (Liv, 172 fl 130).

1720 – Conserto de um paramento branco para a igreja de Santa Bárbara entregue a 19 de Abril a Tomás Pereira de Lemos, de Angra, por 82 mil reis. O conserto foi pago em Maio e Julho do mesmo ano.

Os apontamentos inseridos no auto referem em pormenor os tecidos que devem ser utilizados, sobretudo damasco, tafetá, bocaxim, e respetivas medidas.

1731 – Retábulo da Capela-mor arrematado em 1 de Fevereiro por Brás da Silva, escultor, morador em Angra, por 198 mil reis. Fiador Manuel da Silva, escultor, morador em Santa Luzia de Angra. O pagamento deu-se em três prestações, terminando em Setembro de 1733.

Segundo o contrato, o retábulo há de ser feito “na forma do rascunho” e “de relevado bem ressaltado e assentado, sextavado, e as portas do camarim de corredor em carriteis e a entrada para o dito camarim há de ser por detrás do altar”. (Liv. 172 fl 270).

1752 – Douramento do retábulo da capela-mor entregue em 3 de Janeiro ao mestre dourador Joaquim José da Silva, de Angra, por 500 mil reis. Apresentou como fiador José de Sousa Mendes, mercador em Angra. O pagamento da obra terminou em Agosto de 1759.

Nos apontamentos inseridos no auto refere as medidas da capela, que o retábulo é de entalhado miúdo, que o nicho foi aprofundado e tem três degraus com a imagem e que as duas frestas juntas ao altar tem duas faces entalhadas com nove palmos de altura e seis e meio de largo. (Liv. 173 fl 79v)

Norte Grande – Igreja de Nossa Senhora das Neves

1710 – Obra da capela-mor arrematada em 28 de Maio por João Pereira, pedreiro, morador na Ribeira Seca (São Jorge), pelo seu procurador em Angra Simão Gonçalves Pereira, pedreiro, por 68 mil e 500 reis. Fiador António Vaz Conde, vendedor da praça de Angra. Três pagamentos de Junho de 1710 a Outubro de 1713.

As indicações do rol são: “lançar bem as águas fora, ser encimalhada, subir dois palmos, pela sua pequenez necessita de se lhe acrescentar mais quatro

côvados que se há de fazer com cantos de cantaria e há de ser feita de pedra e cal (...), retelhando e encomiando a capela pondo-lhe toda a telha que lhe for necessária como também se hão de retelhar as sacristias” (Liv.171 fl 259v).

1710 – No mesmo dia, arrematada a obra de carpintaria a Manuel Rodrigues, carpinteiro, morador na Calheta, São Jorge, por 75 mil reis. Deu por fiador Brás Pereira, mercador em Angra. O pagamento processou-se de 1710 a Julho de 1713.

Em virtude do alteamento da capela-mor chama a atenção para a necessidade de adaptar o retábulo ao novo espaço e o reforço do novo teto. (Liv. 171 fl 258).

1720 – Retábulo da capela-mor arrematado em 26 de Novembro a Amaro Machado de Moraes, morador em Angra, por 200 mil reis. Fiador Lourenço de Faria, de Angra. O pagamento em duas prestações que terminou em Junho de 1726.

Do entalhado do retábulo apenas se diz que deve ser “relevado levantado” e conforme o rascunho, que se desconhece. (Liv 172 fl 97-97v).

1724 – Conserto de paramentos entregue a 1 de Junho ao alfaiate Manuel Pereira Mendes, morador em São Jorge, por 80 mil reis. O pagamento terminou em Outubro de 1726.

O contrato é minucioso nas medidas do tecido (melania e damasco) das cores litúrgicas para conserto de casulas, bolsa, pala, manípulo, frontais, capas de asperges, panos de estante e de púlpito. (Liv. 172 fl 202).

1736 – Conserto de paramentos arrematado em 16 de Outubro a Nicolau de Sousa, alfaiate, de Angra, por 440 mil réis. Fiador Manuel da Rocha Velho Homem, negociante de Angra. Pagamento em duas tranches acabado em Junho de 1739.

O auto enumera os diferentes tecidos necessários para o conserto – damasco (branco, carmesim, verde), bocaxim, tafetá, holandilha, – bem como as peças do paramento – casulas, dalmáticas, pano de estante, véu de ombros, manga de cruz, estolas, manípulos, bolsas e palas. (Liv. 172 fl 381).

Ribeira Seca – Igreja de Santiago

1668 – Encomenda de um “sino de três quintais e vinte libras” arrematada por Jacques de Labat, francês, negociante em Angra, por 25% sobre “o último preço que custasse” na fundição e todos “os custos que fizesse até embarcar no navio que viesse”. (Liv. 170 fl 35v).

No mesmo ano a 17 de Dezembro foram arrematadas as ferragens e o badalo do sino ao ferreiro Manuel Fernandes por 120 mil reis (Liv 170 fl 36).

1693 – Obra da Sacristia arrematada em 15 de Junho por Manuel Martins Laya, pedreiro, de Angra, por 40 mil reis. Apresentou como fiador Manuel Martins, filho, também de Angra. Acabou de pagar-se em Agosto de 1699.

A obra consistiu em fazer “uma sacristia de dezanove côvados de comprido e oito de largo e dezassete ou dezoito palmos de alto, de pedra e cal, e as paredes hão de ser de três palmos de grosso, tudo rebocado com cal com toda a perfeição; fazer uma porta de nove palmos de alto e cinco de largo; uma janela de seis palmos de alto e quatro de largo. Tudo a contento do padre Vigário da dita igreja e dos ministros de Sua Majestade.” (Liv. 171 fl 2v e fl 11v).

1693 – Na mesma data foi arrematada a obra de carpintaria da sacristia a João Rodrigues, carpinteiro, de Angra, por 360 mil reis. Apresentou como fiadores António Cabral, carpinteiro, morador em Angra no bairro de São Pedro, e Francisco de Mendonça, serralheiro no quartel da cidade. Pagamentos em 1694, 1697 e 1700.

O auto nota as medidas do teto, armários com os gavetões para os paramentos, porta e janela, e exige que tudo seja de madeira de cedro. (Liv. 171 fl 2).

1701– Obra da capela-mor arrematada pelo pedreiro Gaspar Gonçalves, de Angra, por 200 mil reis. Foram fiadores Domingos de Paiva, pedreiro e Manuel de Andrade, pedreiro, morador em Angra no Corpo Santo. Pagamentos em 1701-1702. (Liv. 171 fls 134v-135).

1701 – Na mesma data arrematada por 89 mil reis a obra de carpintaria da capela-mor a Brás Fernandes, carpinteiro, filho de Bartolomeu de Melo, morador em Angra. Foram fiadores João Correia, carpinteiro, e João de Faria, moradores em Angra no bairro de São Pedro. (Liv. 171 fls 135v-136v)

1703 – Retábulo da capela-mor arrematado em 6 de Junho a João Pereira Cardoso, escultor, de Angra, por 160 mil reis. Fiadores João Correia, carpinteiro, e o ourives Pedro Machado, morador em Angra. O pagamento, começado em 1703, só acabou em Janeiro de 1707. (Liv 171 fl 170-170v).

1711 – Douramento do retábulo da capela-mor arrematado a 21 de Fevereiro pelo pintor e dourador Sebastião Gomes da Fonseca para seu filho Francisco Teixeira de Sousa, dourador, morador em São Jorge, por 240 mil reis. O último pagamento verificou-se em Junho de 1724. (Liv. 172 fl 2v-3)

1716 – Arrematação de duas vidraças com redes nas frestas da igreja por Francisco de Sousa por 27 mil reis (Liv. 172 fl 103)

1762 – Obras de pedreiro e carpinteiro na capela-mor e sacristia arrematadas por António Correia da Costa, morador em Angra. A primeira por 285 mil reis e a de carpintaria por 189 mil reis. (Liv. 173 fl 151v-152 e 152v-153)

Rosais – Igreja de Nossa Senhora do Rosário

1696 – Obras na capela-mor e sacristia arrematadas ao pedreiro Lázaro Machado, morador em Angra, por 329 mil reis. A telha e a pedra foi arrematada em São Jorge por 180 mil reis. Foram fiadores Domingos de Paiva, pedreiro, “seu companheiro” e António Coelho de Melo, apontador no Castelo de S. João Baptista. (Liv. 171, fl 61v-62 e fl 63)

1696 – Na mesma data arrematada a obra de carpintaria a João Correia, de Angra, por 184 mil reis. A madeira foi arrematada em São Jorge por 8 mil e 100 reis. Foram fiadores Francisco Rodrigues, serralheiro, e André Fialho, sapateiro, moradores em Angra. (Liv. 171 fl 59v-60 e fl 62)

1696 – Na mesma data a obra dos armários para a sacristia arrematada a João Correia, carpinteiro, de Angra, por 48 mil e 900 reis. Deu como fiador Pedro de Sousa, serieiro, de Angra. (Liv. 171 fl 60v-61)

Santo Amaro – Igreja de Santo Amaro

1704 – Capela-mor e sacristia: obra de pedreiro entregue a Domingos de Paiva, por 414 mil reis. Fiadores Amaro Gonçalves, sapateiro, e Manuel de Paiva, pedreiro, moradores em Angra. (Liv. 171 fl 176v-177)

1704 – Na mesma data obra de carpintaria arrematada por João Correia, de Angra, por 340 mil reis. Fiadores dois carpinteiros moradores em Angra, Manuel Martins e Vicente Ferraz. (Liv 171 fl 175v-176)

Esta obra foi objeto de uma segunda arrematação por Inácio Dias, carpinteiro por 175 mil reis e que deu como fiadores Diogo Velho, serralheiro, e António Fialho, carpinteiro, também moradores em Angra. (Liv. 171 fl 184v-185)

1706 – Retábulo da capela-mor arrematado em 27 de Abril por Manuel de Sousa, “mestre do ofício de imaginário”, morador em Angra, por 150 mil reis. Foram fiadores Manuel Fernandes e Pedro Lopes, “oficiais do ofício de imaginário”. Pagamentos até 1708.

O auto apenas refere “o retábulo que se há de fazer em madeira e sacrario e nicho” e tudo “na forma do rascunho da dita obra por haver já dias que andava em pregão”. (Liv 171 fl 196-196v).

1711 – Douramento do retábulo da capela-mor arrematado em 21 de Fevereiro por Sebastião Gomes, pintor e dourador em Angra, para seu filho Francisco Teixeira de Sousa, pintor e dourador morador em São Jorge, por 370 mil reis. Tanto o pai como o filho assinam Sebastião Gomes da Fonseca e Francisco Teixeira da Fonseca. Apresentou como fiador António da Costa, escultor e morador em Angra. (Liv. 172 fl 1v-2 e fl 7)

1712 – Arrematação de um sino por António Silveira Gouveia, fundidor de metais, morador em Angra, por 180 mil reis “feitio de cada libra de metal”. Teve como fiador Manuel de Sousa, imaginário, morador em Angra. (Liv.172 fl 35v-36 e fl 40)

1725 – Arrematação de outro sino, juntamente com outros dois para a Terceira, por Francisco Gomes pela quantia de 124.640 reis. Fiador um homem de negócios da praça de Angra Francisco de Almeida Arruda. (Liv. 172 fl 208-208v e fl 209).

Quer a fundição do sino, quer a sua colocação prolongou-se, uma vez que só em 1730 é arrematada a ferragem e badalo por João Correia, serralheiro, de Angra, por 120 mil reis. (Liv 172 fl 265-265v)

Topo – Igreja de Nossa Senhora do Rosário

1671– Sacristia, lavabo, porta e janela, armários – obra arrematada em 24 de Julho, por António Ferreira de Araujo, morador em Angra, “para mandar fazer”, por 59 mil reis. Fiador André Peres da Fonseca, de Angra. Pagamentos em 1671 e 1672.

No rol, além das medidas, indicações dos materiais a utilizar, madeiras de bordo e cedro, e “cantaria branca desta ilha”. (Liv 170 fl 58-58v e fl 61)

1671 – Sino de 12 arrobas arrematado por Francisco de Passos Crasto por 25 % sobre os custos da fundição e da viagem de Lisboa. O pagamento total foi de 130 mil 852 reis em 30 de Dezembro de 1672. (Liv. 170 fl 59v-60)

1672 – Ferragens necessárias para o sino, “exceto o badalo por vir da cidade de Lisboa”. Arrematadas por Domingos Rodrigues, ferreiro, de Angra, por cinco mil reis. (Liv. 170 fl 68)

1681 – Um tirante de ferro para a capela-mor. Obra arrematada em 24 de Novembro, por João Gonçalves, ferreiro, por 48 reis a libra de ferro. (Liv. 170 fl 148)

1682 – Sino arrematado em 3 de Agosto por Guilherme Freixal (?) por 25 % “sobre os custos de Lisboa e até chegar a esta ilha”. O pagamento total foi de 77.743 reis (Liv. Fl 170 fl 155v-156).

1684 – Ferragens e badalo para o sino, tudo arrematado por Roque Gonçalves Franco para Diogo Velho, seu genro, por 10 mil e 800 reis. (Liv. 170 fl 170)

1692 – Obra de pedreiro do arco da capela-mor arrematada em 2 de Setembro a Domingos de Paiva, morador em Angra por 45 mil reis. Fiadores Manuel de Fraga e Lázaro Machado, pedreiros, de Angra. O pagamento da obra terminou em 1693.

No auto, indica-se que o arco deve ser levantado mais cinco palmos e os pés direitos de cantaria nova da melhor. (Liv. 170 fl 254v-256v)

1707 – Sacristia – obra de pedreiro arrematada a Lázaro Machado morador em Angra, por 133 mil reis. Fiador António Coelho de Melo, apontador das obras do Castelo de S. João Baptista, em Angra. (Liv 171 fl 214-214v e fl 218)

1707 – Na mesma data, obra de carpintaria arrematada a Brás Fernandes, carpinteiro, morador em Angra, por 124 mil reis. Fiador João Correia, carpinteiro, morador no bairro de São Pedro, em Angra. (Liv 171 fl 215 e fl 218v)

1709 – Retábulo da capela-mor arrematado a 1 de Março a João Pereira Cardoso, imaginário, morador em Angra, por 140 mil reis. Teve como fiador João Correia, carpinteiro, de Angra. Acabou de ser pago em Maio de 1715.

Não descreve pormenores do retábulo, apenas que será “na forma do rascunho”, que se desconhece.

1716 – Douramento do retábulo da capela-mor arrematado em 29 de Julho a Martinho de Oliveira, pintor, a que juntou em partes iguais seu irmão Pedro de Oliveira, por 320 mil reis. Fiador Marinho de Oliveira, carpinteiro, tio do pintor, morador em Angra. (Liv. 172 fl 105-105v e fl 109v-110).

1725 – Conserto de paramentos arrematado ao mestre alfaiate Nicolau de Sousa por 95 mil reis. Deu como fiador Tomás de Figueiredo Antunes, morador em Angra. O último pagamento em Janeiro de 1726.

O auto refere uma série de paramentos branco e vermelho com as peças do costume, casulas, estolas, manípulos, bolsa e pala, panos de estante e de púlpito e compra e tecidos (damasco, bocaxim, melania e tafetá). (Liv 172 fl 212-213).

1732 – Acrescentamento do entalhado do retábulo da capela-mor arrematado em 22 de Setembro a Manuel da Silva Cardoso, escultor, morador em Angra, por 187 mil reis. Fiador Pedro Lopes, escultor, de Angra. Pagamento até Novembro de 1735.

Uma vez que a capela-mor tinha sido alteada, houve necessidade de rectificar a altura do retábulo existente. (Liv. 172 fl 297v-299v).

Urzelina – Igreja de São Mateus

Todos estes contratos dizem respeito à antiga paroquial que desapareceu, com excepção da torre sineira, com o vulcão de 1808.

1708 – Obra de carpintaria na capela-mor e sacristia arrematada por Manuel Martins Borges, carpinteiro, morador em Angra, por 147 mil reis. Fiador João de Lemos, sapateiro, morador no bairro de São Pedro, de Angra. (Liv. 171 fl 233v-234 e fl 281v).

1709 – Obra de pedreiro na capela-mor e sacristia arrematada por Manuel Gularte de Sousa, pedreiro, morador na Urzelina. Deu como fiador Francisco Gomes, tanoeiro, morador em Angra. (Liv. 171 fl 245v-247).

1714 – Retábulo da capela-mor arrematado a Manuel da Silva, carpinteiro, por 730 mil reis. Fiadores Manuel de Sousa, escultor e Pedro Lopes, carpinteiro, moradores em Angra. (Liv 172 fl 79-80).

Velas – Igreja matriz de São Jorge

1676 – Retábulo da capela-mor arrematado a Manuel Fernandes, marceneiro, morador em Angra, por 199 mil reis. Fiador Salvador Pereira, imaginário, morador em Angra. O pagamento foi feito entre Julho de 1679 e Junho de 1681.

No auto, sobre o retábulo apenas se diz que deve ser feito “na conformidade com o rascunho”, que se desconhece. (Liv.170 fl 94v-95v)

1676 – Ferragens para o sino novo “que próximo for para a matriz”, arrematadas em 29 de Abril a Manuel Fernandes, marceneiro, de Angra, por 6 mil reis. Pagamento em Junho do mesmo ano. (Liv. 170 fl 95)

1681 – Douramento do retábulo da capela-mor, entregue a Sebastião Gomes da Fonseca, pintor e dourador, morador em São Jorge, por 280 mil reis. (Liv.170 fl 139v)

1698 – Obra de pedreiro da sacristia arrematada a Domingos de Paiva, morador em Angra, por 200 mil reis. Apresentou como fiadores Bartolomeu Dias e Estevão Gomes, pedreiros, moradores em Angra. Pagamentos até Outubro de 1699.

Trata-se da construção de nova sacristia e aponta as medidas das paredes, a porta e a janela e os pormenores necessários quer das paredes quer do tecto. (Liv.171 fl 102v-103 e fl 104v).

1698 – Na mesma data, obra de carpintaria da sacristia arrematada a João Correia, carpinteiro, por 221 mil e 900 reis. Fiadores: André Fialho, sapateiro, Pedro de Sousa, serieiro, e Bartolomeu Rodrigues Bondia, mercador de vinhos, todos moradores em Angra. Pagamentos feitos até 1699.

O rol é minucioso no que respeita a madeiras (cedro, jacarandá) e sua utilização no tecto, na ligação com a capela-mor, porta, janela e novos armários. (Liv 171 fl 103-104 e fl 105)

1729 – Sino de cinco quintais arrematado a António Francisco, negociante da praça de Angra, a ser fundido em Lisboa, por 355 reis a libra. O custo final foi de 262 mil e 700 reis, pago em 1731, em 30 de Julho (Liv. 172 fl 240v-241).

