

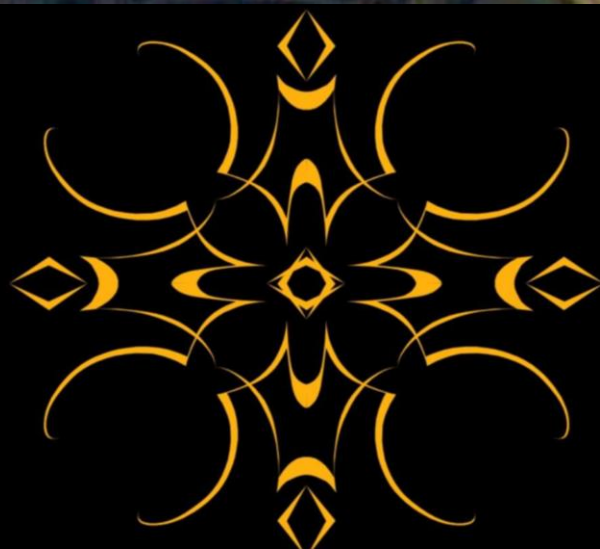
Talha nas igrejas de Amarante: *in memoriam.*

E-book

José Carlos Meneses



junho



2024

JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES | EDIÇÃO: CÂMARA MUNICIPAL DE AMARANTE



FICHA TÉCNICA

Título: Talha nas Igrejas de Amarante: *In Memoriam*

Autor: José Carlos Meneses

Fotografia: José Carlos Meneses

Edição e-book: CI - ISCE

Design gráfico: Carlos Gallo

Formatação e-book: José Carlos Meneses

E-mail: geral@iscedouro.pt

Telefone: 255 318 550

Data de edição: junho 2023

ISBN: 978-989-53326-3-2

ÍNDICE

Introdução

- 07.** *Viver o que foi* | Edgar Bernardo
- 09.** *Prefácio* | Natália Marinho Ferreira-Alves
- 11.** *Convergência no existente* | José Carlos Meneses
- 13.** *Siglas, abreviaturas e acrónimos*
- 15.** *Em modo de introdução: dissidências contributivas para o desenvolvimento da arte do entalhe*
- 17. I.** *A figura humana como recurso de Cristo, da Virgem e dos santos no Concílio de Trento*
- 18.** *Dizer Deus na arte*
- 20.** *Persistir na decência dos templos*
- 21.** *Sumptuosidade do sacrário e das práticas devocionais*
- 23.** *A integração do sacrário nas igrejas de Amarante: 1726 a 1845*
- 23.** *Nas deambulações de Craesbeeck em 1726*
- 24.** *Nas Memórias Paroquiais de 1758*
- 29.** *No arceprelado de Amarante em 1845*
- 33. II.** *Os programas artísticos*
- 34.** *A organização do espaço sacro*
- 35.** *Maneirismo: o homem é a medida de si mesmo...*
- 36.** *Arquitetura chã e seus prolongamentos*
- 37.** *A retabulística maneirista*
- 39.** *Barroco: expediente didático dos sentidos*
- 41.** *O grande teatro na ativação espacial*
- 42.** *Barroco nacional: a emancipação cultural*
- 42.** *Talha do estilo nacional: meio século de dominância*
- 45.** *Barroco joanino: meu avô deveu e temeu; meu pai deveu; eu nem devo nem temo...*
- 45.** *O dinamismo decorativo*
- 47.** *A estética do Barroco joanino no Norte*
- 49.** *Rococó: coexistência com o Barroco e o Neoclássico inicial*
- 50.** *A ênfase da intenção decorativa franco-alemã*
- 51.** *O continuum do Barroco-Rococó em Entre-Douro-e-Minho*
- 54.** *Neoclássico: a simplicidade e a grandiosidade greco-latina*
- 55.** *A depuração ornamental*
- 56.** *A metamorfose racional e pragmática do País*
- 58.** *O classicismo e o neoclassicismo perante a hegemonia barroca*
- 60.** *As derradeiras realizações da talha em Entre-Douro-e-Minho*

- 63. *III. Por cursos da talha em Amarante***
- 64. *A orientação da arte da talha erudita e periférica***
- 68. *O (des)encontro do espaço sacro com o frontispício***
- 73. *Estado da arte da talha: existência, deslocação, reutilização, desaparecimento***
- 77. *A encomenda artística da Santa Casa da Misericórdia para O glorificar***
- 77. *A carpintaria***
- 78. *A arquitetura, o entalhe, a ensamblagem e a imaginária***
- 79. *A pintura e o douramento***
- 82. *Conclusão***
- 85. *Fontes manuscritas***
- 87. *Estudos***
- 91. *Anexo I. 1600-1882. Artistas e artífices em Amarante***
- 121. *Apêndice fotográfico***
 - Cidade***
 - 122. *S. Gonçalo***
 - 131. *S. Domingos***
 - 136. *S. Pedro***
 - 143. *Misericórdia***
 - Freguesias***
 - 147. *Aboadela***
 - 148. *Aboim***
 - 149. *Ansiães***
 - 150. *Ataíde***
 - 151. *Bustelo***
 - 153. *Canadelo***
 - 154. *Candemil***
 - 155. *Carneiro***
 - 156. *Carvalho de Rei***
 - 157. *Cepelos***
 - 158. *Chapa***
 - 159. *Figueiró (S. ta Cristina)***
 - 161. *Figueiró (S. Tiago)***
 - 163. *Freixo de Baixo***
 - 164. *Freixo de Cima***
 - 165. *Fridão***
 - 166. *Gatão***