1731 – As ferragens para o sino arrematadas por Luis Ferreira, carpinteiro, por 29 mil e 500 reis. Fiador mestre Manuel Caetano, morador em Angra, (Liv. 172 fl 279v)

1782 – Paramentos, alfaias de prata e outros pertences, tudo arrematado a Francisco José Teixeira de SamPayo, por 2 contos e 855 mil reis. Fiador João Rodrigues Freixo.

O rol é extenso e abrange, além dos paramentos completos (branco, verde, roxo, vermelho), dois sinos, um de vinte e seis arrobas e outro de oito, e algumas alfaias de prata: dois cálices com suas patenas, par de galhetas com o respectivo prato, e o conserto de três cálices, Além disso, seis castiçais de madeira prateados e seis ramos também prateados. E um conjunto de livros litúrgicos: gradual, antifonário, calendário e breviário. É a única arrematação referente às igrejas de São Jorge que inclui alfaias e livros litúrgicos. (Liv. 174 fl 93v_1 e 2)

ARQUIVOS PAROQUIAIS DOS AÇORES: CONHECER E SALVAGUARDAR

RUTE DIAS GREGÓRIO

Professora Auxiliar da Universidade dos Açores
Investigadora integrada do CHAM – Centro de Humanidades
Diretora do Serviço Diocesano para os Bens Culturais da Igreja, Diocese de Angra

RESUMO

Os arquivos são, comumente, um património esquecido. Se no âmbito dos conceitos e das políticas culturais, públicas e privadas, se assiste hoje a assinaláveis mudanças, estas ainda não configuram os impactos necessários. O objetivo desta comunicação é o de alertar para o estado e importância particular dos arquivos na sua componente patrimonial, com incidência nos arquivos paroquiais dos Açores. Qual a sua composição? Qual o respetivo estado de conservação? Que projetos existem para o tratamento técnico e para a sua divulgação / acesso? Que medidas se podem tomar, no imediato, para a salvaguarda destes bens e da informação que contêm? Baseada num corpo teórico e em literatura científica de referência, este trabalho pretende contribuir para a reflexão e para a mudança de comportamentos, no âmbito da gestão e da salvaguarda dos arquivos paroquiais dos Açores.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivos paroquiais; Património arquivístico; Açores

Este texto nasce das reflexões e da comunicação oral realizada em abril de 2018, no âmbito do Encontro Arte & Património, realizado em São Jorge (Açores). Embora incidindo sobre os arquivos paroquiais dos Açores, principalmente da parte que está na posse e sob a gestão das paróquias, entidades produtoras dos mesmos, quis-se também fazer referências às linhas teóricas, preocupações e iniciativas já consolidadas e desenvolvidas em prol dos arquivos, e dos arquivos paroquiais em particular.

Não se pretende ser exaustivo na abordagem, mas crê-se conseguir apresentar, nesta reflexão / síntese, uma imagem real do que se tem feito, e se intenta fazer, na salvaguarda da informação preciosa, das representações e registos de memórias únicas e insubstituíveis, dos recursos não renováveis que os arquivos paroquiais podem representar e constituir.

Assim, dividimos a nossa reflexão em cinco pontos principais: um ligado às hodiernas concepções teóricas que constituem o entorno de qualquer projeto nesta área; outro sobre o interesse geral e corpo normativo dos arquivos paroquiais; um terceiro sobre a questão dos arquivos na Diocese de Angra; outro ponto sobre os arquivos paroquiais, nas suas componentes e características gerais; e outro, ainda, mais desenvolvido, especificamente sobre os arquivos paroquiais dos Açores.

1. Em torno de pressupostos teóricos da conceção de arquivos e da sua gestão

A partir dos anos 80 do século XX, afirma-se a importante escola arquivística Quebequense, entre outros, defensora da gestão integrada de arquivos, o que significa considerar um arquivo como um todo, sem as habituais cisões entre corrente/administrativo e histórico/definitivo. Claro que as bases colhidas em Rousseau & Couture, nos seus *Fondements de la discipline Archivistique* (1996), seriam incontornáveis, pelo entendimento que proporcionavam da informação de arquivo entendida no seu contexto globalizante.

Para além da escola Quebequense, uma outra se impunha, na Austrália, à volta do chamado *records continuum model*, defendido por Frank Upward (1996), mas também Adrian Cunnigham (1999) e Sue McKemmish (2009),

entre outros. Dentro desta escola, também não se viabilizavam separações de partes de arquivos nem, tão-pouco, se distinguiam os ditos arquivistas dos *record managers*, como se tende atualmente, por via do *boom* digital. Pode-se entender que esta última visão superava até, um pouco, a da escola Quebequense, porque ampliava o próprio conceito de documentos e de sistemas de arquivo, independentemente do suporte e formas de produção (Batista, 2011).

A par dos contributos destas importantes escolas, para a noção de arquivos e de documentos de arquivo, outras reflexões e vinham juntar, como as de Terry Cook ou Theo Thomassen, impondo-se a afirmação de um “novo paradigma” para os arquivos, cuja disciplina (ou conjunto de disciplinas) era atingida por uma profunda renovação conceptual e metodológica (Mello, 2006: 62-63).

A jusante destes contributos, e no quadro dos últimos 30 anos, em Portugal afirmava-se uma outra importante escola, associada à Universidade do Porto. Continua hoje incontornável, neste sentido e entre outros, o trabalho de Silva, Ribeiro, Ramos e Real, de 1999, *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação* (2ª ed. 2002).

Neste “novo” paradigma, o objeto da Arquivística passa a ser a chamada “informação social” (Ribeiro, 2002b: 105-106), bem como a base teórica para a interpretação/explicação do fenómeno informação assenta na chamada teoria sistémica (Ribeiro, 2002b: 106-107 e 110). Por esta, os arquivos são encarados enquanto “conjunto de elementos interrelacionados entre os quais existe certa coesão e unidade de propósito” (Silva, 2002: 213).

Neste contexto, pretende-se previamente ressaltar o seguinte:

1. Os arquivos paroquiais, que aqui são objeto de estudo, não podem ser verdadeiramente compreendidos se não num contexto integrado e no respetivo *continuum* documental e informacional.
2. Separar a documentação mais contemporânea da mais longa pode ser útil sob o ponto de vista da conservação, e até dos requisitos técnicos da respetiva arrumação, mas não é pertinente sob o ponto de vista da compreensão do arquivo, nem do conhecimento da entidade produtora do mesmo.

3. Por isso, a lógica da fragmentação, que demasiadas vezes se encontra nos estudos dos arquivos, apenas pode ser compreendida por questões relacionadas com os limites temporais para o estudo de grandes arquivos (que, por isso, se abordam por fases), mas não podem comprometer ou pôr em causa a compreensão da lógica sistémica, integradora e orgânica dos mesmos.
4. É certo que o presente texto, preâmbulo de um trabalho ainda em concretização, vai oscilar entre abordagens que se pretendem integradoras e outras que pretendem destacar partes destes arquivos, numa lógica de salvaguarda e de definição de prioridades.
5. Não obstante, o ponto de partida não obedece a uma lógica fragmentária dos arquivos. A intenção é estudá-los e compreendê-los como um todo informativo, naturalmente essencial à gestão e organização das entidades produtoras.
6. Por outro lado, o tempo de vida, a continuidade da produção informativo/documental e a qualidade informativa destes arquivos ultrapassam os limites da mera função administrativa. É que eles também são e trazem representações e registos de memória que, igualmente, podemos abordar na perspetiva patrimonial, material – os objetos, suportes, materiais... – e imaterial – a informação, as representações, os simbolismos...

2. Contexto geral do interesse pelos arquivos religiosos e produção de documentos orientadores e normativos

Já com antecedentes, e segundo Pedro Penteadó, a década de 90 do séc. XX consolida uma “maior sensibilização para a necessidade de identificar, salvaguardar e valorizar os arquivos das instituições religiosas, principalmente as das Igreja Católica” (Penteadó, 2000: 167). Essa sensibilização ficava patenteada na crescente preocupação das autoridades eclesiásticas com os arquivos, na intervenção estatal em alguns processos de recenseamento, principalmente no tocante aos arquivos à sua guarda, na consciencialização da grande valia desta documentação no âmbito da historiografia, entre outros.

A comprovar esta maior sensibilização para os arquivos, mas também para o património cultural da Igreja em particular, nesta década de 90, estão vários

documentos emanados da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja (criada em 1988 sob o nome de Comissão para a Conservação do Património Artístico e Histórico da Igreja): a carta circular “A função pastoral dos arquivos eclesiais”, de 1997, as passagens atinentes especificamente aos arquivos e documentos constantes da Carta Magna sobre o inventário / catálogo dos bens culturais da Igreja, “Necessidade e urgência da inventariação e catalogação do património cultural da Igreja”, da mesma Comissão, datada de dezembro de 1999, com algumas cartas e documentos anteriores, de 1992 e 1994 (CEP, 2013).

A nível nacional, e da Conferência Episcopal Portuguesa, destacam-se: as partes atinentes especificamente aos arquivos e documentos, constantes da “Nota sobre o património histórico-cultural da Igreja”, da Conferência Episcopal Portuguesa de 14 de maio de 1990; mas também as passagens respeitantes aos arquivos da “Nota informativa sobre o património cultural da Igreja”, de 13 de novembro de 1997, onde, no âmbito da Comissão Episcopal do Património Cultural da Igreja, se cria a chamada “Comissão Nacional dos Arquivos da Igreja”. A esta última caberia “inventariar e potenciar experiências, promover o levantamento dos ‘fundos arquivísticos’ já existentes, criar as estruturas necessárias para a sua valorização, decidir dos critérios a dotar na sua organização e regulamentar a sua consulta” (CEP, 2013).

No âmbito das Dioceses, logo nos anos 90, duas delas produziram documentação orientadora: o caso de Beja (com um departamento de Património Histórico e Artístico desde 1983) e o seu “Regulamento das intervenções no património cultural” que regista, nos artigos 14º e 15º, mas também parcialmente nos 16º, 17º e outros, questões muito sumárias atinentes aos arquivos; mas também o do Algarve, com as suas “Orientações pastorais e documentos sobre o património”, cujo capítulo IV se designa “Património artístico e arquivo” e onde os tradicionais conceitos “arquivo morto” e “arquivo vivo” ainda se constituem como matriz teórica da brevíssima abordagem da matéria (CEP, 2013).

Entretanto, muitas dioceses desenvolveram projetos de âmbito patrimonial que também intervieram no seio dos respetivos arquivos, como Lamego, Viseu, Porto, Santarém, entre outros, com particular destaque para o breve, mas individualizado (e, só por si, mais completo e avançado), “Regulamento dos arquivos paroquiais de Setúbal”, já de 2010 (CEP, 2013).

3. A Diocese de Angra e os arquivos

Também a Diocese de Angra desenvolveu projetos na área do património e dos arquivos, pelo menos desde a década de 90 do século XX. As “Orientações pastorais sobre o património artístico-religioso”, s.d., mas dos primeiros três anos da década de 90 (entre 1990 e 1993), constituem, grosso modo, a referência nestas matérias. Ali, apenas o ponto 6. reproduz orientação geral, sobre a eventual criação dos arquivos diocesanos, da “Nota sobre o património histórico-cultural da Igreja” (1990).

De qualquer modo, e tanto quanto somos informados, numa lógica integradora e sistémica, na década de 90 do século XX existiu e levou-se a cabo um projeto de intervenção sobre os arquivos, também com preocupações ao nível do arquivo administrativo. Por motivos difíceis de alcançar, a verdade é que tal (tais?) projeto(s) talvez não tenha(m) tido uma implantação ou continuidade sistemática efetivas.

Entretanto, por volta de 2009, o então diretor do Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, João Soalheiro, solicitou, à autora deste texto, um projeto para os arquivos da Diocese de Angra. Deste convite nasceu um anteprojeto, em junho de 2009, e um projeto, mais definitivo, em janeiro de 2010, designado por ProIAHDA – Projeto de Implementação do Arquivo Histórico Diocesano dos Açores (Gregório, 2010).

Por inércia, falta de apoios, falta de resiliência, ou muitas e legítimas razões que se possam invocar, esta proposta não passou do papel e, antes, em momentos subsequentes, foi fundido com outros projetos de inventariação do património da Diocese, de maior amplitude, de 2011 (França), de 2013 (Gregório) e ainda outro, de 2016, de que existe uma versão provisória datada de janeiro do referido ano.

Neste último período, o financiamento europeu para o património cultural deixou de ser um objetivo específico (2.2. Valorizar o património cultural), dentro do que no PROCONVERGÊNCIA (2008-2012) era o eixo prioritário “II – Qualificar e integrar a sociedade açoriana”. Ali, duas tipologias de intervenção estavam previstas: a da construção / recuperação e ampliação de equipamentos de imóveis, entre outros, para arquivos, e a da inventariação do património cultural e edição de inventários em suporte de papel e eletrónico (Gregório, 2010).

De facto, o grande problema foi e tem sido, sempre, a contextualização de uma candidatura a fundos europeus, cada projeto em quadros de apoio bastantes distintos, que exigem alguma “capacidade criativa” das entidades proponentes, mas, principalmente, a garantia do financiamento de partida e complementar aos provenientes dos fundos estruturais. Entre o Governo Regional e a Diocese, a vontade pareceu ser sempre muita, mas o financiamento e os montantes orçamentais foram sempre insuficientes e demandantes de outras prioridades. A verdade, de qualquer modo, é que o contexto do PROCONVERGÊNCIA (2008-2012) não se repetirá tão cedo e as responsabilidades de se ter passado ao lado desta oportunidade têm de ser sempre assumidas.

Neste quadro de falta de concretização de um projeto amplo e integrador, a via seguida tem sido sensibilizar para uma ação na esfera paroquial (sensibilização, por vezes, de muito limitado alcance), a partir de um voluntariado que tem de ser formado, e informado, mas sempre enfrentando o difícil obstáculo da falta de recursos humanos para pôr em marcha projetos credíveis e com um mínimo de qualidade. Contudo, continuamos a pensar que não se pode desistir!

Neste contexto, e já em 2019, no âmbito do CHAM-Açores (integrado do CHAM-Centro de Humanidades, da FCSH da Universidade Nova de Lisboa e da Universidade dos Açores), houve o ensejo de candidatar um projeto à *Medida 1.1.c – “Implementação de projetos de I&D+DI” na área das Ciências Sociais e Humanas*, da Direção Regional da Ciência e Tecnologia. Bem-sucedida a candidatura, obteve-se apoio para o desenvolvimento do projeto Index – Conhecer o Património Religioso Imaterial, Móvel e Arquivístico de São Miguel (Index-PRIMA).

Como o nome indica, este projeto transcende claramente a questão dos arquivos e, infelizmente, reduz-se à ilha de São Miguel. Há razões para estas opções. A primeira é que a constituição de uma verdadeira equipa científica pressupunha alargar o âmbito do estudo e da intervenção, não ficando pela questão dos arquivos, os quais são constituídos essencialmente pelos arquivos paroquiais micaelenses. Em segundo lugar, os montantes máximos definidos pelo programa (25 000,00 €) seriam já muito parcos para um projeto realista em São Miguel, mas absolutamente insuficientes no quadro de um projeto arquipelágico.

Como, por vezes, as ambições de concretizar o melhor e o mais abrangente têm impedido o avançar de projetos parciais; considerando que, na Terceira, estavam a decorrer trabalhos de inventariação no âmbito da Sé Catedral e que a Direção Regional da Cultura se comprometeu reforçar os recursos humanos para o inventário dos bens da Igreja nessa ilha, afigurou-se de todo legítimo, e justificável, a incidência do projeto em São Miguel. Até porque a sede do CHAM-Açores, e as áreas de residência dos investigadores envolvidos no projeto, numa sinergia de esforços e de contenção de despesas, a isso conduziam.

Infelizmente, iniciado este projeto em março, e no quadro da atual pandemia, não têm sido particularmente céleres os avanços, nem o cumprimento das respetivas metas. Conta-se, contudo, poder alterar esta situação, principalmente a partir do fim de maio / junho deste ano de 2020.

De qualquer modo, neste mesmo ano de 2019, a Diocese de Angra avançou significativamente no âmbito do inventário dos seus bens culturais, através de dois recursos humanos, um ligado à Sé Catedral, na ilha Terceira, e outro, sediado em São Miguel, ligado à Comissão Diocesana para os Bens Culturais da Igreja. Com estes dois recursos é inegável, de elogiar e incentivar, o avanço que se tem dado na inserção de registos controlados na base de dados/inventário da Diocese. Infelizmente, ainda se trabalha, e trabalhará, por muito tempo, no inventário prioritário dos bens móveis de culto e artísticos. Os arquivos, salvo situações pontuais e excecionais, da iniciativa dos respetivos párocos ou de trabalhos académicos que se referenciarão adiante, continuam, pois, à espera de atenção.

4. Os arquivos paroquiais

O Arquivo Paroquial é “a memória viva da igreja local, da sua ação [...], dos dons que [...] prodigaliza aos fiéis [...] ao longo de gerações”. Esta é a definição apresentada pelo Regulamento dos Arquivos Paroquiais (2010), da Diocese de Setúbal, logo no abrir do documento (CEP, 2013). É fácil aderirmos à forma como este conceito está definido, porque invoca a ação / missão intemporal da Igreja que as paróquias realizam, e no âmbito do qual produzem informação/arquivo, mas também apresenta a noção de

“memória viva”, que vem ao encontro do conceito de História, numa aceção que ultrapassa o encerramento no passado, é presente (Lima, 2019) e ainda se projeta no futuro (Souza, 2011), e do próprio conceito de “património vivo”. Por outro lado, incide no sistema informativo e documental, propriamente dito, e não no espaço, depósito que o acolhe e que, como sabemos, nem sempre integra apenas o arquivo da paróquia (Rosa & Penteado, 2000: 124).

Em termos genéricos, atualmente os arquivos paroquiais regem-se pelo Direito Canónico, particularmente os cânones 486.1, 491.1 e 895 e pela legislação e/ou corpo normativo diocesano. Antes disso, um longo corpo normativo / de orientações dá-lhes forma (Abreu, 2000; Rosa & Penteado, 2000) e é preciso dele ter consciência para melhor se compreender, tratar e conhecer este tipo de arquivos.

Também em termos gerais, é necessário compreender-se que a produção de arquivos paroquiais em Portugal remonta já à Idade Média, pese embora seja só em 1545-1563, com o Concílio de Trento, que o registo paroquial se torna obrigatório para toda a Igreja. Até 1867, com a criação do Registo Civil, e 1911, com a criação das Conservatórias do Registo Civil, alguns registos dos arquivos paroquiais tinham força e efeitos civis. Aliás, desde mesmo 1859 que, por decreto, o Estado intenta já interferir e uniformizar tais arquivos (Rosa & Penteado, 2000:126). Nisto tudo, e tendo em vista o controlo e conhecimento demográfico populacional, se explica a estatização dos registos de batismo, casamento e óbito (livros sacramentais) que se dá com a implantação da República e que deu origem às chamadas incorporações obrigatórias nos arquivos distritais [regionais, no caso dos Açores] (Ribeiro, 1998: 395-397; Rosa & Penteado, 2000: 124-126; CEP, 2013: Setúbal, 2010: 1).

Tal significa que nem todos os documentos de arquivo das paróquias se encontram na sua posse, ou seja, que boa parte desses arquivos está hoje, ou na Torre do Tombo, ou nos Arquivos Distritais, ou nos Arquivos Regionais e ainda noutros arquivos. Torna-se importante reconstituir, pois, esta múltipla dispersão, para se identificar / reconhecer todas as suas partes, e para as integrar sob o ponto de vista conceptual e teórico.

Não obstante, uma parte muito significativa e tão importante da documentação encontra-se, ainda hoje, à guarda das paróquias é sobre esta que incidem agora as nossas maiores preocupações: sobre o seu conhecimento,

planeamento, tratamento técnico, monitorização, conservação, difusão e transmissão para as novas gerações.

Atualmente, em termos genéricos, a parte dos arquivos paroquiais, à guarda das respetivas entidades produtoras, podem constituir-se por:

1. Livros de registos, como assentos de batismo, crisma, matrimónio, inscrição de catecúmenos e óbitos. Os de batismo, casamento e óbitos, a partir de 1915, são essencialmente duplicados, por via da orientação diocesana relativa a tais registos (Ribeiro, 1998: 395), ou então, se de épocas anteriores, é porque não foi cumprida a obrigação de passagem para as conservatórias (1911) ou de transferência para os arquivos públicos (1915).
2. Inventários de arte sacra e de todos os bens móveis e imóveis da Paróquia e da Casa Paroquial.
3. Escrituras e registos de propriedade dos bens, móveis e imóveis, da fábrica da Igreja.
4. Atas de reuniões: conselho pastoral, conselho par os assuntos económicos) e de celebrações significativas (tomadas de posse, dedicação da igreja, bênção do altar, restauros, etc.).
5. Relatórios das visitas pastorais (inquéritos preliminares, programas, descrições das visitas, homilias e mensagem do Bispo, fotografias, vídeos, etc.).
6. Documentos com proveniência no Bispo, Vigararia Geral, da Cúria e outros, com provisões e licenças, por exemplo.
7. Estatística paroquial que se envia, anualmente, à Cúria diocesana.
8. Correspondência recebida e expedida.
9. Livros e documentos do âmbito da administração económica da Paróquia.
10. Documentos relativos às associações de fieis sediadas na área da paróquia (confrarias e irmandades), quando estas não têm arquivo próprio (no sentido físico do termo) e que, naturalmente, constituem o arquivo destas entidades.
11. Fotografias, registos e gravações audiovisuais sobre a vida da paróquia.
12. Livros, revistas e periódicos, bem como recortes de imprensa que se pode, ou não, integrar propriamente no arquivo.

Componente do arquivo histórico / definitivo, entre as inúmeras séries documentais que podem estar ainda à guarda das paróquias, entre outros podem destacar-se os conhecidos:

- a) Livros de Tombo dos bens concedidos pela comunidade e geridos no âmbito paroquial;
- b) Livros dos foros das capelas;
- c) Inventários dos bens móveis e imóveis;
- d) Livros de Receita e Despesa das Fábricas;
- e) Livros das Visitas Pastorais;
- f) Livros de Sufrágios;
- g) Róis de Confessados e/ou Roteiros Quadregesimais;
- h) Livros da Primeira Comunhão, da Profissão de Fé e de Crismados;
- i) Livros de Assento de Perfilhação;
- j) Processos de casamento;
- k) Projetos de construção, restauro e intervenção de capelas, ermidas e/ou outras infraestruturas físicas;
- l) Livros de atas do/a Conselho/Junta Paroquial, que não constituem arquivo paroquial;
- m) Livros de atas das Mesas das Confrarias, que não constituem arquivo paroquial;
- n) Livros de Assentos de Irmãos das Confrarias, que não constituem arquivo paroquial;
- o) Livros de Receita e Despesa das Confrarias, que não constituem arquivo paroquial;
- p) entre outros.

Em suma, no cômputo geral, podemos estar a falar de milhares de peças (documentos simples), centenas de livros ou de unidades de instalação, nascidos da atividade desempenhada pelas paróquias, que à partida se encontram divididos e desagregados por vários arquivos (centros de arquivo), mas que também, apesar de estarem no arquivo paroquial, nem sempre a ele pertencem (e como se pode perceber pelas observações feitas atrás).

De facto, o espaço / depósito arquivo paroquial, não poucas vezes, alberga documentação que não faz parte do arquivo paroquial propriamente dito. Neste caso particular, por exemplo, encontra-se a documentação / informação

recebida e produzida no âmbito das atividades das confrarias, com autonomia jurídica, estatutos e corpos dirigentes (Rosa & Penteado, 2000: 124) e, por isso, produtoras do seu próprio arquivo individualizado, entre outras situações já confirmadas.

5. Os arquivos paroquiais dos Açores: estado de situação

O que vimos afirmando para o conspecto geral dos arquivos paroquiais também serve para o enquadramento e conhecimento dos arquivos paroquiais dos Açores. A respetiva documentação encontra-se dispersa pelos arquivos paroquiais, pelos arquivos regionais (centros de arquivos integrados com as bibliotecas públicas da Região, sedeados em Angra do Heroísmo, Horta e Ponta Delgada) e, alguma, ainda se encontra parcialmente em arquivos municipais. Por outro lado, e pelos levantamentos já realizados, também se tem considerado erroneamente, como documentação paroquial, documentos que fazem parte de outros arquivos e, por isso, estes ditos “arquivos paroquiais” podem integrar vários sistemas de informação.

De qualquer modo, e como se referia na parte final do ponto 3., reconhece-se que a hora dos arquivos paroquiais dos Açores ainda está por chegar, nos termos mais desejáveis para todas as partes interessadas, pelo menos para a parte destes arquivos que está na posse das entidades produtoras. Reconhece-se que pouco se tem, efetivamente, feito por estes arquivos, mas não se pode negar que os mesmos continuam no pensamento de alguns.

Em 2016/2017 (?), levou-se a cabo o que julgamos ser o último diagnóstico da situação geral do património cultural das igrejas dos Açores, concretizado através de inquérito, cujos principais objetivos eram “avaliar, de forma genérica, o estado de conservação do património cultural das igrejas da diocese” e “identificar casos com necessidade de intervenção urgente”. Foi este da autoria da então Comissão Diocesana para os Bens Culturais da Igreja – Diocese de Angra.

Conforme documento de apresentação-síntese, constante do arquivo digital do atual Serviço Diocesano para os Bens Culturais da Igreja – Diocese de Angra, é constatável a reduzida adesão ao inquérito por parte das paróquias, de 26,73%, o que equivale a dizer que, das 162 igrejas paroquiais,

responderam apenas cerca de 50. É sempre de enfatizar os elementos de adesão e colaboração, pelo que a resposta destas 50 só tem de ser destacada.

Sobre a situação específica dos arquivos paroquiais, levantada pelo referido questionário, das nove questões mínimas, propostas pela autora deste documento, foram aplicadas apenas duas, uma sobre o estado de conservação geral e outra sobre as condições do acondicionamento/depósito, constituindo-se perguntas apenas incidentes nas condições de conservação e passíveis de interpretações qualitativas díspares e segundo critérios diferenciados. No formulário, as referidas questões enunciavam:

4.2 Arquivo paroquial

- ☐ Inexistente
- ☐ Em bom estado de conservação
- ☐ Com alguns sinais de deterioração e com necessidade de limpeza
- ☐ Com sinais evidentes de deterioração e com necessidade de restauro

4.2.1 Condições de Acondicionamento

- ☐ Bem acondicionado, em armários adequados (em sítio fechado, seco e seguro)
- ☐ Acondicionamento deficiente (sítio húmido, sem segurança, c/ sinais de pragas)

É certo que, na justificação desta curtíssima incidência, estava a vontade de a ele fazer aderir o número máximo de paróquias, apresentando-se um formulário simples e pouco extenso. Não obstante, ficou-se com uma ideia mais clara sobre a situação destes arquivos, a partir do diagnóstico de 2009, como se verá adiante.

Assim, relativamente às questões acima identificadas, do questionário de 2016/2017(?), ficou-se a saber que 23 arquivos (um pouco menos de metade) estariam em bom estado de conservação, 20 apresentavam alguns sinais de deterioração e com necessidade de limpeza e 9 tinham sinais evidentes de deterioração e apresentavam necessidades de restauro. Já no tocante às condições de depósito, 26 estariam bem-acondicionados (em sítio fechado,

seco e seguro) e 21 com acondicionamento deficiente (sítio húmido, sem segurança e com sinas de pragas.

Outras questões essenciais, como as que abaixo se propuseram, sobre eventuais planos e ações e conservação preventiva, existência de instrumentos de controlo (inventários, guias e índices), as diferenças de suporte, os instrumentos de gestão documental / informacional (plano de classificação, tabela de avaliação, regulamento do arquivo...), a dimensão do próprio arquivo (na componente do arquivo administrativo e do arquivo definitivo) e o acesso, ficaram sem resposta, porque não foram colocadas.

4.2.2 Plano e ações de conservação preventiva (práticas de higienização periódica, de diagnóstico das necessidades e da evolução do estado de conservação dos documentos)

- ☐ Existentes (para a totalidade dos conjuntos documentais)
- ☐ Parcialmente existentes (para determinadas séries ou conjuntos documentais)
- ☐ Inexistentes

4.2.3 Instrumentos de controlo (inventários, guias e índices)

- ☐ Existentes (para a totalidade dos conjuntos documentais)
- ☐ Parcialmente existentes (para determinadas séries ou conjuntos documentais)
- ☐ Inexistentes

4.2.3.1. Suportes

- ☐ Suporte eletrónico
- ☐ Suporte em papel

4.2.4 Instrumentos de gestão documental / informacional

- ☐ Plano de classificação
- ☐ Tabela de avaliação
- ☐ Regulamento do arquivo
- ☐ Outros
- ☐ Inexistentes

4.2.5 Dimensão do arquivo

4.2.5.1. Arquivo definitivo (*histórico*)

- ☐ Entre 1 e 3 m l (metros lineares)
- ☐ Entre 3 e 6 ml (metros lineares)
- ☐ Mais de 6 m l (metros lineares)

4.2.5.2. Arquivo administrativo (corrente)

- ☐ Entre 1 e 3 m l (metros lineares)
- ☐ Entre 3 e 6 ml (metros lineares)
- ☐ Mais de 6 m l (metros lineares)

4.2.6 Acesso externo aos documentos do arquivo definitivo (*histórico*)

- ☐ Permitido no espaço da igreja
- ☐ Não permitido
- ☐ Outro

Para a apresentação de abril de 2018, no contexto do Encontro Arte & Património, em São Jorge, a qual este texto tem por referência e desenvolve, encetou-se a aplicação de outro questionário, especificamente sobre os arquivos paroquiais, mais completo que, por questões várias, ainda não foi aplicado, mas está em condições de ser concretizado a breve trecho.

Deste modo, para a autora destas linhas, continua válido o diagnóstico preliminar realizado em três importantes paróquias de São Miguel, no ano de 2009, fruto do contacto direto da autora com esses arquivos, e no âmbito da construção do já referenciado projeto Pro-IAHDA (Gregório, 2010).

É certo que algumas situações se terão alterado de lá para cá, estamos absolutamente certos, até por conhecimento direto da situação, ora por se ter tido a oportunidade de o constatar presencialmente, ora porque alguns alunos nossos desenvolveram trabalhos de projeto e pelo menos um relatório de mestrado em arquivos paroquiais (Fernandes, 2014), nos últimos anos.

Não obstante a situação já se poder ter alterado, em parte, nos últimos tempos, as conclusões de então foram:

1. Verificava-se a inexistência de instrumentos de controlo documental como inventários, guias, índices e/ou outros relativos à totalidade dos fundos. Quando estes meios se detetavam, resultavam de levantamentos parciais da documentação, estavam desatualizados, eram lacunares

nos dados sobre o arquivo, não cumpriam os preceitos da normalização arquivística e apresentavam-se apenas em exemplares únicos de suporte em papel (difícilmente ampliáveis ou passíveis de atualização) e, menos frequentemente, em fichas. A respetiva inexistência ou o seu carácter não sistemático e lacunar agravavam os riscos de perdas, desaparecimento e/ou roubos indetetáveis. Por outro lado, não permitiam, também, a percepção informativa, nem a localização das unidades para o respetivo acesso e fruição.

2. Constatavam-se situações de perigo de conservação, principalmente no tocante às unidades de instalação / documentação mais antigas, afetadas pela degradação natural dos materiais, pelo mau acondicionamento, pela humidade e por riscos de infestação / contaminação, por macro ou microorganismos.

A ação destes agentes, como se sabe, tem efeitos contaminantes rápidos, geometricamente gravosos à medida que o tempo passa e se adiam as intervenções de conservação preventiva. Ao nível do controlo ambiental, a tomada de medidas atempada garantiria uma maior longevidade aos documentos, acautelaria a respetiva perda e evitaria ações de restauro e intervenção especializadas, de custo elevado, por vezes in comportáveis e carentes de razoabilidade, em determinados contextos.

3. Verificavam-se carências de condições materiais para a guarda e acondicionamento dos documentos, principalmente em fase de conservação permanente, quer ao nível de espaço, como de equipamentos e de materiais adequados (por exemplo, pastas de material PH neutro) para a respetiva conservação e salvaguarda. O depósito inadequado fazia perigar a conservação dos fundos, ou mesmo constituía-se como acelerador dos danos e da destruição.
4. Constatava-se a situação de inexistência de um plano e/ou ações de conservação preventiva, incidindo em práticas de higienização periódica e de diagnóstico das necessidades e da evolução do estado de conservação dos documentos. Estas lacunas e carências agravam o estado e as condições de degradação natural dos materiais, acelerando a respetiva deterioração.
5. Verificava-se a inexistência de políticas e de condições logísticas e regulamentares específicas, para o acesso e fruição dos documentos por parte

dos investigadores e / ou eventuais interessados. Património sem fruição nega-se enquanto tal: não é importante nem reconhecido no respetivo valor material e imaterial e, por isso, “não existe”.

6. Constatava-se a ausência de recursos humanos habilitados para o tratamento técnico da documentação / informação arquivística. A formação básica e a sensibilidade para as questões arquivísticas, mas também do património nesta dimensão específica, são condições fundamentais para a respetiva salvaguarda. Por outro lado, a formação técnica e especializada constitui o único garante de uma política e prática sistemáticas de tratamento, conservação e fruição de qualidade da informação / documentação.

Este continuará a ser, pois, o panorama geral dos arquivos paroquiais dos Açores.

6. Considerações finais

Para terminar, ressalte-se que os arquivos, enquanto sistemas de informação, e na abordagem pujante da atual Arquivística, têm tido desenvolvimentos inegáveis nos últimos quarenta anos. Não obstante, se a atenção se enfoca bastante, e bem, para as questões, problemas e desafios de gestão quotidiana da informação do presente, ainda não estão garantidas as condições de salvaguarda dos chamados arquivos históricos (ou definitivos), principalmente destes arquivos privados, principalmente das partes na posse das entidades produtoras e que ficaram “perdidos”, “esquecidos” nas vicissitudes do devir histórico mais contemporâneo.

Por outro lado, na respetiva abordagem patrimonial, que os prenunciadores da disciplina acima referenciada por vezes não apreciam, mas que os profissionais do Património e da História muito valorizam, continuam a não ter a atenção devida. A verdade é que, na maioria dos casos, estes não contemplam uma dimensão estética, cromática, estilística e material (objeto) de valor excecional, e antes nascem do quotidiano exercício de gestão, administrativo e pastoral da Igreja, pelo que se afiguram como menos óbvios, pouco prioritários, menosprezados, até, no contexto da respetiva patrimonialização.

Mas, porque registos quotidianos, documentam e provam, como poucos, as realidades, os princípios, os laços, as formas do viver comunitário que forjaram as identidades ao longo do tempo.

Por esse motivo, estamos perante bens informativos e culturais valiosos, por vezes insuspeitados, porque desconhecidos. Assim, há que divulgá-los, permitir-lhes o acesso e fruição, de molde a que cumpram o seu papel na construção e ressalva da memória e da identidade coletivas, mas também da memória universal da Igreja, entendidas estas, sempre, como princípios de comunhão potencializadores de futuro.

Na sua conservação, salvaguarda e transmissão para as gerações vindouras, concatenam-se responsabilidades de índole social, institucional (públicas e privadas), coletivas e individuais que todos temos de assumir.

E é neste contexto que a nossa intervenção deve, pois, incidir, com todos os contributos públicos e privados possíveis: resolvendo as carências detetadas, e incidindo, nesta fase, no levantar, inventariar destes arquivos, para os conhecer, atender às necessidades de intervenção imediata, garantir os contextos e as fórmulas mais adequadas à respetiva salvaguarda e fruição futuras.

Não obstante o que aqui fica registado, terminemos dando destaque a algumas pequenas luzes de mudança, que importa relevar e entusiasmar.

Apesar da dureza dos factos, a mensagem que aqui queremos trazer é a de incentivo e de ânimo, perante iniciativas de higienização, descrição e identificação documental (Fig. 5), de arrumação e até de informatização da informação (Fig.6).

E é neste sentido que se tem de prosseguir, no âmbito do propósito assumido pela própria Igreja, de inventariação profissional do seu património e no âmbito do respetivo acesso e fruição. Aos arquivos, e aos paroquiais em particular, é devida a atenção que merecem.

A Igreja sabe, no sentido das palavras de Paulo VI, que o “*mais modesto documento conservado como fruto da atividade da Igreja constitui um sinal da sua presença no mundo, um argumento da sua missão [...]*” (Alocução *Salutiano*, 6 de novembro de 1964). A sociedade, de crentes e não crentes, também reconhece a Igreja, nos termos da própria Lei de Bases do Património (n.º 7/2001), “enquanto entidade detentora de uma notável parte dos bens que integram o património português”. Entre eles, estão os humildes, mas ricos e insubstituíveis, arquivos paroquiais.