- 167. Gondar (mosteiro)**
- 168. Gondar (nova paroquial)**
- 169. Gouveia**
- 170. Jazente**
- 171. Lomba**
- 172. Louredo**
- 173. Lufrei**
- 174. Madalena**
- 175. Mancelos**
- 176. Oliveira**
- 177. Olo**
- 178. Padronelo**
- 179. Real (antiga paroquial)**
- 180. Real (nova paroquial)**
- 181. Rebordelo.**
- 182. S. Veríssimo**
- 183. Salvador**
- 184. Sanche**
- 185. Telões**
- 186. Travanca**
- 187. Várzea**
- 188. Vila Caiz**
- 189. Vila Chã**
- 190. Vila Garcia**

Quadros

- 26. Quadro1. 1727-1758. Amarante. Sacrários**
- 30. Quadro 2. 1845. Arciprestado de Amarante**
- 70. Legenda: fachadas e talha**
- 71. Quadro 3. Igrejas: fachadas e talha**
- 75. Quadro 4. Retábulos nas igrejas de Amarante**
- 81. Quadro 5. 1600-1882. Pintores e douradores em Amarante (Rodrigues, 2004, III, pp. 7-46)**

Gráficos

- 28. Gráfico 1. 1726. Sacrários no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa**
- 29. Gráfico 2. 1758. Sacrários no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa**

Viver o que foi e o que é

O espiritualismo e o materialismo são duas práticas teologicamente paradoxais, mas socialmente indissociáveis. Do utensílio prático à conotação sagrada vão apenas algumas palavras e interpretações que condicionam e dirigem a liberdade e a ação dos indivíduos em sociedade. Independentemente do laicismo aparente das estruturas e instituições que governam a maioria das nações, o peso, a marca e a herança histórica das práticas simbólicas sagradas e profanas continuam presentes, ativas e com destaque.

Uma cerimónia religiosa já não é uma ocasião de e para os crentes de uma determinada religião ou grupo, antes, é uma ocasião que atrai também elementos externos como vendedores, curiosos e turistas. É uma oportunidade para muitos “viverem o que foi” com a mesma intensidade que aqueles que “vivem como são”.

Os caminhos de peregrinação são cada vez mais usados por entusiastas que olham para o percurso como um desafio da mente sobre o corpo, encontrando a sua própria espiritualidade individualizada para justificar a prática ritual lado a lado com peregrinos que caminham a sua sentida promessa.

Hoje como antes, o sagrado e profano estão presentes no nosso dia-a-dia e continuam a despertar o nosso interesse e curiosidade. A diferença entre um turista e um peregrino é complexa e implica múltiplas perspetivas, conceitos como turiperegrino e peregrino-turista são cada vez mais fundamentadas refletindo essa complexidade.

A OMT (2011) indica que são realizadas quase 600 milhões de viagens nacionais e internacionais a centros religiosos, que levam a considerar o turismo como uma nova forma de peregrinação laica redefinida, complexa e polissémica.

O turismo em si é uma prática cultural, sendo o turismo religioso parte integrante do turismo cultural, pode ter várias motivações, sejam elas psicossociais, como também associadas a problemas sociais derivados das sociedades modernas, problemas económicos que afetam a capacidade de rendimento e tempo disponível dos turistas, e problemas culturais e identitários incontornáveis na comunicação e aproximação intercultural das práticas turísticas (Pereiro & Fernandes, 2018, p. 282).

O turismo enquanto serviço e a cultura enquanto património encontram, entre a projeção cultural que o turismo permite e a mercantilização cultural que o turismo exige, um casamento com consequências positivas e negativas que despertam o interesse de investigadores de diferentes áreas científicas e humanas. De antropólogos a sociólogos, de historiadores e teólogos, o Turismo Cultural (e religioso) tem uma preponderância discreta, mas determinante nos interesses de diferentes profissionais e cientistas.

O turismo religioso tem um potencial para ser um veículo eficaz para um desenvolvimento inclusivo e sustentável (Rifai, 2015) e são vários os fatores que têm influenciado o seu crescimento, entre estes a procura pela autenticidade, a descida dos preços, o aumento e diversificação da procura, novas tecnologias, os média, entre outros.

As práticas e os rituais residem nas ações e interações em sociedade, mas estão conexas a lugares e espaços, também eles, sagrados e profanos. O que ocorre é tão relevante como onde ocorre. As catedrais, igrejas, mosteiros e outros espaços que associamos ao sagrado são muitas vezes mais visitadas por turistas que crentes.

Os lugares são também um registo de outros percursos, os processos históricos e sociais, com os seus elementos característicos que nos aludem para mudanças na sociedade e na interpretação da espiritualidade sagrada e profana.

Da apropriação do espaço público à arquitetura do património religioso edificado, da disposição utilitária do seu interior à sua decoração, são várias as pistas para a compreensão de comunidades, sociedades, e processos históricos transnacionais que vincam gerações.

Compreender um traço num fresco, o tipo de pedra de uma escultura, ou os contornos de uma talha, tem uma importância que vai além das técnicas e estilos. Compreender uma talha implica conhecer uma história, um momento social, um processo histórico maior que nos aproxima de quem a fez, e representa uma projeção de um outro período histórico e social que nos pode ajudar a compreender o agora.

A importância do Turismo Religioso e da Peregrinação está patente nas práticas sociais, espirituais e científicas. Esta obra - *Talha nas Igrejas de Amarante: In Memoriam* -, da autoria do Professor Doutor José Carlos Meneses, é um exemplo da interligação destas práticas e da sua complexidade e contribui com uma perspetiva histórica, social e técnica sobre a talha que dignifica o autor, o tema e o património cultural.

Edgar Bernardo

Presidente do ISCE Douro

Prefácio

A obra *Talha nas Igrejas de Amarante: In Memoriam*, da autoria de José Carlos Meneses Rodrigues, vem trazer a público o trabalho de investigação desenvolvido ao longo dos últimos anos sobre uma região que não havia sido estudada de forma sistemática.

Dando início à sua atividade como investigador no âmbito da área científica da Arte da Talha, por nós desenvolvida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a partir de 1987, o Autor apresentaria a sua dissertação de Mestrado na mesma Faculdade (1997), intitulada *A Talha Nacional e Joanina em Marco de Canaveses*, e que seria publicada anos mais tarde (2001) pela Câmara Municipal do Marco de Canaveses. José Carlos Meneses Rodrigues daria continuidade ao estudo sobre a talha da sua região, encetando um longo caminho que o iria levar à concretização de um sonho que lhe era muito caro: a elaboração da sua tese de Doutoramento, também apresentada na Faculdade de Letras do Porto, e igualmente sob a nossa orientação.

O trabalho do orientador é tão agradável, quanto penoso, na partilha das descobertas e das incertezas daquele que está a fazer a sua pesquisa própria sob a sua tutela, respeitando sempre a liberdade de escolha e autonomia; deve ser o interlocutor sempre atento às dificuldades que a cada momento surgem, tentando, com a sua experiência, evitar caminhos que possam eventualmente conduzir a soluções menos felizes para as questões que toda a investigação nesta área científica acarreta. José Carlos Meneses Rodrigues, com a tenacidade que lhe é peculiar, levaria a cabo a sua espinhosa tarefa, concluindo com êxito, em 2004, a sua tese de Doutoramento intitulada *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (Séculos XVII-XIX)*. É neste contexto que surge o trabalho agora publicado.

O concelho de Amarante, com uma grande riqueza patrimonial, foi o terreno escolhido para a pesquisa, sendo-nos fornecidos dados preciosos relativamente à talha ainda existente (identificada ou não), mas também à talha desaparecida e àquela que se encontra deslocada do local para onde foi executada, bem como a presença comprovada na região de artistas das escolas do Porto e de Braga. O texto abre com uma Introdução, articulando-se em seguida em três capítulos distintos, sendo complementado com um apêndice documental e um apêndice fotográfico que clarificam a leitura do trabalho.

O primeiro capítulo intitulado *A figura humana como recurso de Cristo, da Virgem e dos santos no Concílio de Trento* é traçado em dois planos: o primeiro, de grande interesse para o leitor menos versado na matéria, no qual é feita uma súpula sobre a importância das diretrizes do Concílio de Trento e a decência exigida nos espaços destinados ao culto divino, com a aplicação à região em estudo, sendo apontados casos específicos em que é mencionado o estado de maior ou menor decoro em que se encontravam igrejas, altares e imagens; o segundo, no qual se trata o tema concreto do sacrário e da sua importância, enquanto elemento relevante da estrutura retabular.

No segundo capítulo, são tratados os *Programas Artísticos* no qual o Autor, partindo de uma visão panorâmica da arte europeia faz um percurso através das fases estilísticas tradicionalmente aceites para a talha portuguesa, analisando as estruturas retabulares, desde o maneirismo ao neoclássico.

Por fim, o terceiro capítulo *Por Cursos da Talha em Amarante* é, a nosso ver, o de maior interesse já que, incidindo concretamente sobre a talha de Amarante, fornece-nos elementos importantes para serem desenvolvidos em futuros estudos, designadamente sobre o papel da(s) Misericórdia (s) como mecenas. O capítulo, para além de nos revelar um significativo rol de artistas, serve, como tema de reflexão, para conhecermos o destino de muitos dos nossos espécimes de talha, sendo válida a sua aplicação para todo o país.

A Talha nas Igrejas de Amarante, agora trazida a público, é uma obra que não consideramos de forma alguma um trabalho finalizado, uma vez que José Carlos Meneses Rodrigues habituou-nos, desde sempre, à sua saudável insatisfação, procurando sempre ampliar as suas perspetivas sobre a talha do Baixo Tâmega e do Vale do Sousa, contribuindo com novos estudos e buscando sempre aquilo que caracteriza o verdadeiro aluno/professor e que também sempre guiou o nosso próprio caminho: o aperfeiçoamento do Saber.

Natália Marinho Ferreira-Alves

Professora catedrática jubilada da Universidade do Porto
Orientadora da Tese de Doutoramento do Autor

Convergência no existente

A História faz-se com histórias. Em 2012, tínhamos o livro pronto para a edição tipográfica, em final de mandato do então Presidente da Câmara de Amarante Armindo Abreu. A data de 12 de setembro ficara reservada para o lançamento do livro.

Não aconteceu!

Em 2020, o livro descansava numa bolsa de edições a concretizar pela Câmara Municipal. Decidimos retirá-lo, pois, a afronta com os assuntos culturais já tinha ultrapassado os limites! Era – e está sendo – Presidente da Câmara José Luís Gaspar.

Como estamos na era digital, decidimos propor ao Presidente do ISCE Douro – onde lecionamos – a publicação em e-book. A aceitação foi perentória, que registamos com apreço.

Ficamos com uma obra para memória futura, porque as imagens são de 2003/2004 e, entretanto, houve alterações, nomeadamente o restauro da igreja do convento de S. Gonçalo, no centro histórico de Amarante, em 2022, que aplaudimos, porque os critérios utilizados serviram os ditames das boas práticas de conservação e restauro. A Rota do Românica também procedeu a alterações, como a retirada de espécimes de talha, assunto que poderá ser discutido noutra publicação. Mas é imperioso abordar os temas atinentes à memória das localidades. Cada leitor pode rever-se em frações da identidade da sua freguesia e, no todo, do concelho de Amarante.