Bibliografia

- ABREU, José Paulo (2000). *A Igreja e os seus arquivos: história e normas, até 1983*. In Maria de Lurdes Rosa e Paulo F. Oliveira Fontes (coord.) – *Arquivística e arquivos religiosos: contributo para uma reflexão*. Lisboa: CEHR / Universidade Católica Portuguesa, 2000, p. 127-162.
- BATISTA, P. J. (2011). “La Serie documental ‘Expedientes de Obras Particulares’ en el municipio de Lisboa: análisis de su sistema de gestión” [Em linha]. *Anales de Documentación*. Vol. 14: n.º 1.
- CEP (1990). *Património histórico-cultural da Igreja*. Lisboa, 14 de maio. Disponível em linha.
- CEP (2005). *Princípios e orientações sobre os bens culturais da Igreja*. Fátima, 16 de Novembro. Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/bensculturais/principios.pdf>.
- CEP [2013]. “Site Bens Culturais da Igreja: documentos”. Disponível em <https://www.bensculturais.com/docs>.
- CUNNINGHAM, A. (1999). “Waiting for the ghost train: strategies for managing electronic personal records before is too late” [Em linha]. *Archival Issues*. Vol. 24: n.º 1.
- FERNANDES, Joana Oliveira Madruga (2014). Igreja do Divino Espírito Santo da Maia (Açores): documentação e património. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade dos Açores, Ponta Delgada. Texto policopiado.
- FRANÇA, I.; GREGÓRIO, R.D.; COSTA, S.G. (2011). *Inventariação e Comunicação Patrimonial da Diocese de Angra – resumo executivo*. Ponta Delgada: Comissão Diocesana para os Bens Culturais da Igreja. Documento policopiado.
- GREGÓRIO, R.D. (2010). “Pro-IAHDA: Um projecto para o Arquivo Histórico Diocesano dos Açores”. I Jornadas Nacionais de Arquivos Diocesanos, 7 de dezembro. Santarém: Organização do Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja. Disponível em: <https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/1083>
- GREGÓRIO, R.D.; COSTA, S.G. (2013). *Projeto de Inventariação e Comunicação Patrimonial da Diocese de Angra dos Açores*. Ponta Delgada: Comissão Diocesana para os Bens Culturais da Igreja. Documento policopiado.
- Inventário colectivo dos registos paroquiais. I Centro e Sul; II Norte*. Coordenação de José Mariz. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, 1993 e 1994. 2 vol.
- LIMA, L. de S. (2019). *Temporalidades blochianas: perspetivas acerca do tempo histórico em obras de Marc Bloch*. Diss. Mestrado apresentada ao Departamento de História do CCS da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

- MCKEMMISH, S. (2009). *Yesterday, today and tomorrow: a continuum of responsibility* [Em linha]. Monash University Information Technology. Artigo publicado in *Proceedings of the Records Management Association of Australia 14th National Convention, 15-17 Sept 1997. Perth: Records Management Association of Australasia, 1997.*
- MELO, J. de (2006). *A ideia de arquivo: a Secretaria do Governo da capitania de Pernambuco (1687-1809)*. Porto. Dissertação de Doutoramento em Ciências Documentais. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em linha.
- PENTEADO, Pedro (2002). *Política de gestão de arquivos para a Igreja Portuguesa: situação e desafios*. Comunicação apresentada em Trento, 20 de setembro. Disponível em: https://issuu.com/ppenteado/docs/pol_tica_de_gest_o_
- PCBCI (1997). *A função pastoral dos arquivos eclesiais: carta circular*. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_index-documents_po.html.
- RIBEIRO, F. (2002). “Os arquivos das dioceses: uma realidade multissecular quase desconhecida”. In *I Congresso sobre a Diocese do Porto: tempos e lugares de memória. Actas*. Porto/Arouca: CEDPB / Universidade Católica / Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- RIBEIRO, F. (2002b). “Da arquivística técnica à arquivística científica: a mudança de paradigma” [Em linha]. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. I série: vol. 1: pp. 97-110.
- ROSA, M.L.; Penteado, P. (2000). “Arquivos eclesiais”. In *Dicionário de História Religiosa em Portugal*. Dir. C.M. de Azevedo. Círculo de Leitores e CEHR da Universidade Católica Portuguesa, A-C, 118-130.
- ROSA, Maria de Lurdes; FONTES, Paulo F. Oliveira (coord.) (2000). *Arquivística e arquivos religiosos: contributo para uma reflexão*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa / Universidade Católica Portuguesa.
- ROUSSEAU, J.-Y, Couture, C. (1998). *Os fundamentos da disciplina arquivística*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SILVA, A.; Ribeiro, F.; Ramos, J.; Real, M. (2002). *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação*. 2ª ed. Porto: Edições Afrontamento, vol. 1. 1ª ed. de 1999.
- SOUZA, B. da S. de (2011). “Koselleck, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-Rj, 2006”. *AEDOS*, 226-231.



Fig. 1 – Rasgões, dobras, enrolamentos, humidade, manchas e microrganismos (Autora, 2009).



Fig. 2 – Danos provocados por bibliófagos (Autora, 2009).



Fig. 3 – Estantes com livros empilhados juntamente com outros objetos, com muito pó e ameaças de contaminação por insetos (Autora, 2009).

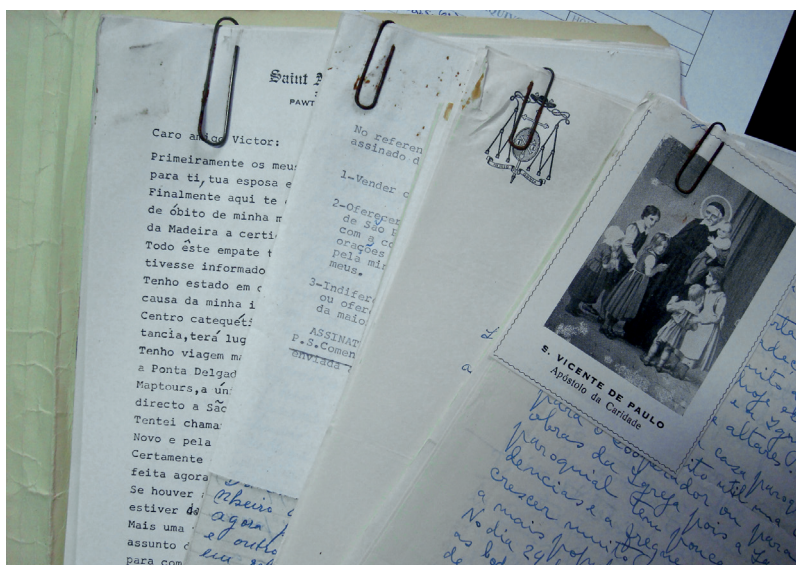


Fig. 4 – Elementos metálicos, degradação pela ferrugem, contaminação da documentação de forma irreversível (Autora, 2009).



Fig. 5 – Higienização básica de documentos (Autora, 2009).

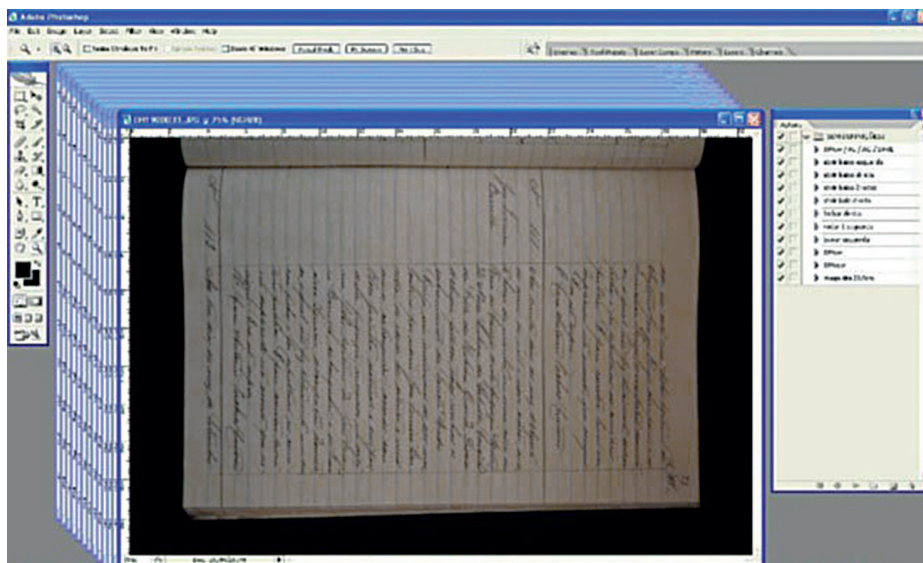


Fig. 6 – Descrição de documentos e associação de imagens. (PrintScreen de trabalho, 2009).

DE COMO A VERDADE, PELA ARTE, SE TORNA ENTE HISTÓRICO. CONSIDERAÇÕES ONTOGNOSIOLÓGICAS SOBRE A FILOSOFIA DA ARTE EM MARTIN HEIDEGGER

RICARDO TAVARES

RESUMO

Este artigo consiste na análise das obras de Heidegger nas quais o filósofo aborda a arte como via de manifestação da verdade do ser do ente. Tendo como cerne o pensamento exposto em *Der Ursprung der Kunstwerkes*, elaborado segundo o método indutivo e existencialista, o caminho parte do pressuposto de que a obra de arte, enquanto ente, é sensorialmente abordável com vista à percepção da sua dimensão simbólica: nesta coisidade se desoculta o ser, isto é, acontece a verdade. Este processo ocorre numa dialética, isto é, num combate, entre o “mundo” estabelecido pela obra e a “terra” onde ela se estabelece. A “clareira” que se produz é a da verdade, que resplandece como a que se revela e simultaneamente se oculta: a verdade intemporal materializa-se historicamente, de modo inédito, mediante o “traço”, isto é, a forma, do ente da obra.

PALAVRAS-CHAVE

Ontologia, gnosiologia, alegoria, obra de arte, história

Introdução

A monumental obra de Martin Heidegger (1889-1976), discípulo do fenomenólogo Edmund Husserl (1859-1938), patenteia-se incontornável no contexto da filosofia — e em particular da gnoseologia e da ontologia — do século XX. O seu método hermenêutico consiste em interpretar como o ente se mostra (existencialismo), para descobrir a sua realidade oculta (fenomenologia), inpletindo o ponto de vista do *Dasein* para o *Sein*, em ruptura com a ontologia tradicional, que ele desconstrói. Foi decisiva a sua influência no pensamento posterior, não só da filosofia, como no caso de Jean-Paul Sartre (1905-1980), mas também da psiquiatria, especialmente através de Medard Boss (1903-1990).

No âmbito da arte, que considera ser a “origem” (*Ursprung*) do artista e da obra de arte, Heidegger demonstra de que modo ela emerge como “enigma” (cf. *das Rätsel der Kunst*) (2003b, p. 67). Dedicou-lhe seis estudos, agrupados na colecção *Holzwege* (1935–1946) e baseados na obra-prima *Sein und Zeit* (1927), ao quais se associam os meteoritos solitários *Die Frage nach der Technik* (1953) e *Über die Sixtina* (1955), sendo este um texto filosófico-teológico onde sinteticamente aplica toda a sua visão fenomenológica sobre a arte.

O presente artigo visa extrair das suas reflexões a razão pela qual a obra de arte, enquanto ente, constitui o lugar onde se revela a verdade (*alétheia*) desse mesmo ente; por outras palavras, tem como objectivo entender a arte como um modo privilegiado pelo qual a verdade emerge, colocando-se em obra. Recorrendo ao próprio método indutivo de Heidegger, proceder-se-á a uma dissecação de *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36), o primeiro dos *Holzwege*, procurando, deste complexo e multidimensional tecido filosófico, identificar o fio condutor que parte da obra de arte, enquanto ente histórico, à intemporal verdade do ser desse ente, a qual se historiza, essencializando-se. Esta exegese será realizada pelo recurso aos outros estudos artístico-filosóficos de Heidegger, bem como aos fundamentos expostos em *Sein und Zeit*. Citar-se-ão as obras originais, em língua alemã, a fim de evitar as inevitáveis perdas resultantes das traduções; além disso, não se coibiu de empregar, aqui ou acolá, neologismos filosóficos já forjados no mundo lusófono, por força do sistema heideggeriano.

1. A coisidade da obra

Toda a obra detém um “carácter coisal” (*Dinghaftes*) — constitui-se de pedra, madeira, som, cor, papel... (Heidegger, 2003b, p. 3) —, embora, dado o seu carácter alegórico ou simbólico, transmita muito mais do que ser uma simples coisa; aliás, esse “outro e próprio” (*das Andere und Eigentliche*) (Heidegger, 2003b, p. 3) suportam-se nessa coisidade (*Dingheit*) (Heidegger, 2003b, p. 5). O ser-coisa da obra (*das Dingsein*) refere-se ao seu estatuto de *ens*, ente, “coisa” (*Ding*), partilhado com aquilo que é material (pessoas, plantas, animais, todo o mundo...) ou imaterial (Deus, morte...), enfim, tudo “o que não for nada” (*was nicht schlechthin nichts ist*) (Heidegger, 2003b, p. 6).

Definindo essência de “coisa”, Heidegger adverte que não se trata de somar as propriedades (*Anhäufung der Eigenschaften*), mas falar daquele “cerne” (*Kern*) à volta do qual se reúnem essas características (Heidegger, 2003b, p. 7). Talvez a abordagem mais razoável (*vernünftiger*), audível (*vernehmender*) e aberta (*öffener*) a esse âmago do ente seja a “estética”, isto é, a aproximação pelo “sentimento ou estado afectivo” (*Gefühl oder Stimmung*), em detrimento da análise racional, que apresenta dados falsos (*mißdeutet*) (Heidegger, 2003b, p. 9). Neste sentido, o ente e o αἰσθητόν, ou seja, o que é “perceptível” aos sentidos da sensibilidade através das sensações (*das in den Sinnen der Sinnlichkeit durch die Empfindungen Vernehmbare*) (Heidegger, 2003b, p. 10).

Neste sentido, a base nuclear (*Ständiges und Kerniges*) da obra enquanto coisa, que é a origem das suas propriedades, consiste na “materialidade” (ὕλη, *das Stoffliche*) associada a uma “forma” (μορφή, *die Form*): *Das Ding ist eine geformter Stoff* (“A coisa é uma matéria enformada”) (Heidegger, 2003b, p. 11). Porém, enquanto num apetrecho, fabricado para uma “serventia” (*Dienstlichkeit*), a forma prescreve a qualidade da matéria e é determinada por essa utilidade, na obra, também produto da mão humana, a presença da forma é auto-suficiente (*selbstgenügsames Anwesen*), dá-se a si própria (*eigenwüchsig*) e não está forçada a nenhuma utilidade, a nada (*zu nichts gedrängt*) (Heidegger, 2003b, p. 14).

Mais importante ainda do que assumir a “coisa” como suporte de características (*Träger von Merkmalen*), unidade de multiplicidade de sensações (*Einheit von Empfindungsmannigfaltigkeit*) (Heidegger, 2003b, p. 15), interessa

acolher o ente no seu ser-coisa, deixando-o repousar em si mesmo (*auf sich beruhen lassen*), deixando-o ser como ele é (*das Seiende sein zu lassen, wie es ist*) (Heidegger, 2003b, p. 16). A título de exemplo, Heidegger evoca o par de sapatos de camponês muito representado pelo pintor Van Gogh: enquanto apetrecho, o calçado “serve” pela sua solidez, que o liga à “terra”, mas é na obra que a sua “verdade” se revela (Heidegger, 2003b, p. 21), pois aí ele surge como é, representante do cansaço, de uma rude gravidade, da tenacidade do solitário caminhar e até da alegria da dança, enfim, alegoria do seu próprio “mundo” (Heidegger, 2003b, pp. 18–19).

2. A alétheia na coisa

É na obra que expressamente vem à luz a verdade do ente na sua coisidade; com efeito, a verdade do ser (*Sein*) é colocada em obra no seio do ente (*Seiendes*) (Heidegger, 2003c, p. 94), pelo que deve chamar-se “verdade ontológica” (*ontologische Wahrheit*) (Heidegger, 2003d, p. 163). Contudo, não se pode esquecer que é o “ser”, e não o “ente”, que “se dá” (ou seja, “existe”, *gibt es*), porquanto a “verdade é” (Heidegger, 1977, p. 230). Aquele desvelamento não ocorre, porém, em virtude da subjectividade do observador projectada na obra. Esta, objectivamente, constitui a abertura (*Eröffnung*) daquilo que a coisa “é em verdade” (*in Wahrheit ist*) (Heidegger, 2003b, p. 21). Aqui surge o conceito grego de verdade — ἀλήθεια —, cujo significado etimológico é a “negação (α) do esquecimento (λήθη)”. Heidegger atribui-lhe a tradução de *Unverborgenheit* (“desvelamento”): “Im Werk ist, wenn hier eine Eröffnung des Seienden geschieht in das, was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk.” A verdade, conceito construído na base da negatividade, ou seja, daquilo que (ainda) não é patente, irrompe, assim, na obra como “acontecimento” naquilo “que” e “como” o ente é (Heidegger, 2003b, p. 21). A verdade enquanto desvelamento permanece como uma determinação essencial do ser (Heidegger, 1977, p. 97).

Desta constatação surge uma definição de essência da arte: “das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden” (“o colocar-se em obra da verdade do ente”) (Heidegger, 2003b, p. 21). Assim, Heidegger protagoniza uma revolução copernicana na filosofia da arte, descentrando-a da beleza

e situando-a na verdade, ou reduzindo-as a sinónimos. Com ele, a obra de arte não mais é apenas a “expressão da beleza” (*Ausdruck der Schönheit*), mas, ao mesmo tempo, traduz-se como “a sede da verdade” (*Ort der Wahrheit*) (Grave, 2012, p. 100). Neste caso, deixar-se-ia falar em “belas artes” (*schöne Künste*), para se focar nas “veras artes” (*wahre Künste*), mais debruçadas sobre a lógica (*Logik*) (Heidegger, 2003b, p. 22). J. L. Dronsfield, dissertando sobre as conexões entre o pensamento de Danto e Heidegger, infere que ambos se desviam da arte enquanto “actividade”, para a encarar sobretudo como uma “questão filosófica” (2005, p. 158). A arte abandona, assim, o campo do prazer estético, para assumir o domínio da revelação. A verdade é um fenómeno epifânico (*αποφάνισθαι*), cuja missão é “fazer ver o ente no seu desvelamento, retirando-o do velamento” (*Seiendes — aus der Verborgenheit herausnehmend — in seiner Unverborgenheit [Entdecktheit] seben lassen*) (Heidegger, 1977, p. 219).

Com esta constatação não se pretende afirmar que a obra imita ou copia a realidade (*Nachahmung oder Abschilderung des Wirklichen*), mas que ela constitui a “reprodução da essência geral das coisas” (*Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge*) (Heidegger, 2003b, p. 22). Neste patamar, surge a questão de como poderá essa verdade, que, por referir-se à essência geral, se caracteriza pela intemporalidade e pela supratemporalidade (*Zeitloses und Überzeitliches*), ocorrer a um nível “histórico” (*geschichtlich*) (Heidegger, 2003b, p. 23). É precisamente deste assunto que Heidegger se ocupa nas reflexões seguintes.