Somos visitantes assíduos de Amarante. Admiramos cada vez mais o que nos oferece a Cidade: um espaço com uma história e um património arquitetónico e artístico insuperável!

Refletimos e aventamos hipóteses para questões que não têm respostas palpáveis.

Fazemo-lo mais na nossa área de investigação, a talha das igrejas, com a qual a arquitetura caminha paralelamente. Arte que é um testemunho ímpar da nossa história religiosa, em particular, mantendo elos intrínsecos com as opções políticas, socioeconómicas e culturais das épocas mais ou menos sinuosas da história humana.

Ao esplendor do século XVIII (com os diamantes e o ouro do Brasil), sucede-se o movimento anticlerical do Liberalismo do século XIX, a conturbação da Igreja com a instituição da República, e o golpe final com o desnudamento dos templos pela DGEMN, desabonando a arte barroca para creditar o românico, o gótico e o manuelino como símbolos nacionais da época do Estado Novo.

Descobrimos alguns artistas dos principais polos artísticos do Norte: Porto e Braga e, numa segunda linha, Guimarães.

Partimos, igualmente, em demanda de escolas regionais: Amarante e Penafiel, notadamente terras de pintores.

Mas não encontramos resposta para todos os exemplares postados nas igrejas da Cidade. As tipologias são um caminho...

Nas paróquias, o panorama não é tão rico. Mais, deparámos com um conjunto substancial de templos sem talha, mormente a mancha do Marão. E quando não há talha de origem, enxergamo-la ao estilo...

Que fazer?

O irremediável está consumado. O existente pode concentrar olhares convergentes.

Mas de todos: párocos, paroquianos, investigadores, professores, alunos, responsáveis dos poderes local, regional (existe?) e central.

Reconhecer a paisagem da Época Moderna – igrejas paroquiais, igrejas conventuais, capelas públicas e privadas, santuários – é uma tarefa ingente para percebermos a vivência do quotidiano do homem que vive motivado pela Igreja Católica, principalmente no período barroco.

O estudo resulta do levantamento efetuado para a nossa tese de doutoramento defendida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2004, onde, sobre Amarante, colocámos uma ínfima parte do levantamento dos edifícios religiosos. A orientação coube à Professora Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves, catedrática na sua verdadeira dimensão, que nunca nos cansamos de preitear. A tão insigne investigadora corresponde, atualmente, uma mancha de estudos que cobre o Norte até ao Mondego, pela motivação que imprime a numerosos tratadores da arte da talha. Em nota final, decidimos atualizar o texto de acordo com o novo acordo ortográfico.

Ao ISCE Douro, onde lecionamos, o nosso apreço, na pessoa do seu Presidente, Professor Doutor Edgar Bernardo, que, com certeza, revê este estudo nos méritos institucionais.

Aos amarantinos que deram nome mundo fora, aos que se preparam para o fazer e aos que, sem o saber, projetarão o seu rincão nas autoestradas da informação e do conhecimento do *Mundo plano...*

José Carlos Meneses

CI - ISCE

Investigador ARTIS (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Siglas, abreviaturas e acrónimos

ADB – Arquivo Distrital de Braga

ADP – Arquivo Distrital do Porto AMT – Amarante

ANTT- Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Ap. doc. – Apêndice documental

Ap. fot. – Apêndice fotográfico

DABP – Dicionário da Arte Barroca em Portugal

DGEMN – Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

Fig./Figs. – figura, figuras

f. n. num. – fólio não numerado

MP – Memórias Paroquiais

p. – página/páginas

SCMAMT – Santa Casa da Misericórdia de Amarante

séc. / sécs. – século, séculos

s/d – sem data

s/l – sem local

s/num. – sem número



Em modo de introdução: dissidências contributivas para o desenvolvimento da arte

As convulsões económicas, políticas e religiosas transformam-se, frequentemente, na requalificação das instituições, designadamente em formações sociais adaptadas a quadros mentais de crescimento civilizacional.

A Igreja Católica tem esse mérito, readquirindo a sua vocação catequética através da Contrarreforma, fazendo chegar aos nossos dias uma grande parte das suas determinações.

Cingimo-nos ao espaço sagrado dos seus templos, de forma mais vincada no Portugal dos séculos XVII e XVIII, pelo que se (des)fez...

A Igreja irrompe, naturalmente, no plano de melhor mecenas de obras de arte religiosas. Em nome da *decência*, controla os artistas e os programas iconográficos, reafirmando a tradição do culto às imagens. A necessidade de as abrigar com sumptuosidade cria uma ambiência especial: entalhadores, ensambladores, imaginários, pintores e douradores são atraídos pelas obras desejadas no âmago sacro.

Criava-se uma arte refulgente, a da talha, erudita nos centros de maior impulsão religiosa e poder aquisitivo, com Porto e Braga na liderança.

Os seus intérpretes socorriam os chamamentos das periferias, com os quais aprendiam os artistas e artífices locais. Amarante torna-se uma escola regional de artistas, predominantemente de pintores.

Sem privilégios sociais especiais, os compromissos contratuais desprestigiados seguiam uma direção sancionatória: a cadeia, no limite!

Compete, primordialmente, às confrarias, às ordens terceiras e às misericórdias o envolvimento na tarefa de O exaltar. Distinguimos a Santa Casa da Misericórdia de Amarante na obediência às prescrições férreas do Concílio de Trento (1545-1563): na *decência* das alaias religiosas, dos paramentos, dos retábulos, das pinturas; e na transversalidade da mancha cronológica das fases estilísticas: Maneirismo, Barroco, Rococó e Neoclássico (séculos XVII-XIX).

Um recheio de simbolismo e emoção na arte do entalhe, em tempos do homem que a Deus pertence, na perspetiva dos crentes. Nestes e em muitos mais, a aproximação pela via dos parâmetros estéticos.

Arte a que nos devotámos desde 1994 com dois projetos: mestrado em 1997 e doutoramento no ano de 2004. Em malha geográfica do Baixo Tâmega e do Vale do Sousa (Amarante, Felgueiras, Marco de Canaveses e Penafiel): o resultado está no estudo de 176 edifícios religiosos.

É uma peregrinação científica que prosseguimos vertida no estudo que agora se expõe.

Enfatizamos três blocos de consistência teórico-prática: i) a figura humana como recurso de Cristo, da Virgem e dos santos, na circunscrição do Concílio de Trento e desenvolvimentos seculares; ii) os programas artísticos, passos de *modernidade* continuada na arquitetura religiosa, particularmente nos frontispícios, nas estruturas e ornamentações retabulares.

Num estudo com esta dimensão, são indispensáveis os apêndices: i) o documental, subdividido em anexos, fonte de consulta detalhada; ii) e o fotográfico, notoriamente o que proporciona mais e melhor interiorização do estado da talha em Amarante.



I.

A figura humana como recurso de Cristo, da Virgem e dos Santos no Concílio de Trento

Dizer Deus na arte

A Reforma (1517) cria uma rutura profunda na Igreja Católica, a Europa desagrega-se, Roma é saqueada (1527): são tempos de crise religiosa, política e cultural. A dúvida, a angústia e a inquietação contrapõem-se ao positivismo humanista emergente no Renascimento. O Juízo Final (1537-1541) de Miguel Ângelo, na capela Sistina, Vaticano, é uma visão dantesca, reflexo do desencanto e da resignação do artista perante o mundo. Miguel Ângelo vai ao ponto de se autorretratar na pele esfolada que S. Bartolomeu segura na mão, sob a figura do Juiz Supremo (Nunes, 2004, p. 444).

Com os ventos a soprarem cada vez mais desfavoravelmente à Igreja Católica, propõe-se no Concílio de Trento (1545-1563) um programa de prescrições dogmáticas e reformas disciplinares com o intuito de restabelecer a unidade católica. Contra a iconoclasia reformista, a Igreja impõe a defesa das imagens sagradas, como instrumentos de fé e aproximação ao divino.

A Contrarreforma é, basicamente, uma reestruturação do enquadramento dos fiéis e uma pastoral nova inexistente, mobilizadora do corpo e do espírito. As grandes práticas coletivas e individuais sintetizam-se na participação da missa, na confissão individual, na comunhão frequente – ao nível do rito e do íntimo. Nas devoções públicas – confrarias e peregrinações –, o autorrecolhimento propicia uma relação de intimidade com o sagrado: as missões e as obras de caridade, a oração individual, as experiências místicas. Em tempos de instabilidade e de extremismos – perseguições, autos-de-fé, destruição de livros e de obras de arte consideradas heréticas, guerras civis, fome e peste –, emerge a Companhia de Jesus, criada em 1540 por Santo Inácio de Loyola, instituindo a retórica do sermão, a favor da mensagem católica, pela Europa, Ásia e Américas (Nunes, 2004, p. 444).

Estamos perante uma formação social nova com as reformas protestante e católica, exigindo dos fiéis uma piedade mais íntima enquanto o Estado moderno passa a ser mais interventor nos assuntos fora da sua competência, delimitando os espaços fora da existência privada e radicando a distribuição das atividades humanas entre o lícito e o ilícito, o visível e o escondido, o público e o íntimo, e a alfabetização designa o indivíduo da cultura da palavra dita e do gesto (Rodrigues, 2004, vol. I, p. 20).

O poder religioso indissocia-se do poder político. D. João IV tem dificuldades no seu reconhecimento como rei, que são as mesmas que as dioceses e o reconhecimento tardio dos bispos por Clemente IX, entre 1669 e 1691. No entanto, a Igreja portuguesa recebe bem cedo o impacto das decisões tridentinas, com o apoio de D. Sebastião, que promulga um alvará em 1574, que determina a ajuda para a execução dos decretos do Concílio. A Igreja reencontra a sua vocação de educadora com o ensejo da Contrarreforma, tão assinalável quanto a aparição do protestantismo, desempenho que havia abandonado no século anterior (Rodrigues, 2004, vol. I, pp. 20-21).

A representação de Deus e dos santos passa por alguém dotado da capacidade de criar arte, porque Ihe é irresistível; os que acreditam que o seu dom provém verdadeiramente de Deus aspiram a expressar o seu agradecimento, colocando-O ao serviço dos Seus desígnios. A arte visual pode ser pensada como uma ajuda à meditação, desempenhando um papel narrativo na educação ao falar de verdades religiosas de uma forma que jamais poderá ser conseguida por palavras. A arte

pode também ser parte de um ritual, elevar os espíritos, falar do amor de Deus por nós e do que Ele pretende que nos tomemos. Este aspeto torna a arte sagrada, mais do que meramente funcional (Hind, 2004, p. 8).

A arte cristã possui uma longa história, na qual a sua função tem sido periodicamente questionada pelos líderes da Igreja. As suas formas também mudaram à medida que as necessidades da cristandade evoluíram. A imagética cristã desempenha funções como a intercessão entre humanos e Deus: didáticas (ensinar a história e a mensagem de Cristo); ou atuando como veículos para a veneração de Cristo, a Virgem Maria ou os santos. As imagens podem tornar-se num caminho para Deus em vez de serem ídolos distintos (Newall, 2008, p.53). No Renascimento, os artistas cristãos produziram algumas das mais importantes e comoventes obras que o mundo viu. Elas ocupam um nível que transcende a narrativa, falando diretamente à alma (Newall, 2008, pp. 9-10).