3. A alétheia da obra

Afirmar que a abertura de ente é um acontecimento (*Geschehen*) da verdade (Heidegger, 2003b, p. 45) não implica pressupor que ele seja “dotado de uma obra artística” (*mit einem ästhetischen Werk ausgestattet ist*) (Heidegger, 2003b, p. 24), tal como um apetrecho é uma coisa dotada de um elemento que lhe permite a serventia. A verdade distingue-se do conhecimento (*Wissen*), porque, enquanto este está alocado ao *seiend* (“sendo”) ela está relacionada com o *Ansichsein* (“ser em si”) do *Sein* (“ser”), ou seja, do *Gewußten* (“sabido”) (Heidegger, 2003d, pp. 113, 153–154). Assim sendo, Heidegger fixa metodologicamente a correcta abordagem da obra: a verdade acontece no

desocultar do ente enquanto obra, e não da obra enquanto ente (*über das Werk zum Ding*) (Heidegger, 2003b, p. 25).

Nessa desocultação, a obra abre, instala e mantém um “mundo” (*Welt*), que também “mundifica” (*weltet*) (Heidegger, 2003b, p. 30). Uma vez produzida (*hergestellt*), a obra torna-se “produtora” (*herstellend*) de um mundo: “Zum Werksein gehört die Aufstellung einer Welt.” (Heidegger, 2003b, p. 32). Simultaneamente, a obra ressalta (*hervorkommen läßt*) a matéria, ou seja, a “terra” (*Erde*): “Das Werk läßt die Erde eine Erde sein.” (Heidegger, 2003b, p. 32). Porém, a terra impede qualquer intromissão (*Eindringen*) em si: apesar de toda a mensuração, ela não se revela, permanecendo fechada (*verschlossen*) e insondável (*verschießbar*) (Heidegger, 2003b, p. 33). Assim, enquanto o mundo se abre na obra, não tolerando a ocultação, a terra encerra-se a si mesma e ao mundo. H.-G. Gadamer, discípulo de Heidegger, aprofundou particularmente esta matéria, salientando, porém, que o “mundo da vida” (*Lebenswelt*), que viu a obra nascer, lança as suas raízes na irrenunciável “terra” imanente; não obstante, a obra de arte, fruto de um tempo e de um espaço, transcende ambos (Duque, 2003, p. 77).

Essencialmente díspares, permanecem unidos, na obra, mundo e terra. (Heidegger, 2003b, p. 35). Na sua quietação (*Ruhe*) e intimidade (*Innigkeit*), ocorre nela um combate (*Streit*) entre o mundo e a terra, o qual constitui a essência (*Wesen*) da obra (Heidegger, 2003b, p. 36). A obra instiga ao conflito entre mundo e terra com vista à desocultação (*Unverborgenheit*), — ou seja, à verdade — do ente. Na peleja entre mundo e terra, abre-se, dominada pelo incerto (*Unsicheres*) e o aproximado (*Ungefähres*), uma clareira (*Lichtung*) no seio do ente (*inmitten des Seienden*) que é a obra (Heidegger, 2003b, p. 39). Trata-se de uma clareira que é mais “ser” que o “ente” (*seiender als das Seiende*) (Heidegger, 2003b, p. 40) Esta revelação do ser do ente garante-nos um acesso (*Durchgang*) ao ente, que, não obstante, se retém sempre em ocultação (*Verbergung*).

O processo insinua-se dialéctico (*dialektisch*): nem a ocultação implica um puro negar-se, nem a desocultação expõe o ente totalmente. De facto, a verdade desoculta-se e oculta-se, revelando-se e recusando-se (*Verweigern*): “Die Wahrheit ist in ihrem Wesen Unwahrheit.” (“Na sua essência, a verdade é inverdade.”) (Heidegger, 2003b, p. 41). A este fenómeno paradoxal Heidegger atribui a designação de “essencialização da verdade” (*das Wesende der Wahrheit*)

(Heidegger, 2000, p. 34). No meio da clareira da obra, onde ocorre o combate entre mundo e terra, revelação e escondimento, o ente advém (*bereinsteht*) e retira-se em si mesmo (*in sich selbst zurückstellt*) (Heidegger, 2003b, p. 42). Na obra, o mundo funda-se (*gründet sich*) na terra, a qual irrompe (*durchragt*) através do mundo: na tensão entre os dois surge a síntese dialéctica com o raro (*wenig*) desvelamento da verdade. A desocultação “total” ocorre apenas no — “disputado” (*erstritten*) (Heidegger, 2003b, p. 43) — tender para o infinito.

Nesta sequência argumentativa surge o conceito de “belo” como aquele que, clareando o ser na obra, constitui, de certo modo, o resplendor da verdade essencializada: “Dergestalt ist das sichverbergende Sein gelichtet. Das ins Werk gefügte Scheinen ist das Schöne. Schönheit ist die Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west.” (Heidegger, 2003b, p. 43). É graças à “técnica” enquanto “produtora do ente”, no qual acontece a verdade, que esta surge como “bela” (*schön*), isto é, “brilhante” (*scheinend*) (Heidegger, 2000, p. 55). A beleza, ou seja, a “luminosidade” da verdade, provém do ser-obra, não do ser-coisa, embora seja neste que se trava o combate entre terra e mundo, entre treva e luz, pelo qual a luz, dialectivamente, resplandece na treva, abatendo-a sem a eliminar. A essência da arte consiste em colocar a “verdade em obra”, onde ela, por natureza “bela”, resplandece. O “absoluto” é a própria luz da verdade (*Licht der Wahrheit*) (Heidegger, 2003d, p. 154): ele implica a proximidade (*Bei-uns-sein*), isto é, a “presença” (*παρουσία*, *parusia*), do ser manifesto, cujo desocultamento (verdade) “brilha” para nós (Heidegger, 2003d, p. 120).

4. A alétheia da arte

O acontecimento (*Geschehnis*) da verdade tem, como suporte, a obra de arte (*Kunstwerk*), que surge mediante um processo de fabricação (*Angefertigtes*), produção (*Genirktes*) e criação (*Geschaffenes*) por parte do artista (*Künstler*) (Heidegger, 2003b, p. 45). A evocação do termo grego para “artista”, *τεχνίτης*, que também significa “artesão”, sublinha o carácter coisal da obra, em similitude ao artefacto: ambos encerram a experiência da coisidade enquanto produzida, isto é, “trazida da ocultação para a desocultação do seu aspecto” (*aus der Verborgenheit her eigens in Unverborgenheit seines Aussehens vor*

bringt) (Heidegger, 2003b, p. 47), ou seja, da sua forma. Tal como a verdade, a técnica é essencialmente “ambígua” (*zweideutig*), pois aponta para “o mistério de todo o desabrigoamento” (*das Geheimnis aller Entbergung*) (Heidegger, 2000, p. 34). Assim, a desocultação — portanto, a verdade — da arte acontece no ser-ente do ser-obra, enformado na e surgido da φύσις, a matéria, a terra, a natureza. Assim, a arte constitui um processo de base material, pelo qual o ser do ente se desoculta e pelo qual a verdade resplandece.

A arte, quer dizer, o “tornar-se obra’ da obra” (*das Werkwerden des Werkes*), consiste no acto da verdade a “tornar-se” (*Werden*) e “acontecer” (*Geschehen*). Sendo o combate originário (*Urstreit*) de conquista do “aberto” (*das Offene erstritten wird*), a verdade tende a tornar-se obra (*einen Zug zum Werk*) (Heidegger, 2003b, p. 50), onde se “instala” a desocultação do ente. Aqui emerge o conceito de “tese” (θέσις) enquanto colocação (*Setzen*), fixação (*Stand*) e consistência (*Ständigkeit*): no espaço conflitual entre oculto e clareira, a verdade “estabelece-se” a si mesma como “esta abertura” (*diese Offenheit*) (Heidegger, 2003b, p. 48) do ente. Na obra, a verdade *ex-põe-se* enquanto tese: a verdade torna-se tese no ente, essencializando-se em obra. Na arte e na filosofia, o ente desoculta-se, ou seja, a verdade acontece; a ciência, porém, apenas explora domínios já desocultados do ente (Heidegger, 2003b, p. 49). Por isso, Heidegger considera a fenomenologia a “ciência primeira”, apesar de a lógica se apresentar como a “ciência própria” da filosofia enquanto “verdade do ente como tal” (*Wahrheit des Seienden als sochen*) (Heidegger, 2003e, pp. 193, 224). A própria verdade, que é a essência da metafísica (Heidegger, 2003d, p. 184, 2003c, p. 96), constitui o objecto fundamental da fenomenologia (cf. *das Wahrheitsphänomen*) (Heidegger, 1977, p. 213). Neste sentido, Gianni Vattimo, socorrendo-se do conceito heideggeriano de “Verwindung”, mostra como o “ocaso” da arte está associado ao declínio da metafísica (Rossi, 2007, p. 3).

O objectivo da obra não é causar “estados de alma” (*Zustände*), nem mesmo os estéticos, mas, mediante o seu carácter coisal (*Dinghaftes*) e enquanto local de desocultação do ente (*Ding*), garantir-se como grandeza “imediate” (*unmittelbar*) (Heidegger, 2003b, p. 56). Nessa imediatez, a arte, — a verdade em devir e acontecer (*ein Werden und ein Geschehen der Wahrheit*) (Heidegger, 2003b, p. 59) — surge, em essência (*im Wesen*), como “poesia” (*Dichtung*) em sentido lato, precisamente porque o ser-ente, mostrando-se fora do habitual

(*alles anderes ist als sonst*), abre-se no rasgão da forma (*Riß der Gestalt*): de facto, o termo τέχνη (a arte manual) chamava-se também a ποιησις (“poesia” ou “criação”) das belas artes (Heidegger, 2000, p. 35). A essência poética da arte (*dichtendes Wesen der Kunst*) torna possível a erecção de um espaço aberto (*eine offene Stelle*) onde ocorre o incomum, permitindo à arte tornar-se “esboço clarificador da verdade” (*lichtendes Entwurf der Wahrheit*) (Heidegger, 2003b, p. 60). Pelo dizer projectante da poesia, o indizível é, de facto, trazido ao mundo (*das Unsagbare ... zur Welt bringt*) (Heidegger, 2003b, pp. 61–62), permitindo a desocultação do ente: “A essência da poesia é a instituição da verdade” (*Stiftung der Wahrheit*) (Heidegger, 2003b, p. 63).

Também o “pensar” (*Denken*) se processa como “o poetar da verdade do ser” (*das Dichten der Wahrheit des Seins*) (Heidegger, 2003a, p. 343). De facto, ele constitui “o poetar originário” (*die Urdichtung*), anterior a qualquer poesia, mesmo a artística, na medida em que esta procede do âmbito da linguagem: todo o poetar é, no fundo, um pensar (Heidegger, 2003a, p. 303). Pela poesia, essência da arte, abre-se uma verdade nunca atestável ou deduzível a partir do que até então havia (*aus dem Bisherigen nie zu belegen und abzuleiten*), pelo que a verdade que se instala refuta (*widerlegt*) a anterior (Heidegger, 2003b, p. 63). Trata-se, verdadeiramente, de um trazer (*Holen*) inédito da verdade, como quem “cria” ou, dito na etimologia alemã, “tira água do poço” (*Schöpfen*), permitindo o começo ou o recomeço da história (*fängt die Geschichte erst oder wieder na*) (Heidegger, 2003b, p. 65). Efectivamente, a arte “faz a verdade brotar” (*läßt die Wahrheit entspringen*): é um modo excelente pelo qual a verdade se torna ente, isto é, histórica (*seiend, d. h. geschichtlich*) (Heidegger, 2003b, p. 66). A verdade não é representada, apresentada ou simbolizada na obra, mas acontece e realiza-se ela (Grave, 2012, p. 99).

A verdade institui-se “tecnicamente” de modo inédito na produção (*Hervorbringen*), ou seja, na criação (*Schaffen*), de uma obra original, “que, antes, ainda nunca fora, nem mais se tornará” (*vordem noch nicht war und nachmals nie mehr werden wird*). Heidegger associa a “técnica” ao processo de descortinar que “produz a verdade” (*die Wahrheit ... hervorbringt*) (Heidegger, 2000, p. 35). Também se pretende que a própria técnica “se essencialize” (*weset*) no acontecimento da verdade (Heidegger, 2000, p. 36). A produção, seja na Natureza, na obra do artesão ou na arte, leva do ocultamento ao

descobrimento: “trazer” (*bringen*) “para diante” (*hervor*). Tal se realiza como um “surgir” ou “desabrigar” (*Entbergen*) (Heidegger, 2000, p. 13) na antagonia entre mundo e terra; não é por acaso que o termo “belo” provenha do vocábulo latino *bellum*, que significa “guerra”: o adjetivo era atribuído ao combatente que melhor pelejava.

Esse fenómeno “bélico” provoca, na terra, um “rasgão” (*Riß*), um “risco fundamental” (*Grundriss*), um “contorno” (*Umriss*), um “esboço” (*Aufriss*) (Heidegger, 2003b, p. 51), enfim, a própria forma (*Gestalt*) da obra, que liberta, de si mesma, a própria terra (*befreit sie erst zu ihr selbst*) (Heidegger, 2003b, p. 52). Essa liberdade manifesta-se no carácter estranho e solitário (*befremdlicher und einsamer*) da obra, que, mediante um “choque” (*Stoß*), a destaca dos outros entes: ao apresentar-se (*Darbringen*), ela subverte o que antes parecia tranquilizante (*das bislang gehener Scheinende umgestoßen*), arranca-nos ao habitual (*rückt es uns ... aus dem Gewöhnlichen heraus*) e suspende todo o comum (*mit allem geläufigen ... ansichhalten*) (Heidegger, 2003b, p. 54). Este conceito de “liberdade” (*Freiheit*) situa-se no próprio âmago do processo de “descobrimento”, ou seja, da “verdade”. O “mistério” (*Geheimnis*), que está oculto e se oculta, é o que liberta, pois o “desabrigar” surge do que é livre. A liberdade oculta e, ao mesmo tempo, ilumina (*lichtend*), clareia mas mostra o “véu” (*Schleier*) que encobre o “essencial” (Heidegger, 2000, p. 26). Na medida em que o ser humano participa desta liberdade, “consentindo” (*das Gewährende*), ele está unido ao acontecimento da verdade (Heidegger, 2000, p. 33).

5. A alétheia na obra *Madonna Sixtina*

Heidegger ensaia, num balbuciar insuficiente (*unzureichendes Stammeln*), como a verdade acontece na obra prima *Madonna Sixtina* (1513/4), uma peça-altar da autoria de Raffaello (1483-1520), exposta, desde 1754, na Pinacoteca dos Mestres Antigos, em Dresden (Alemanha), a qual H. Belting e H. Atkins descrevem como “suprema entre as pinturas do mundo” e com o epíteto de “divina” (2001, p. 50). Heidegger refere, no seu artigo *Über die Sixtina*, de 1955 (1983), que a Virgem traz o Menino como se fosse por ele trazida (*sie selbst erst durch ihn hervorgebracht wird*): esse trazer, no qual ambos têm a sua

essência (*das Bringen, worin Maria und der Jesusknaben wesen*), acontece no olhar, dentro do qual está colocada a essência de ambos (*das blickende Schauen, darein das Wesen beider gestellt*); esse trazer é a forma da essência (*daraus es Gestalt ist*).

A imagem (*Abbild ... Sinnbild*) não “re-produz” uma verdade; antes, nela acontece a própria verdade de “Deus fazer-se homem” (*Menschwerdung Gottes*), no qual a criatura traz e é trazida pelo Criador. Trata-se de um fenómeno que ocorre em paralelo com a transubstanciação (*Wandlung*) sobre o altar (para o qual esta obra foi criada), em que o celebrante, a criatura, traz e é trazido pelo Criador, o Cristo sacrificado. Na imagem acontece o “cobrir-se descobridor” (*entbergendes Bergen*), portanto, a verdade: ela desoculta-se (*Entbergen*) e simultaneamente se oculta, num aparecimento que se esconde (*das verhüllende Scheinen*), tal como na vinda (*Herkunft*) do Deus feito homem (*Gottmenschen*), em que ele ao mesmo tempo se revela e esconde. A beleza desta imagem funda-se nesta verdade. Segundo H. Belting (1990, p. 535), parece que Raffaello não pretendeu a “apresentação de uma visão” (*Darstellung einer Vision*), mas a própria “aparição” (*Erscheinung*).

J. Grave, observando a tensão entre a visão transparente (*Transparenz*) do que é apresentado e o olhar sobre os meios opacos (*Opazität*), entrevê os conceitos heideggerianos de “mundo” e “terra”, em constante conflito (2012, p. 102). Não obstante, acusa Heidegger de uma atitude demasiado intelectual (*denkend*) e, portanto, limitada (*einschränkend*) de aproximação à obra de arte, além de um projecto filosófico, não livre de implicações ideológicas, demasiado fixado no ente e pouco atento ao ser (2012, pp. 102–103); neste contexto, J. Grave (2012:103) cita, por exemplo, a expressão heideggeriana, passível de conotação política, *die staatsgründende Tat* (“acção fundante do Estado”) (Grave, 2012, p. 103; Heidegger, 2003b, p. 49). Heidegger, porém, pensou como um existencialista, para quem o ser é, simplesmente, o ser de um ente, concreto, não abstracto, um ser aí, no mundo, à disposição (*Dasein*).

No ensaio “Der Spruch des Anaximander”, Heidegger profetizou que um dia se aprenderia a pensar a palavra “verdade” (*Wahrheit*) a partir da sua etimologia: *Wahr*, do verbo *wahren*, significa “protecção, cuidado”. A verdade é “o cuidado do (e pelo) ser” (*die Wahrnis des Seins*). Recorrendo a uma metáfora, refere que à verdade, enquanto “custódia do ser” (*der Hut des Seins*), corresponde a figura o pastor (*Hirt*): a verdade é “o pastor do ser” (*Hirt*

des Seins), o qual permanece, simultânea e paradoxalmente, como “o dono do nada” (*der Platzhalter des Nichts*) (Heidegger, 2003a, p. 121). G. Carneiro desvela o forte paralelismo entre Heidegger e o heterónimo pessoano de Alberto Caeiro, um pastor que, rejeitando a metafísica abstracta, se focava nas “coisas mesmas”, apascentando-as com recurso à poesia (2010, pp. 28, 95).

Conclusão

Empregando o método indutivo, existencial, Heidegger parte do carácter coisal da obra de arte, sobre o qual assenta a sua dimensão simbólica; para despertar os sentidos alegóricos, ela deve ser acolhida no seu ser-coisa. A essência da obra é um cerne abordável pela via do estado afectivo, isto é, “estético”; portanto, ela consiste numa materialidade cuja forma, sem finalidade, existe “por si”. É nesta coisidade da obra que vem à luz a verdade enquanto desocultação do ser da obra enquanto ente; a verdade emerge na obra como acontecimento, pelo que a arte é o colocar-se da verdade do ente em obra. Destarte, a arte deixa de ser concebida como um caminho de contemplação estética, para se constituir como uma via lógica de entendimento.

Enquanto obra, o ente se desoculta, acontecendo a verdade, que instala um “mundo” aberto e ressalta uma matéria fechada em si mesma, isto é, uma “terra”, que dá guarida a esse mundo. A essência da arte resume-se ao combate, no ente “obra”, entre “mundo” e “terra”, com vista à desocultação incompleta, à iluminação parcial. É por esta clareira que se tem acesso a parte do ente, visto que o processo acontece dialecticamente: se, por um lado, a ocultação não significa um puro negar-se, a desocultação não permite uma exposição perfeita do ente. Assim, a essencialização da verdade na obra verifica-se apenas como caminho, não como meta; a beleza, enquanto esplendor da verdade, é sempre limitada.

A arte traduz-se no devir da verdade na materialidade da obra, precisamente porque a verdade demonstra essa tendência para essencializar-se, materializando-se. Tal desocultação da verdade na obra enquanto ente realiza-se numa exposição como “tese material”: a verdade institui-se de modo técnico na produção de uma obra inédita, superando a verdade anterior. Essa

ocorrência verifica-se no rasgão, ou seja, no contorno ou na forma aplicada à “terra”, onde surge uma obra solitária, estranha, que suspende todo o lugar comum, inaugurando um novo modo poético. Com isto, o indizível, isto é, a verdade nunca antes deduzível, é trazido para o âmbito da evidência. A verdade meta-histórica historiza-se, causando um novo começo da história.

Referências

- BELTING, H. (1990). *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. College Art Association.
- Belting, H., & Atkins, H. (2001). *The Invisible Masterpiece*. University of Chicago Press.
- Carneiro, G. L. (2010). *A poesia de Alberto Caeiro à luz da filosofia de Martin Heidegger*. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_CarneiroGL_1.pdf
- Dronsfield, J. L. (2005). The Question Lacking at the End of Art: Danto and Heidegger. *Philosophy Today*, 49(5), 153-160.
- Duque, J. (2003). Arte como transcendência. Breve leitura de Gadamer. *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, 2(3/4), 73-81.
- Grave, J. (2012). *Denkkräftiges Anschauen Martin Heideggers. Blick auf die Sixtinische Madonna und seine Kritik an der Kunstgeschichte*. (Prestel).
- Heidegger, M. (1977). Sein und Zeit (1927). Em F.-W. Herrmann (Ed.), *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910-1976)*. (Vol. 14). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1983). Über die Sixtina (1955). Em F.-W. Herrmann (Ed.), *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910-1976)*. (2.^a ed., Vol. 8, pp. 119-121). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2000). Die Frage nach der Technik (1953). Em F.-W. Herrmann (Ed.), *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910-1976)*. (Vol. 18). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2003a). Der Spruch des Anaximander (1946). Em F.-W. Herrmann (Ed.), *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910-1976)*. (2.^a ed., Vol. 6, pp. 321-374). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2003b). Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36). Em F.-W. Herrmann (Ed.), *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910-1976)*. (2.^a ed., Vol. 6, pp. 1-74). Vittorio Klostermann.

- Heidegger, M. (2003c). Die Zeit des Weltbildes (1938). Em F.-W. Herrmann (Ed.), *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910-1976)*. (2.^a ed., Vol. 6, pp. 75-114). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2003d). Hegels Begriff der Erfahrung (1942/43). Em F.-W. Herrmann (Ed.), *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910-1976)*. (2.^a ed., Vol. 6, pp. 115-208). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2003e). Nietzsches Wort “Gott ist tot” (1943). Em F.-W. Herrmann (Ed.), *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910-1976)*. (2.^a ed., Vol. 6, pp. 209-268). Vittorio Klostermann.
- Rossi, M. J. (2007). El ocaso del arte y la estetización general de la vida en Gianni Vattimo. *A Parte Rei*, 24(54), 1-11.

Bibliografia

- HARRIES, K. (2009). *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's “The Origin of the Work of Art”*. Yale University.
- KÖNIG, P. (sem data). *Der Ursprung des Kunstwerkes. Sich ins-Werk-Setzen der Wahrheit*. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Obtido 4 de Maio de 2020, de https://www.academia.edu/4495120/der_Ursprung_des_Kunstwerkes
- Martins, J. da S., & Leão, J. O. (2010). Heidegger e Van Gogh. Reflexões sobre filosofia e arte. *Barbarói*, 33, 104-117. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/barbaroi/n33/n33a07.pdf>
- Schubert, D. (2011). Van Goghs Sinnbild „Ein Paar alte Schuhe” von 1885, oder: Ein Holzweg Heideggers. Em Tobias Frese & A. Hoffmann (Eds.), *Habitus: Norm und Transgression in Bild und Text*. (pp. 330-354). De Gruyter.
- Schütz, E. (sem data). *Heideggers Gedanken zum Ursprung des Kunstwerkes. Kolloquium WS 1985/86*. Humboldt-Universität. Obtido 4 de Maio de 2020, de <https://www.erziehungswissenschaften.hu-berlin.de/de/allgemeine/egon-schuetz-archiv/verzeichnis-der-unveroeffentlichten-schriften/14>
- Süner, A. (sem data). *The Visual Way to Language and Literature in Heidegger's ‘Work of Art’ Essay*. Yasar University, Turkey. Obtido 4 de Maio de 2020, de https://www.academia.edu/36457065/The_Visual_Way_to_Language_and_Literature_in_Heidegger_s_Work_of_Art_Essay_Oxford_German_Studies_43.3_262-282_2014
- Zachariaš, J. (2014). Vincent van Gogh's A Pair of Shoes. An Attempt at an Interpretation. *Umění*, 4(12), 354-370.

ESTUDO E INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO NO TETO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DE SANTA BÁRBARA – MANADAS

MÓNICA GONÇALVES e ODÍLIA TEIXEIRA
ACROARTE

RESUMO

A última intervenção de conservação e restauro na Igreja de Santa Bárbara das Manadas realizou-se entre 2015 e 2017. O ACROARTE, responsável pelos trabalhos de conservação e restauro, englobou na sua intervenção o teto da nave, o teto da capela-mor, o retábulo-mor e o armário da sacristia.

O teto da capela-mor levantou as maiores questões ao nível da conservação e restauro, sendo composto por duas obras artísticas de diferentes épocas, materiais e técnicas: teto apainelado de pintura sobre madeira, emoldurado com elementos em madeira entalhada pintada e dourada e o teto de alfarge, de estilo Mudéjar, uma estrutura em madeira de cedro com dois caixotões, que remonta à primitiva construção da Igreja de Santa Bárbara datada do século XVI.

Considerando a classificação do imóvel e os requisitos do proprietário, realizou-se um estudo prévio e exaustivo sobre a contextualização histórico-artística, materialidade, técnica e estado de conservação, a sua autenticidade/originalidade/qualidade.

A presente comunicação pretende expor, não só a componente prática realizada no teto da capela-mor, onde apenas o resultado estético final é visível, mas também as questões que se levantaram antes e durante uma intervenção de conservação e restauro e as respetivas soluções que contribuíram para a preservação deste património.

PALAVRAS-CHAVE

Conservação e Restauro; Teto; Alfarge; Santa Bárbara; Manadas

A referência documental mais antiga que conhecemos acerca da Igreja de Santa Bárbara das Manadas data do século XVI, referindo-se a uma carta de D. Sebastião que ordena o pagamento anual de quatro mil reis à Fábrica da Igreja de Santa Bárbara do, então, lugar das Manadas (ANTT, Chancelaria da Ordem de Cristo). A partir daí a igreja sofreu várias intervenções ao longo dos séculos, como por exemplo, a sua ampliação, a abertura de mais janelas e de maiores dimensões, a execução de apainelados e retábulos, a inserção de pinturas sobre tela, várias intervenções ao nível da cobertura e telhado, uma grande intervenção de conservação e restauro realizada após o sismo de 1980 e a intervenção de conservação e restauro do teto da cobertura e do teto em caixotão em 2016. Durante esta intervenção foi descoberto na capela-mor, sob os painéis pintados, um teto mais antigo, sendo muito provavelmente o original desta capela.

Teto de alfarge

Trata-se de um teto que poderá datar do século XVI ou XVII, em madeira de cedro dos Açores (*Juniperus brevifolia*), em Alfarge Mudéjar, com todo o simbolismo e atributos referentes à padroeira da Igreja, como a torre onde Santa Bárbara foi encerrada, os raios que fulminaram o seu pai Dioscorus e as palmas, símbolo de martírio. É uma construção de três panos que reveste as asnas e os níveis, com madeira de cedro esquadilhada, formando um conjunto de decoração geométrica que compõe o que julgamos ser o teto original da capela-mor da Igreja. É o único exemplar da ilha e dos poucos dos Açores.

Este teto é anterior ao teto apainelado que atualmente podemos ver na capela-mor, remontando ao século XVII ou mesmo antes. Esta afirmação baseia-se numa consulta efetuada ao Livro de Visitações de Santa Bárbara, onde, no registo de 15 de Outubro de 1761, encontramos, na folha nº 16, a seguinte informação:

De ver os estragos que ainda permaneciam nos templos desta ilha causados pelo horrendo terramoto de 9 de Julho de 1757 e suposto que esta igreja foi também, segundo nos consta pelo seu furor acometida miraculosamente parece aprove-se o Altíssimo da sua total ruína. Conservando ileso a nova obra do retábulo. Apainelados do teto, e paredes, padecendo estas tão considerável ruína sem aquelas desmentirem um pouco da sua perfeição (...)

Com esta informação, sabemos que o teto apainelado, assim como os apainelados das paredes e o retábulo eram novos à data da ocorrência do sismo (meados do século XVIII), portanto, o teto em alfarge será anterior e poderá ser o primitivo texto desta igreja, datando do século XVI ou XVII.

Os tetos de construção em Alfarge Mudéjar tiveram um período de produção excecional durante o século XVI, por via dos descobrimentos, chegando aos Açores um pouco mais tarde. Estes tetos enobrecem as igrejas, palácios, casas e solares. Temos como exemplo na ilha Graciosa a casa solarenga da família Canto Brum. Na ilha Terceira o Palácio dos Capitães Generais em Angra do Heroísmo. Existem outros tetos com a mesma técnica de construção no Paço de Sintra, na Capela-Mor de São Bento em Bragança, na Sé do Funchal, entre outros.

O primitivo teto da Capela-mor da Igreja de Santa Bárbara é, portanto, um teto de alfarge de estilo Mudéjar, composto por três esteiras. Relativamente à armação/estrutura, de duas águas, utilizaram a armação tipo Perna e Nível, enquadrando-se dentro das estruturas mudéjares. Está a 6,10 m de altura e possui um comprimento de 10,9 m por 4,60 m de largura. Apresenta dois caixotões, no entanto apenas num deles podemos ver o tema representado, uma vez que o outro já não possui a talha. Mais próximo do retábulo-mor está o caixotão de *Santa Bárbara*, com todo o simbolismo e atributos referentes à padroeira da Igreja, como a torre onde Santa Bárbara foi encarcerada, os raios que fulminaram o seu pai (Dioscorus) e as palmas, símbolo de martírio. O caixotão seguinte já não apresenta talha, pelo que desconhecemos o tema representado. Os elementos entalhados deste caixotão poderão ter sido cortados e removidos para a colocação do teto apainelado, pois no caso do caixotão de Santa Bárbara, também foram cortados os elementos que apresentavam maior relevo, de modo à madeira do caixotão ficar ao mesmo nível das asnas, para nelas ser fixado o novo apainelado.

Na construção do teto foi utilizada uma madeira endémica dos Açores, o cedro dos Açores (*Juniperus brevifolia*), também conhecido como “cedro do mato”. As tábuas de forro desde a zona do camarim até à parede Este da igreja são de pinho da Flandres. As linhas apresentam madeiras diferentes, sendo a linha junto ao arco do triunfo de madeira de pau-santo; a linha do centro de

pinho e a linha atrás do retábulo-mor de carvalho. Os vários elementos foram fixados entre si com pregos de ferro artesanais, feitos na forja.

A estrutura do teto em caixotão é composta por 48 asnas que, por sua vez, são constituídas por 48 níveis, 48 pernas do lado esquerdo e 48 pernas do lado direito. Sobre as paredes da capela-mor assenta um frechal em madeira de cedro. Neste apoiam as extremidades das asnas, que se designam por unhas, unhais ou “bocas de lobo”, sendo estas fixas ao frechal com pregos de ferro. O nível encontra-se fixo às pernas com ligação seca, do tipo garganta (pernas) – cornezuelos (nível), utilizando pregos de ferro para reforçar a fixação. Este nível tem a função de travar as pernas, impedindo que estas se deformem, ao mesmo tempo que reduz as forças de descarga horizontais aplicadas aos frechais.

Por sua vez, as pernas encontravam-se fixas entre si, numa ligação seca a meia madeira, descarregando o peso de toda a estrutura do teto em caixotão sobre o frechal, sendo unidas a este, nas suas extremidades, por unhas ou unhais e grandes elementos metálicos (pregos) artesanais, feitos na forja.

O frechal onde assenta o teto em caixotão foi construído em madeira de cedro dos Açores, sendo as uniões dos blocos do tipo (escrava). Entre os caixotões o espaço é ocupado por quadrículas que são constituídas por paralelepípedos de madeira que unem às linhas.

O travamento do teto é completado por três linhas de diferentes madeiras, sendo as duas que ficam visíveis policromadas. A linha junto ao arco do triunfo é de pau-santo, a linha do centro é de pinho e a linha que fica atrás do retábulo-mor é de carvalho. Estas apresentam uma dimensão aproximada de 4,60 metros e foram construídas em vários blocos de madeira, os quais apresentam uniões em “escrava” a cerca de 50 centímetros das extremidades. Estas linhas são unidas ao frechal com uma assemblagem a meia madeira em T e fixadas com grandes pregos de ferro feitos na forja.

Sobre o nível e as pernas foram colocadas tábuas de forro em madeira de cedro dos Açores, pregadas de cima para baixo, com pregos de ferro. Estas tábuas não apresentam nenhum sistema de encaixe, sendo colocadas com um afastamento de cerca de 1 centímetro umas das outras, com a união ocultada pelas pernas e níveis.

As quadrículas que fazem a separação entre os dois caixotões são compostas por 227 elementos em forma de paralelepípedo que encaixam no

nível através das extremidades cortadas em suta. Nos topos dos caixotões os paralelepípedos são maiores e colocados na diagonal, formando um desenho diferente do resto do teto. De ambos os lados dos caixotões as quadrículas apresentam uma decoração a que, neste tipo de tetos, se chamam laçarotes ou laços e que consistem em pequenos entalhes colocados na diagonal em dois dos cantos das quadrículas. São 16 laços. Existem ainda 92 pequenos elementos de madeira que fazem a ligação entre os caixotões e as pernas.

Os caixotões apresentam forma octogonal e são constituídos por vários elementos entalhados, todos desiguais nas dimensões e forma, sendo fixados uns aos outros e à estrutura do teto com pregos de ferro artesanais. O tema representado no caixotão mais próximo do retábulo-mor é Santa Bárbara. No outro caixotão não é possível saber porque a talha foi removida, provavelmente para a colocação do teto apainelado.

Estado de conservação do teto de alfarge

O teto em alfarge da capela-mor encontrava-se em risco de colapso, apresentando problemas estruturais graves, quer por causas naturais e ambientais, quer por ação humana. De entre as causas naturais e ambientais de degradação está a corrosão dos pregos de ferro artesanais, feitos na forja, os quais deixaram de exercer a sua função. A degradação causada pelo ataque dos insetos xilófagos, com abertura de orifícios e galerias, enfraquecendo a madeira; as infiltrações ocorridas no telhado e a absorção de humidade pelas paredes que causou também a deterioração de algumas madeiras, especialmente as extremidades que se encontravam no interior da parede.

Numa intervenção anterior ao nível da cobertura do telhado, que julgamos ter sido efetuada entre 1979 e 1980, houve o corte de madeira estrutural, amputando o terço superior de várias asnas, desde o arco do triunfo até cerca de metade da capela-mor, por entrar em colisão com a nova estrutura. Esta intervenção deixou o teto em caixotão parcialmente desapoiado e em sobrecarga. Para tentar remediar a situação, foram pregados uns pendurais no nível junto ao arco do triunfo e na viga de armação do telhado.

Os principais danos do teto de alfarge estavam relacionados com o corte estrutural referido anteriormente, que causou a cedência e o afastamento das

assemblagens, a deformação do teto e a corrosão dos elementos metálicos. As unhas e entregas apresentavam um avançado estado de degradação devido ao excesso de humidade absorvida através das paredes, às infiltrações e à corrosão dos elementos metálicos que causaram fraturas nos locais de união ao frechal. O teto apresentava uma deformação geral devido à cedência da estrutura causada pelo peso dos detritos de obras anteriores, terra acumuladas ao longo de vários anos e ao corte de elementos estruturais.

As tábuas de forro apresentavam empenamento devido a movimentações da madeira durante a secagem e às variações de humidade e temperatura. Apresentavam ainda orifícios e galerias devido à ação dos insetos xilófagos, manchas causadas por fungos, fendas, uma grande quantidade de tábuas partidas e lacunas pontuais. O frechal também apresentava uma degradação acentuada devido à ação dos insetos xilófagos, mas maioritariamente, devido ao excesso de humidade.

Intervenção de conservação e restauro do teto de alfarge

Após a desmontagem do teto apainelado, iniciou-se a intervenção de conservação e restauro no teto de alfarge, registando-se graficamente todas as peças que o compõem. Este registo teve como objetivo mapear cada elemento estrutural constituinte do teto, bem como as suas assemblagens, auxiliando a marcação dos vários elementos e a sua disposição, o que facilitou a tarefa de montagem do mesmo.

A marcação foi efetuada em todos os elementos que compõem o teto, inicialmente com um código alfanumérico em papel autocolante e, posteriormente, com um punção, aplicando o mesmo código no verso da madeira. Esta é uma tarefa indispensável à remontagem do teto, pois, tratando-se de um teto artesanal, as dimensões de cada peça são diferentes e, sem uma marcação rigorosa, não seria possível a recolocação de cada elemento no seu local.

A desmontagem teve início pela área que apresentava risco de colapso, ou seja, junto ao arco do triunfo. Tal como no teto da nave, a desmontagem dos elementos teve de ser efetuada em simultâneo, uma vez que todos estão interligados. Deste modo, retiraram-se as asnas (pernas e níveis), tabicas, tábuas de forro e bordões. As tábuas de forro estavam fixadas às pernas e

aos níveis, de cima para baixo, com pregos de ferro, o que dificultou bastante a sua remoção e impossibilitou que fossem retiradas independentemente das asnas. Os bordões estavam colocados sobre as tábuas, passando por trás das pernas, as quais apresentavam concavidades ou sulcos em forma de meia cana, feitos à medida dos bordões.