Já o mesmo não sucede com outras crenças ao nível da figuração, como o judaísmo e o islamismo. Mas há referências comuns a servidores e amigos de Deus: o Arcanjo Gabriel, um mensageiro de Deus, tanto no islão como no cristianismo (p. 77). As funções da imagística cristã, os temas, os símbolos e as convenções formuladas anteriormente ao Renascimento permaneceram, de certa forma, inalterados até aos nossos dias. Baseiam-se na crença fundamental de que Cristo veio à Terra e morreu pela redenção dos pecados para que os humanos pudessem alcançar a vida eterna (Newall, 2008, p. 54). Consequentemente, a arte tem uma capacidade muito própria de captar os diversos aspetos da mensagem, traduzindo-os em cores, formas e sons que estimulam a intuição de quem os vê e ouve, sem privar a própria mensagem do seu valor transcendente e do seu halo de mistério.

Recuando ao século XVI, percebemos o impacto do Concílio de Trento (1545-1563) (Rodrigues, 2004, vol. I, pp. 11-17; Rodrigues, 2009-a, pp. 130-134), que perdurou até aos nossos dias: a arquitetura e a arte sacra são avaliadas pelo que nos é dado conhecer nos templos, apesar de todas as vicissitudes por que passaram, designadamente as alterações e as depurações a que foram sujeitas a talha e a imaginária.

A decência exigida aos templos, aos altares, às pinturas, às alfaias religiosas, aos paramentos; a honestidade dos rostos; a perfeição dos corpos e o ornato dos vestidos para as imagens sagradas; a atitude perante as imagens indecentemente pintadas ou envelhecidas, que seriam enterradas nas igrejas. Eis o quadro prolífico a que obedeciam párocos e fregueses na sequência das visitas. Nas igrejas, ermidas e capelas só podiam existir imagens da Santíssima Trindade, de Cristo e seus mistérios (Paixão, Morte e Ressurreição), da Virgem e seus mistérios, dos anjos e santos canonizados ou beatificados. A disposição das imagens nos altares seguia regras: o maior destaque para a imagem de Cristo, depois a da Virgem e a de S. Pedro; não existindo imagens de Cristo ou da Virgem, o lugar principal reservava-se ao patrono da igreja (Ferreira-Alves, 1989, vol. I, p.45).

Na XXV sessão do Concílio de Trento, em 1563, sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as santas imagens afirma-se que *devem ter-se e guardar-se, sobretudo nas igrejas, imagens de Cristo, da Virgem Maria Mãe de Deus e dos outros santos, e honrá-las e prestar-lhes a veneração que lhes são devidas [...]* (Gouveia, 2000, vol. 2, p. 462).

Os crentes, afirmando-se como meio artístico de dizer Deus, convertem-se em artistas, encomendadores e mecenas (Gouveia, 2000, vol. 2, p. 462). Na fruição do sentimento do divino e do belo arrastam-se os preceitos e gostos do Renascimento com recurso constante à figura humana como modelo de Cristo, da Virgem e dos santos.

A presença efetiva de Cristo na eucaristia, a defesa da Imaculada Conceição e o reiterar do papel dos santos na salvação da humanidade são fatores que irão desempenhar um papel destacado na definição da nossa obra retabular barroca (Ferreira-Alves, 1989, vol. I, pp. 40-47; Ferreira, 2008, p. 26). O culto da Virgem Maria conheceu um desenvolvimento ímpar na sua história. As irmandades, as ordens religiosas e os particulares foram os grandes responsáveis por esta implantação e dinamização, que guiou a Mãe de Jesus à intercessora preferida dos portugueses. Os agostinhos veneravam-na sob a invocação de N. S.^a da Graça, os dominicanos de N. S.^a do Rosário, os franciscanos com N. S.^a da Conceição e os carmelitas, obviamente, com N. S.^a do Carmo. Este movimento em torno da figura da Virgem traduziu-se na multiplicação dos retábulos orientados para a sua devoção.

Descrevem-se alguns símbolos nas estruturas retabulares associados a Maria: representações do Templo, da Rosa, do Poço da Vida, do Crescente lunar, entre outras, plasmadas em cartelas, mísulas, painéis, enquadrando a sua figura que, como imagem tutelar, orquestravam, do lugar central que ocupava, toda a dinâmica decorativa e simbólica nele patente (Ferreira, 2008, p. 27). O retábulo de talha, que segue com a aprovação dos eclesiásticos de Seiscentos, concebido como suporte e enquadramento de quadros e imagens esculpidas, ganha gradualmente autonomia até quase tornar-se no objeto central da encomenda.

As imposições de Trento, determinando o espírito do terceiro dos elementos fundamentais da Contrarreforma (Calado, 1989, p. 132), entre o final de Quinhentos e o raiar de Oitocentos, comprovam a valorização do exterior, através do qual se consegue muito do que foi a predominância católica, fiel a Roma, e com expressão de poder constituído no rei de Portugal. A arte do sagrado e para o sagrado foi a grande arma desta realidade (Gouveia, 2000, vol. 2, p. 464).