Após a desmontagem das asnas seguiu-se a desmontagem das três linhas da nave que estavam apoiadas sobre o frechal, retirando-se os elementos metálicos que faziam a união destas linhas ao frechal.

Seguiu-se a desmontagem do frechal que se encontrava fixo sobre a parede com grandes pregos de ferro. Na intervenção realizada em 1979/1980 foram colocadas barras de ferro desde as linhas até ao frechal para reforço da ligação entre estes dois elementos, uma vez que as extremidades das linhas se encontravam fragilizadas. Para auxiliar na remoção desses elementos utilizou-se um arranca-pregos. A madeira antiga do frechal que estava em boas condições, especialmente o cerne, foi reutilizada nos preenchimentos efetuados ao nível do suporte do teto.

À medida que se foram desmontando os vários elementos que compõem o teto, procedeu-se à limpeza do verso da madeira, removendo terra e poeira vermelha que caiu da telha e se acumulou ao longo dos anos, bem como detritos e restos de madeira de intervenções anteriores. Os resíduos removidos foram classificados com os códigos LER 17 01 07 e 17 02 01, separados e reencaminhados para um operador licenciado. Este reencaminhamento ficou a cargo do empreiteiro geral Pavijorge. O mesmo procedimento foi adotado para a limpeza de toda a área do teto, nomeadamente na zona do frechal e sobre as paredes da capela-mor onde havia muita terra, telhas e pedras acumuladas.

As extremidades das linhas que se encontravam deterioradas, devido ao excesso de humidade proveniente de infiltrações pelo telhado e paredes, foram removidas e substituídas por madeira nova de tola. Esta intervenção foi realizada na linha junto ao arco do triunfo e na linha do centro da capela-mor, cujas extremidades foram cortadas em intervenção anterior ao nível da cobertura do telhado (1979/1980).

A remoção da terra acumulada no verso das tábuas e restantes elementos do tecto de forro foi varrida e removida com soprador. Em atelier procedeu-

-se à limpeza da madeira com uma escova de latão para abertura das galerias dos insectos e remoção do serrim produzido por estes.

Os dois caixotões do tecto da capela-mor foram retirados sem serem desmontados, com o intuito de serem desmembrados em atelier para melhor organização dos elementos que os constituem e realização do registo gráfico de cada peça. Assim, procedeu-se ao seu transporte para o atelier e posterior desmontagem de cada elemento, com o auxílio de ferramentas manuais e berbequim com brocas de várias espessuras, retirando-se os elementos metálicos corroídos que fixavam os blocos entre si.

A remoção dos pregos oxidados foi efetuada em todos os elementos que compõem o teto, mais especificamente nas asnas (pernas e níveis), tábuas laterais à nave, tábuas de forro e elementos de talha que constituem os caixotões. As tabicas não apresentavam elementos metálicos por serem encaixadas em ranhuras existentes nas pernas das asnas. Esta intervenção teve lugar em atelier com recurso a ferramentas elétricas e manuais com pressão controlada e proteção adequada. Esta intervenção foi indispensável por existirem inúmeros pregos de ferro em cada elemento que compõe o teto e estes estarem a causar graves danos à madeira, nomeadamente abertura de fendas e deterioração da madeira devido à expansão dos produtos de corrosão que causaram manchas à sua volta, contaminando a madeira do suporte. Esta madeira à volta dos elementos metálicos encontrava-se deteriorada, “queimada” devido a uma reação química que os produtos de corrosão do ferro desencadeiam com a madeira de cedro. Foi necessário remover todo o material deteriorado, de modo a ficar apenas a madeira sã, para garantir uma boa aderência dos preenchimentos com a madeira nova.

No caso dos paralelepípedos que formam as quadrículas, o método de remoção dos elementos metálicos foi diferente por serem centenas de peças iguais e com os pregos colocados nos mesmos sítios. Optou-se por um método em que o trabalho fosse desenvolvido em série, agilizando o processo. Os pregos foram removidos com broca craniana colocada num berbequim de coluna, sem furar por completo o paralelepípedo para não se perder o ângulo de encaixe nos níveis. Com a broca da mesma dimensão que se retirou o prego, recortaram-se círculos de madeira de cedro antiga que se colaram nos lugares de onde se retiraram os pregos com acetato de

polivinilo, que é uma cola transparente após secagem, sem solventes e com uma secagem lenta, permitindo alguns acertos e correções necessárias. A madeira em excesso foi retirada com plaina e formão, refazendo o ângulo de encaixe nos níveis e nivelada com lixa. O processo utilizado foi o mais eficaz para que as extremidades destes elementos adquirissem resistência para serem novamente fixadas nos seus locais de origem com parafusos inox nas extremidades.

Em orifícios de maiores dimensões foi utilizada também a madeira de cedro, recortada à dimensão da lacuna e colada.

Para colagem das tábuas e elementos de maiores dimensões recorreu-se a uma mesa de aperto, garantindo o nivelamento das colagens. No caso de pequenos elementos utilizou-se a mesma cola, grampos de aperto e molas, exercendo pressão controlada e protegendo as áreas envolventes.

Existiam muitas fendas e fissuras nos vários elementos que compõem o teto (tábuas de forro, pernas, níveis e elementos entalhados). Nas fissuras e fendas de menores dimensões foi injetado acetato de polivinilo, sendo esses elementos submetidos a pressão controlada com grampos para colagem, protegendo-se as áreas circundantes com material adequado. As fendas de maiores dimensões foram preenchidas com madeira de cedro antiga e acetato de polivinilo, sendo igualmente submetidas a pressão com grampos para colagem. O excedente da madeira foi regularizado com formões e goivas e nivelado com lixa.

Nas tábuas de forro foi necessária uma intervenção diferente, de modo a possibilitar a sua recolocação no local. Estas tábuas encontravam-se fixadas às asnas, com pregos de ferro, colocados nas margens, o que dificultou muito a sua remoção por não ser possível aceder a elas por cima do teto para ver onde estavam os pregos. Assim sendo, as tábuas tiveram de ser removidas de baixo para cima, sem se ver os elementos metálicos que se encontravam cobertos pelas pernas e níveis. Mesmo utilizando todo o cuidado e ferramentas adequadas, as margens das tábuas ficaram em muito mau estado devido à corrosão dos elementos metálicos, ao facto da madeira estar extremamente fragilizada e ressequida e de ser uma madeira com pouca espessura, por serem tábuas de forro. Além disso, muitas tábuas encontravam-se já fraturadas.

Para conseguirmos voltar a utilizar as tábuas de forro, foi necessário refazer a maior parte das margens e acrescentá-las cerca de 2 cm, de ambos os lados, de modo a termos largura suficiente para colocar parafusos nas margens e fixá-las às pernas e níveis. Nas tábuas de cedro, utilizou-se madeira de cedro antigo e nas tábuas de pinho, utilizou-se madeira de pinho para os acrescentos laterais. As fendas existentes foram coladas e reforçadas pelo verso com tiras de madeira para não voltarem a abrir durante o manuseamento das tábuas e perante as variações de humidade e temperatura a que irão estar sujeitas no local.

As lacunas existentes ao nível do suporte de madeira foram preenchidas com madeira de cedro dos Açores antiga, colada com o veio no mesmo sentido da madeira original, para evitar tensões contrárias. Nos paralelepípedos foi necessário abrir rasgos/sulcos na madeira para reconstituir o esquadilhado original.

A talha dos caixotões também apresentava muitas lacunas, as quais foram preenchidos com madeira de cedro antiga, colada com o veio no mesmo sentido da madeira original, para evitar tensões contrárias. Em seguida foi desenhado o modelo a entalhar e depois entalhado com formões e goivas. Para os nivelamentos finais utilizou-se lixa.

Após o tratamento de suporte do teto de alfarge, procedeu-se à imunização das madeiras. Esta intervenção foi realizada após a montagem do teto para abranger toda a madeira, ou seja, a madeira original e a madeira nova introduzida nas reconstituições. Neste tratamento utilizou-se o Xylophene S.O.R.2 Extreme, sobre toda a estrutura e tábuas de forro, aplicado por aspersão, com pulverizador. Nas áreas afetadas pela ação dos insetos xilófagos, esta intervenção teve um carácter curativo, enquanto nas áreas de madeira nova teve um carácter preventivo.

A madeira do suporte que se encontrava deteriorada pela ação dos insetos xilófagos e pelo excesso de humidade foi consolidada com uma resina acrílica Paraloid B72, diluído em Tolueno e aplicado em várias concentrações, sendo a inicial a 6% para maior penetração na madeira e as seguintes a 12% e 18%. O produto foi aplicado por impregnação com uma trincha. O Paraloid é uma resina termoplástica de dureza média, ou seja, resistente à foto-degradação, não retraindo nem criando fissuras ao envelhecer.

A montagem dos caixotões foi realizada em atelier e auxiliada pela marcação efetuada com código alfanumérico e pelo mapeamento de todos os componentes dos caixotões. A montagem dos vários elementos entre si realizou-se com parafusos inox. Em seguida os caixotões foram acondicionados e transportados para a igreja para serem recolocados no teto.

Após a intervenção ao nível do suporte, de todo o teto de alfarge, realizada em atelier, os vários elementos foram acondicionados e transportados para a igreja, a fim de serem recolocadas no respetivo local. Efetuou-se a pré-montagem de algumas asnas distribuídas ao longo da capela-mor para garantir o alinhamento da estrutura do teto. Em seguida iniciou-se a montagem desde o retábulo do altar-mor até ao arco do triunfo e, finalmente, do retábulo-mor até à parede Este da Igreja, pela seguinte ordem:

Os vários elementos que compõem a estrutura do teto foram fixados com parafusos de aço inox nas áreas de união, ou seja, pernas ao frechal, níveis às linhas, tábuas aos níveis e às pernas e bordões às pernas. As tabicas são fixas apenas com encaixe em ranhuras existentes nas pernas, junto às unhas ou bocas de lobo.

Efetuiu-se um novo frechal em madeira de tola, com uniões entre os blocos de madeira iguais às originais, ou seja, uniões tipo “escrava”, posteriormente fixadas com parafusos inox. A madeira foi imunizada, antes de ser colocada no local, para prevenção e retardamento da ação dos insetos xilófagos. As extremidades e as áreas de contacto com o betão foram impermeabilizadas com silicone líquido. Após a regularização da parte superior das paredes laterais da capela-mor por parte do empreiteiro geral Pavijorge, o frechal foi colocado e foram abertos encaixes iguais aos originais para o assentamento das linhas.

Após a substituição das extremidades das linhas que haviam sido cortadas em intervenção anterior (1979/1980), por madeira de tola, estas foram recolocadas no local, com encaixe igual ao original, ligando-as ao frechal. As extremidades que ficavam em contato com as paredes da nave também foram impermeabilizadas com silicone líquido para evitar a absorção de humidade, prevenindo o seu apodrecimento. As barras de ferro introduzidas na intervenção de 1979/1980 para ligação das linhas ao frechal, foram substituídas por barras inox, sendo este trabalho executado pelo empreiteiro geral.

Após a conclusão da montagem do teto em caixotão da capela-mor por parte do atelier, o empreiteiro geral efetuou a montagem da estrutura do telhado e a respetiva cobertura.

Teto apainelado

Através da pesquisa bibliográfica realizada, sabemos que o teto apainelado, assim como os apainelados das paredes e o retábulo eram novos à data da ocorrência do sismo de 1757 ou seja, datados do século XVIII. Estas novas obras corresponderão, certamente, a uma campanha de reformulação e embelezamento da capela-mor desta igreja.

O teto representa vários temas relacionados com a vida de Cristo e da Virgem, com representações da Infância, Paixão e Glorificação. É composto por doze painéis construídos numa madeira exótica que poderá ser imbuía, com tábuas que atingem 4,83 metros de comprimento e 31,6 centímetros de largura. Trata-se de uma construção em três esteiras e estrutura em caixotão, unidas através de chanfro e fixas à estrutura (teto de alfarge) com pregos de ferro.

A camada de preparação é avermelhada, o que poderá indicar ter na sua composição pigmentos à base de óxidos de ferro. A superfície da madeira não apresenta um acabamento muito regular, pois são visíveis pequenos sulcos que correspondem a marcas das ferramentas de corte. Supõe-se que a técnica pictórica seja pintura a óleo, com alguns empastes localizados maioritariamente nas extremidades e contornos dos elementos vegetalistas, nas penas das asas, nos cabelos, nas flores e nas rendas dos panejamentos.

Os temas representados são emoldurados com elementos em madeira policromada e dourada, sendo que, na união dos elementos da moldura existem rosetas de talha dourada. Junto ao arco do triunfo os elementos representam a flores-de-lis.

Estado de conservação do teto apainelado

Ao nível do suporte as pinturas apresentavam fendas e lacunas ao longo das tábuas devido à retração durante a secagem e a movimentos dimensionais do suporte causados pelas variações ambientais. Poderá ter contribuído para

esta situação a corrosão dos elementos metálicos aplicados para fixação das tábuas, que ao aumentarem de volume, abriram fendas na madeira. A existência de grande quantidade de elementos metálicos corroídos, causou deterioração da madeira à sua volta e colocou em risco a estabilidade da estrutura.

Sobre o verso das tábuas existia acumulação de poeira, terra, fragmentos de telha, pedras e cimento, provenientes de obras anteriores no telhado da igreja, causando pressão sobre as tábuas e contribuindo para a sua deformação e empeno. Existiam ainda cadáveres de aves e roedores sobre as tábuas.

O afastamento das uniões das tábuas e, por consequência, das molduras colocadas sobre estas, foi causado pela cedência da estrutura do teto de alfarge, que se encontrava em risco de colapso devido à debilitação estrutural.

Os restantes elementos decorativos apresentavam ação de insetos xilófagos, com deterioração acentuada da madeira, bem como algumas lacunas e fraturas ao nível do suporte. À semelhança das tábuas, estes elementos apresentavam pregos corroídos, contaminando a madeira à sua volta com os produtos de corrosão e causando a abertura de fendas.

Ao nível da camada cromática e douramento havia acumulação de poeiras e sujidades orgânicas. As cores encontravam-se muito alteradas devido a reações químicas ocorridas entre os pigmentos e aglutinante, à presença de humidade, ao desenvolvimento de fungos e à presença de verniz oxidado e amarelecido. Os pigmentos castanhos apresentavam manchas brancas e os azuis apresentavam uma coloração verde.

Existiam lacunas, a maioria localizadas à volta dos elementos metálicos, outras nas uniões das tábuas, onde a massa de preenchimento das juntas se destacou devido às movimentações da madeira. À volta dos elementos metálicos, existiam auréolas brancas, causadas por reações com os produtos de corrosão.

Eram visíveis marcas de escorrências de água e poeira sobre a camada cromática, causadas por infiltrações, bem como depósitos de argamassa de cimento nas molduras junto às paredes laterais da capela-mor, devido ao reboco realizado numa intervenção anterior sem proteção prévia dos elementos envolventes.

Intervenção de conservação e restauro do teto apainelado

Após a remoção do espólio da igreja e proteção das obras integradas, montou-se uma plataforma de andaimes multidirecionais, modelo ADAPT, na capela-mor, permitindo o acesso às zonas mais distantes.

Antes de se iniciar os tratamentos de conservação e restauro, procedeu-se a uma remoção superficial de poeiras, intervenção essencial e necessária, à continuação dos tratamentos.

Nas áreas que apresentavam risco de destacamento ao nível da camada de preparação, procedeu-se a uma fixação pontual. Após alguns testes, optou-se por um adesivo de origem vegetal aplicado nas áreas mais fragilizadas e ativado com espátula quente com uma temperatura de 65° C, após secagem.

Com a camada pictórica estabilizada, efetuou-se um *facing* de proteção para garantir a segurança da superfície decorativa durante a desmontagem, assim como seu o manuseamento e transporte para atelier. Todos os elementos removidos foram marcados com um código alfanumérico.

A desmontagem iniciou-se com a remoção dos elementos de talha dourada e, em seguida, as molduras que dividem os painéis. Os painéis foram desmontados a partir da esteira do centro, partindo do lado do arco do triunfo, para o retábulo-mor. Foi neste momento que se verificou a existência de um teto de construção em alfarge, ao qual estavam fixos os painéis.

Após a remoção das tábuas verificou-se que a estrutura do teto estava em risco iminente de colapso do lado do arco do triunfo. Perante esta situação fez-se um escoramento provisório da estrutura, sendo possível continuar a desmontagem das restantes tábuas do teto em segurança. As tábuas e elementos decorativos foram acondicionados e transportados para atelier onde se deu continuidade à intervenção.

À medida que se desmontaram as tábuas, procedeu-se à limpeza do verso para remoção de terra, pedaços de telha, de madeira e pedras que foram acumuladas ao longo dos anos.

Removeram-se os elementos metálicos corroídos, intervenção indispensável por estes estarem a causar abertura de fendas e deterioração da madeira devido à expansão dos produtos de corrosão, bem como manchas de oxidação à sua volta, contaminando a madeira e a policromia. Removeu-

-se toda a madeira deteriorada para garantir uma boa aderência dos preenchimentos que se seguiram com madeira nova. Os orifícios causados pelos elementos metálicos foram preenchidos com cavilhas de madeira de cedro antiga.

Seguiu-se o tratamento das fraturas e fendas ao nível do suporte através de colagem, utilizando um adesivo polivinílico e submetendo as áreas de colagem a pressão controlada com grampos e molas.

A desinfestação da madeira do suporte realizou-se com inseticida e fungicida, sobre o verso das tábuas, envolvendo-se as peças em manga plástica, permanecendo em atmosfera tóxica durante algumas semanas para maior eficácia do tratamento.

A madeira do suporte que se encontrava deteriorada pela ação dos insetos xilófagos e pelo excesso de humidade foi consolidada com uma resina acrílica em várias concentrações: 6%, 12%, 18%.

A maior parte das tábuas apresentavam fendas com uma grande abertura, não sendo possível voltar a uni-las, devido à pressão que a madeira exercia. Nestes casos foi necessário efetuar preenchimentos com madeira de cedro do Brasil, uma vez que não dispúnhamos de madeira idêntica à original por ser uma madeira exótica em vias de extinção e não comercializada. Para esses preenchimentos procedeu-se à abertura de rasgos em ganzepe no verso das tábuas, introduzindo filetes de madeira nas fendas. Os rasgos foram feitos com tupa manual e fresa de malhetes de 6 mm sem chegarem à superfície cromática.