Persistir na *decência* dos templos

As igrejas paroquiais e conventuais, as capelas públicas e privadas são parte privilegiada da geografia Época Moderna. Os templos públicos requeriam, para a sua manutenção, reforma e aquisição de equipamentos litúrgicos, intervenções diferenciadas: na capela-mor, a ação do pároco era fundamental para os investimentos artísticos; na nave, os responsáveis eram os devotos que se organizavam em confrarias sob a proteção de um santo patrono, localizando-se nos altares ou capelas que compunham o espaço sacro paroquial; nas situações de desafogo pecuniário, podiam construir as suas instalações próprias (Rosas, 2008, p. 56).

A distinção da visita portuguesa reside nos comportamentos que o visitante impõe, devassando, indagando sobre o estado do templo, a ação do clero e o comportamento religioso dos fiéis (se iam à missa, se cumpriam os sacramentos...) (Paiva, 2000, vol. II, p. 252). Nos dois séculos seguintes ao Concílio de Trento, a maior parte dos bispos empenhou-se ativamente e com zelo na efetivação das visitas, procurando dignificar o estado de conservação das igrejas e a decência dos locais e objetos de culto, fazendo respeitar as imposições tridentinas e, ou, sendo impelidos a respeitá-las, pondo

igualmente cobro a vastos privilégios de isenção da visita prelatícia de que gozavam certos cabidos e ordens militares, travando-se, em relação a este último aspeto, difíceis e prolongadas contendas (Paiva, 2000, vol. II, p. 253). A censura das sagradas imagens, a partir da segunda metade do século XVI, generaliza-se, proibindo-se os aspetos heréticos ou impuros da obra de arte que sugerissem uma falsa doutrina ou interpretações perigosamente erradas junto daqueles que não fossem instruídos (Serrão, 1993, vol. 7, p. 32).

Os nossos artistas seguem, discretamente, os novos padrões do Maneirismo, filtrado através de estampas, condicionado pela intolerância e rigidez que afirmou a crise interna, mas quadrando-se com a sociedade que aderira à Contrarreforma (Serrão, 1993, vol. 7, p. 32).

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, se o visitador não registasse incongruências, afirmava, primeiramente, ter visitado a *capella major altares colatrais images santos olios e achar estar tudo decentemente venerado* (Rodrigues, 2004, vol. III, p. 422).

Num estudo de 1822 (Oliveira, 1998, vol. II, pp. 223-225) sobre a comarca de Sobretâmega, período muito próximo da extinção do foro eclesiástico, em 1833 (Oliveira, 1998, vol. II, 222) - apresentamos somente os dados referentes aos quatro concelhos incluídos na nossa tese de doutoramento: oito indiciam um cenário decente; quatro carecem de reforma de imagens; três necessitam de reforma nos altares; somente uma igreja (S. Pedro da Lomba, Amarante) é anotada com danos causados pelos franceses; treze requerem reforma capitulada e, ou, determinada, desconhecendo-se a sua natureza, insistência que denuncia resistências às prescrições dos visitantes.

Sumptuosidade do sacrário e das práticas devocionais

A valorização do sacrário (Rodrigues, 2004, vol. I, pp. 25-42) e a sua inserção nas estruturas retabulares são reforçadas nos séculos XVII e XVIII em consonância com as regulamentações tridentinas. Enquanto morada reservada do pão, guardado no vaso sagrado, o sacrário passa a ser indispensável no interior dos templos cristãos (Eusébio, 2001, p. 191), facto determinante para o aparecimento de exemplares monumentais, exuberantemente decorados, atingindo a máxima expressão no período barroco, num reforço dimensional e ornamental que perspetiva um aumento da devoção pela santa Reserva.

Guardar as partículas já consagradas, após a liturgia eucarística, era uma necessidade, nomeadamente para reserva destinada ao viático a ser ministrado aos doentes (Franco, 2000, p. 334). O sacrário, quando passa para a sacristia, exige a presença obrigatória de uma luz que marca a presença de Deus.

Na passagem para a capela-mor das igrejas, vem a ocupar uma das paredes, escavado e encerrado dentro de portas decentes ou, na linha do que veio a conhecer uma evolução mais completa, surge como móvel litúrgico associado ao altar, vindo progressivamente a integrar-se nos retábulos (Franco, 2000, p. 334), na relação das artes com o sagrado.

A crescente devoção dos fiéis ao culto eucarístico, intensamente incrementado pela reforma católica tridentina, conduziu a certa sumptuosidade com que foi rodeado o sacrário. Fazendo parte das regras conciliares de Trento, o sacrário era cuidadosamente examinado nas visitas (Silva, 2002, p. 337). O estado dos vasos sagrados, do pavilhão, das cortinas interiores, dos forros de linho, a segurança da fechadura e a respetiva chave, o estado do retábulo e o asseio da capela-

mor, tudo era observado à lupa e objeto de capítulos, em caso de necessidade. A fragilidade dos compromissos coletivos exigia esta atitude.

Apontamos a igreja de Salvador de Lufrei visitada por ordem do Arcebispo de Braga Primaz (1804): o prelado fez a procissão dos fiéis defuntos, visitou o sacrário do Santíssimo Sacramento, óleos sagrados, fonte batismal, alfaias, santas imagens e o mais tocante ao culto divino (AMAMT, n.º 1742, 1804). Exigindo-se *a decência do culto divino* (AMAMT, n.º 1742, 1831), o visitador de S. Salvador de Lufrei impõe, no ano de 1831, a instalação de um pavilhão de seda para o sacrário. Para a igreja de Santo André de Padronelo (1758), assevera-se que no dia do orago se cantava uma missa trazendo *o sacro veatico [...] estando do corpo presente* (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 665-666). Na igreja de S. Pedro, em S. Gonçalo, referenciase *um viático branco bordado a ouro para o cálice* (AMT, 1838, f. 3). O Concílio de Trento e as constituições diocesanas foram definindo as normas para a concessão da licença pelo Ordinário.