Como a madeira apresentava empenos, os quais exerciam muita pressão, não havendo garantia de as fendas não voltarem a abrir ao longo dos anos e durante o manuseamento das tábuas na intervenção de conservação e restauro e até à sua recolocação no local, procedeu-se ao reforço dessas fendas com a colocação de caudas de andorinha. Complementou-se o reforço do suporte com a aplicação de filetes de madeira, colocados no sentido transversal das fendas, utilizando o mesmo sistema de abertura de rasgos em ganzepe.

Para se proceder à intervenção ao nível da camada cromática removeu-se o *facing* de proteção aplicado antes da desmontagem dos painéis.

Iniciou-se a limpeza química procedendo-se a testes de solubilidade nas diferentes cores da camada cromática para avaliar a sua resistência

e comportamento na presença de solventes químicos. Após a análise dos resultados dos testes de solubilidade, optou-se por uma solução tensioativa aniónica, ou seja, um detergente de base aquosa, sem fosfatos, biodegradável, não corrosivo nem tóxico, utilizado para limpezas e descontaminação de suportes orgânicos e inorgânicos. Nas áreas de sujidade mais aderente e de difícil remoção, esta fase foi acompanhada de limpeza mecânica com utilização de lâmina de bisturi.

As lacunas ao nível da camada de preparação desengorduraram-se com um agente tensioativo, facilitando a aderência do material de preenchimento a aplicar posteriormente.

Após a limpeza da superfície cromática, seguiu-se o preenchimento das lacunas com preparação tradicional à base de cré e cola de coelho.

A reintegração cromáticas das lacunas teve como objetivo restituir a leitura e devolver uma unidade estética à obra. Utilizaram-se aquarelas, material reversível, compatível com os originais e inócuo para a pintura original. Utilizou-se um método diferenciado – *tratteggio*, em que são aplicados pequenos e finos traços verticais de cores puras, com o objetivo de diferenciar a reintegração da pintura original, quando observada de perto, não se distinguindo à distância.

Sobre a policromia e elementos de talha dourada aplicou-se uma camada protetora para evitar a acumulação de poeiras e outras sujidades, protegendo também as reintegrações cromáticas de alterações causadas pelo ambiente envolvente.

Nos painéis utilizou-se uma camada de verniz de retoque para pinturas a óleo que permitiu a aferição das reintegrações com pigmento e verniz, e uma camada de verniz mate para uniformização dos brilhos. Nos elementos de talha dourada utilizou-se cera microcristalina que é transparente, reversível, estável e resistente à foto degradação.

Após os tratamentos de conservação e restauro em atelier, as tábuas que compõem os painéis foram embaladas com manga geotêxtil e transportadas para a igreja, seguindo-se a sua montagem no teto da capela-mor. Iniciou-se a montagem pelo lado Norte, seguindo-se o lado Sul e, por fim, a esteira central. A fixação efetuou-se com parafusos de aço inox à estrutura do teto em alfarge, tal como originalmente havia sido feito. Esta tarefa foi auxiliada

pela marcação efetuada com código alfanumérico e pelo mapeamento dos painéis. Em seguida procedeu-se à fixação das molduras e dos elementos de talha dourada sobre os painéis.

Sobre os parafusos colocados na fixação dos painéis e molduras, efetuaram-se preenchimentos com pasta de celulose e preparação sintética para posterior reintegração com pigmentos aglutinados em verniz de retoque.



Fig. 1 – Vista geral do teto em alfarge após intervenção de conservação e restauro (ACROARTE).



Fig. 2 – Caixotão com elementos iconográficos de Santa Bárbara (ACROARTE).



Fig. 3 – Estado de conservação da estrutura do teto em alfarge (ACROARTE).

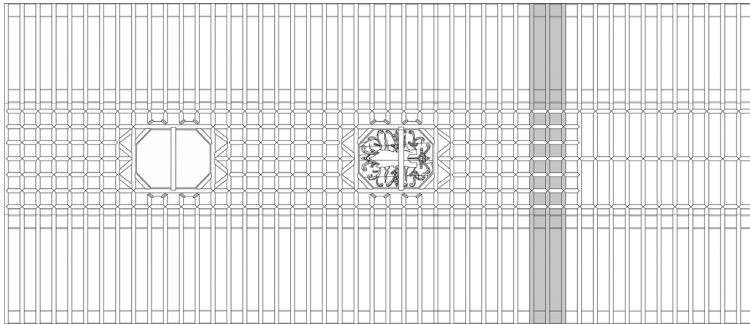


Fig. 4 – Registo gráfico da estrutura do teto em alfarge da Capela-mor (ACROARTE).



Fig. 5 – Desmontagem do teto em alfarge (ACROARTE).



Fig. 6 – Preenchimento de lacunas ao nível do suporte (ACROARTE).



Fig. 7 – Montagem do teto em alfarge (ACROARTE)



Fig. 8 – Estado de conservação do teto apainelado (ACROARTE).



Fig. 9 – Vista geral do teto apainelado após a intervenção (ACROARTE).

ASPETOS TÉCNICOS E CONSERVAÇÃO E RESTAURO NA PINTURA DE DOMINGOS REBELO – ALGUNS EXEMPLOS

EUGÉNIA SILVA

Direção Regional da Cultura
Divisão do Património Móvel e Imaterial e Arqueológico

RESUMO

A obra pictórica de Domingos Rebelo (1891-1975), com génese no arquipélago, encontra-se representada em diversas coleções públicas e privadas, no país e fora dele.

As condicionantes económicas e geográficas do pintor (no período açoriano) levaram a que tenha tentado fazer mais com menos, poupando no ligante e na quantidade de camada cromática.

O estado de conservação das pinturas produzidas nesse período reflete, para além da ação humana e ambiente, os aspetos técnicos e materiais.

Neste trabalho, apresentamos alguns casos de pinturas de coleções públicas da Região que foram objeto de estudo e tratamento de conservação e restauro no antigo Centro de Estudo, Conservação e Restauro dos Açores e na atual Divisão do Património Móvel e Imaterial e Arqueológico da Direção Regional da Cultura.

Desse estudo e tratamento, divulgamos algumas soluções encontradas para patologias específicas nestas pinturas da primeira metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Domingos Rebelo, pintura, técnica, patologias, conservação.

Entre 1913 e 1942 o pintor vive e trabalha, como professor e pintor, em Ponta Delgada. A partir de 1942 vive em Lisboa onde produz obras muito diversas – encomendas de pinturas integradas em edifícios públicos e igrejas, retratos, pintura de cavalete, desenho, aguarela. Participa ao longo da vida em diversas exposições no país e no estrangeiro, e a sua obra está representada em coleções públicas e privadas. É diretor da Academia Nacional de Belas Artes entre 1947 e 1970. Morre em Lisboa a 11 de janeiro de 1975.

Aspetos técnicos e materiais da pintura a óleo sobre tela

As pinturas enunciadas abaixo, foram objeto de estudo e tratamento no antigo CECRA (Centro de estudo Conservação e Restauro dos Açores) e na DPMIA (Divisão do Património Móvel e Imaterial e Arqueológico, da Direção Regional da Cultura) inscrevem-se no período em que o pintor viveu e produziu nos Açores (entre 1913 e 1942), mais precisamente em Ponta Delgada. São exemplo da sensibilidade realista do pintor e do seu enquadramento na corrente regionalista da época, que se manifestava então nas artes, desde a literatura às artes plásticas.

Os Emigrantes, óleo sobre tela de 1929 pertencente à Secretaria Regional da Educação e Cultura.

Dimensões: A 197 cm x L 253 cm

Os Emigrantes, óleo sobre tela de 1926 pertencente ao Museu Carlos Machado.

Dimensões: A 235,5 cm x L 291,5 cm

Vendilhão de Fruta, óleo sobre tela de 1918 pertencente ao Museu Carlos Machado

Dimensões: A 141 cm x L 191 cm

Os aspetos técnicos e materiais descritos abaixo são comuns a estas três pinturas, cujas dimensões podemos considerar grandes. Todas têm desenho

subjacente, bastante elaborado. Pontualmente, a camada de preparação funciona como camada cromática.

- **Suporte:** Telas de algodão finas, de trama fechada, tessitura em tafetá.
- **Camada de preparação:** Branca, fina, aplicada até aos bordos. Composta por carbonato de cálcio e branco de zinco.
- **Desenho subjacente:** A negro.
- **Camada cromática:** Fina, com empastamentos pontuais.
- **Camada de proteção:** Vernizes heterogêneos, envelhecidos.

Apenas na pintura *Os Emigrantes* de 1926 foram recolhidas amostras depois submetidas a análises químicas e estratigráficas, em 2011, pelo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, de cujo relatório se apresenta o resumo:

- Preparação – carbonato de cálcio e branco de zinco
- Ligantes – óleo de linho
- Brancos – branco de chumbo, branco de zinco e cré
- Verdes – viridian (pigmento de crómio)
- Azuis – azul ultramarino artificial, azul de cobalto, azul cerúleo (pigmento de cobalto)
- Amarelos – amarelo de cádmio e ocre amarelo
- Vermelhos – vermelhão (pigmento de mercúrio) e ocre vermelho
- Castanhos – ocre vermelho com carvão animal (misturados ainda com outros pigmentos)
- A obtenção das cores e tonalidades foi obtida com mistura, por vezes grosseira, de tintas dos diversos pigmentos. Foram ainda utilizadas algumas cargas na preparação das tintas designadamente: óxido de estanho; barite; cré; caulinite. Foram identificados carboxilatos metálicos que são produtos de degradação do branco de chumbo e que podem ter implicações no estado de conservação da pintura pois é frequente irromperem à superfície.

Patologias

Na sequência do estudo e avaliação, verificam-se patologias semelhantes, em maior ou menor grau, nas três obras: resultantes da técnica e dos materiais empregues – como desagregação pontual da camada cromática e da preparação, uso de grades finas e estruturalmente deficientes que levam à deformação das fibras do suporte; de manuseamento impróprio – como estalados de impacto e rasgões e o caso do corte da grade e dobragem da tela da pintura *Os Emigrantes* do Museu Carlos Machado, de forma a poder passar entre portas baixas, o que levou à perda das camadas de preparação e cromática e ao dano das fibras nas áreas de dobragem; de intervenções posteriores não qualificadas – como colagem de tela nas áreas de rasgões e, no caso da pintura *Os Emigrantes* da SREC, colagem da tela sobre tabuado de madeira o que tem levado a fissuração das fibras em resposta aos movimentos da madeira conforme variações de Temperatura e Humidade Relativa.

Em síntese temos:

- **Fragilidades do suporte:** Enfolamentos e deformações das fibras; rasgões; desfiamento dos bordos; lacunas; acidificação; poeiras e sujidades superficiais e aderentes; fungos.
- **Camada de preparação:** Falta de coesão nas margens e bordos; faltas pontuais de adesão ao suporte.
- **Camada cromática:** Estalados de envelhecimento e prematuros; lacunas; riscos; abrasão; falta pontual de coesão e adesão entre as camadas; sujidades superficiais e aderentes; fungos.
- **Camada de proteção:** Heterogénea, envelhecida.
- **Intervenções posteriores problemáticas.**

Tratamento de conservação e restauro

As intervenções de conservação e restauro tiveram em conta o estado das obras e os materiais que as constituem. Procurou-se, dentro do estado atual de conhecimento sobre produtos e materiais, aqueles que tivessem uma

resposta mais adequada, maior reversibilidade, e afinidade com os materiais originais.

No caso específico da pintura *Vendilhão de fruta*, tendo sido necessário fazer uma reentelagem, optou-se por um tecido de organza transparente e Beva®⁴¹ Film, no sentido de permitir a visualização dos esboços originais no verso.

Apresentamos o conjunto de operações a que cada pintura foi submetida, tendo em vista o tratamento de fatores de degradação, a estabilização estrutural e uma unidade estética que permitisse a fruição das obras, não criando jamais um falso histórico.

Os Emigrantes 1929 (SREC) – Intervenção mínima

Fixação pontual da estrutura cromática (camada cromática e camada de preparação).

Adesivo: *Mowilith*⁴² a 20% em água destilada

Limpeza de sujidades superficiais e aderentes

Saliva natural. Isoctano.

Os Emigrantes 1926 (MCM) – Intervenção de conservação e restauro

- Remoção de poeiras com trincha macia e aspirador.
- Fixação pontual com Tylose®⁴³ a 1,5% em água destilada.
- Planificação do suporte.
- Tratamento biocida do suporte com borato de sódio por contacto, 72 horas.
- Limpeza mecânica e química do verso (poeiras e matéria orgânica) com o borato de sódio e trincha e aspirador.
- Limpeza química e mecânica da superfície cromática com saliva sintética e bisturi nos excrementos de insetos.
- Aligeiramento de vernizes envelhecidos com isoctano/isopropanol (50:50).

⁴¹ Formula original 371 de Gustav Berger, sob a forma de filme fino, ativado termicamente.

⁴² Co polímero de acetato de vinil e ésteres acrílicos.

⁴³ Metil hidroxietil celulose

- Tratamento biocida da superfície cromática com Nipagin®⁴⁴ em solução de água destilada e etanol a 96°.
- Tratamento de áreas lacunares das camadas de preparação e cromática e integração com massa de caulino.
- Colocação da tela em grade elaborada em madeira de pinho silvestre, com chanfre, tensores em aço inox e com tratamento preventivo de insetos xilófagos.
- Integração cromática com aguarela em *tratteggio* modulado nas lacunas previamente tratadas e nas áreas de abrasão e desgaste.
- Proteção final com verniz em camada homogênea.

Vendilhão de fruta 1918 (MCM) – Intervenção de conservação e restauro

- Remoção de poeiras com trincha macia e aspirador.
- Fixação pontual com Tylose® a 1,5% em água destilada.
- Tratamento biocida do suporte com borato de sódio por contacto, 48 horas.
- Planificação do suporte.
- Limpeza mecânica do verso (poeiras e matéria orgânica) com o borato de sódio e trincha e aspirador.
- Remoção da tela colada sobre a área de rasgão.
- União dos fios na interface do rasgão com acetato de polivinil.
- Limpeza química e mecânica da superfície cromática com saliva natural e bisturi nos excrementos de insetos, seguido de desinfecção com Nipagin® em água destilada e etanol a 96°.
- Aligeiramento de vernizes envelhecidos com isoctano/isopropanol (50:50).
- Tratamento de áreas lacunares das camadas de preparação e cromática e integração com massa de caulino.
- Reentelagem transparente com tecido de organza de poliéster e Beva® Film.

⁴⁴ Éster metílico do ácido 4-hidroxibenzoico, usado como antimicrobiano e fungicida.

- Colocação da tela em grade elaborada em madeira de pinho silvestre, com chanfre, tensores em aço inox e com tratamento preventivo de insetos xilófagos.
- Integração cromática com aguarela em *tratteggio* modulado nas lacunas previamente tratadas e nas áreas de abrasão e desgaste.

Proteção final com verniz em camada homogênea.

Considerações finais

Os desafios que envolvem o tratamento de conservação e restauro da pintura a óleo sobre tela de Domingos Rebelo, prendem-se – por um lado, com a fragilidade dos suportes que, para além do envelhecimento natural ainda apresentam ataque considerável por colónias de fungos, o que se deve a níveis elevados de Humidade Relativa e a exposição não controlada a agentes atmosféricos; grades estruturalmente deficientes que levam a deformações significativas do suporte; camadas de preparação e cromática finas e, aparentemente com pouco ligante; cores misturadas com cargas, certamente para render mais – por outro lado, ao fator humano, com manuseamentos e intervenções impróprias.



Fig. 1 – *Os Emigrantes*, 1926; Pormenor com refletografia de infra vermelho, visível o desenho subjacente com arrependimento (José Guedes da Silva, DPMIA/DRC).



Fig. 2 – *Vendilhão de fruta*; Fotografia geral sob luz rasante, deformação do suporte devida a grade estruturalmente deficiente (José Guedes da Silva, DPMIA/DRC).

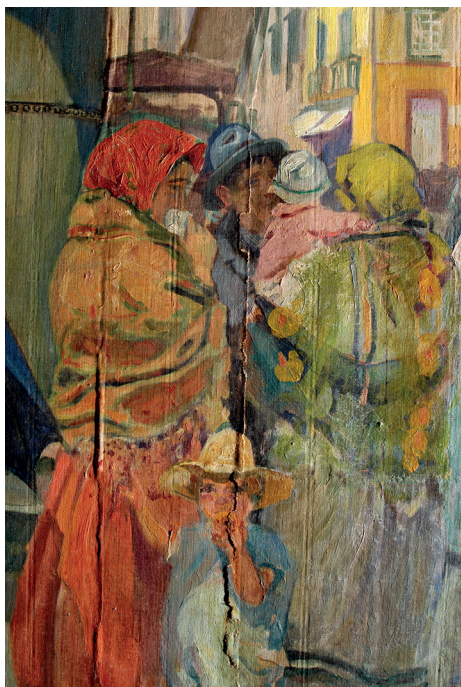


Fig. 3 – *Os Emigrantes*, 1929; Pormenor onde é visível a fissuração das fibras da tela em resposta aos movimentos da madeira sobre a qual a pintura foi colocada, conforme variações de temperatura e humidade relativa (José Guedes da Silva, DPMIA/DRC).

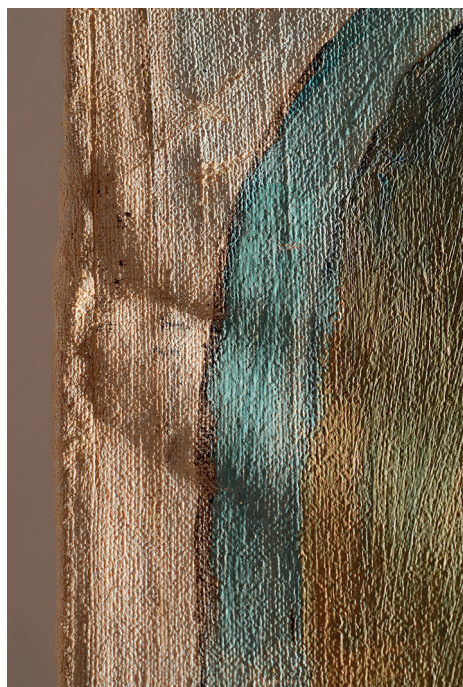


Fig. 4 – Pormenor da área de dobragem na pintura *Os Emigrantes* de 1926, com deformação do suporte e quebra das camadas de preparação e cromática (José Guedes da Silva, DPMIA/DRC).



Fig. 5 e 6 – Pormenor da pintura *Os Emigrantes* de 1926, antes e depois do tratamento. Bem visíveis os fungos no pormenor à esquerda (José Guedes da Silva, DPMIA/DRC).

*Contributos
das conferências dos*

**Encontros 2016 a 2019
"Arte & Património"**

*realizados na
Ilha de São Jorge
Açores*

ACROARTE®
CONSERVAÇÃO
E RESTAURO

“ Existimos para dar futuro ao passado ”

ISBN 978-989-33-3510-9



9 789893 335109