De acordo com as Constituições do Arcebispado de Braga de 1637 (Silva, 2002, pp. 9-10), as igrejas curadas deviam ter, no mínimo, trinta vizinhos, devendo o sacrário ser muito bem feito, de bom tamanho, no meio do altar e diante de retábulo, bem cravado nele e dourado, no todo ou em parte, forrado por dentro a seda carmesim. O Santíssimo estaria num cofre de pau, forrado, por fora, de veludo carmesim e, por dentro, de seda da mesma cor, com boa fechadura, ficando a chave na mão do pároco; diante dele arderia continuamente uma lâmpada de azeite, bem consertada e provida por quem a isso fosse obrigado.

A colocação do sacrário [Figs. 6, 39, 88] nas igrejas paroquiais esbarrou com a pobreza generalizada das populações, a reduzida densidade demográfica, o mau estado de conservação dos templos, a recolha dos frutos da igreja pelos padroeiros (secundarizando as obrigações do retábulo) e a dificuldade em assegurar a avultada despesa com o azeite para a lâmpada do Santíssimo. Os fregueses, o pároco ou algum devoto rico obrigavam-se, notarialmente, à fábrica do azeite para a lâmpada do Santíssimo. Seguiu-se o requerimento para o Ordinário bracarense ou para o Cabido, na vacância da Sé Primaz, quase sempre feito pelos oficiais da Confraria do Subsino.

A colocação do Santíssimo Sacramento no sacrário era motivo para uma grande festa religiosa na paróquia. O licenciamento para a colocação do sacrário na igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante, depois do requerimento feito em 1786, necessitou da permissão do juiz ordinário de Braga. A licença, os requerimentos e o património, por escritura de 21 de maio daquele ano, cifraram-se em 600 000 réis no seu fundo e 30 000 réis de rendimento (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 372-373), custando 570 réis (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 368-369).

Enquanto o sacrário [Fig. 6] da capela-mor da igreja do mosteiro de S. Gonçalo de Amarante era da comunidade (Rodrigues, 2004, vol. III, 630-631), a capela-mor do mosteiro de Santa Clara reedificava-se em 1758 com a tribuna ainda por dourar e com o sacrário das religiosas (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 634-635). A capela do Santíssimo Sacramento, em S. Gonçalo, agregava o sacrário [Figs. 7-9]; aí o pároco determinava a expedição dos atos paroquiais (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 630-634).

Na relação das artes com o sagrado (Gouveia, 2000, vol. 2, p. 482), Deus existe em permanência no sacrário, presencialmente, expõe-se em espaços onde não só existe como se pode adorar, ou seja, o trono eucarístico. Na renovação das práticas devocionais, releva-se o preceito pascal da eucaristia, a comunhão frequente e o Senhor aos

enfermos. Podia dar-se lavatório de água e de vinho só aos sacerdotes, dispondo a igreja de um vaso limpo e decente, de vidro, de estanho ou de prata, para ajudar à deglutição da hóstia. Aos homens exigia-se que chegassem à sagrada mesa, *compostos no traje e pessoa, sem armas* (Marques, 2000, vol. 2, pp. 561-562), permitindo-se aos cavaleiros das ordens militares que o fizessem de espada cingida.

No fim da comunhão, recomendavam as Constituições de Braga (Marques, 2000, vol. 2, pp. 561-562), editadas em 1697, e algumas mais, que se rezasse, em ação de graças, cinco vezes o Pai-Nosso e a Ave-Maria em honra das Cinco Chagas de Cristo, implorando a Deus a conservação do estado de graça e a mercê de O não voltar a ofender.

A construção de capelas eucarísticas, os altares com sumptuosos retábulos, dotados de sacrários e tronos aparatosos comprovam a excelência do culto eucarístico, desempenhando as Confrarias do Santíssimo Sacramento um papel primordial. A exposição do Santíssimo Sacramento contemplava a exposição privada e a pública, consistindo a primeira na exposição, à porta do sacrário, da píxide coberta, enquanto a pública incluía a exposição da custódia num trono rodeado de grande aparato. As 40 horas e o lausperene integram-se no testemunho expressivo da piedade para com o Santíssimo Sacramento, para o qual o trono eucarístico é basilar, uma especificidade da talha barroca portuguesa (Marques, 2000, vol. 2, p. 568).

Acabada a missa ou a principiar o ofício da tarde, colocava-se o Senhor no cimo de uma estrutura de degraus em pirâmide - a princípio móvel, porém, nos finais do século XVII e começos do seguinte, embutida na tribuna do altar-mor -, constituindo o sinal eloquente do triunfo da eucaristia envolto num mar de luzes e flores, a exortar os fiéis à adoração. Na capela de Nossa Senhora dos Prazeres, filial da paroquial de Lufrei, fabricada pelos frades de S. Gonçalo *no seo dia, festejão, com toda a grandeza, e della administra o Parrocho o sacramento aos moradores deste lugar e ainda enfermos* (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 529-530). A igreja de Salvador do Monte tem o altar-mor *onde esta o Santissimo Sacramento, no tabernacolo e por sima no retabolo a imagem do Salvador* (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 668-669).

A integração do sacrário nas igrejas de Amarante: 1726 a 1845

A colocação do sacrário (Rodrigues, 2004, vol. I, pp. 25-29; Rodrigues, 2009-a, pp. 137-141) pode não coincidir com a obra do retábulo. Na nossa área geográfica de intervenção, esboçamos uma panorâmica dos sacrários em dois períodos importantes (1726 e 1758) pelo volume de informação recolhida por Craesbeeck e nas Memórias Paroquiais de 1758. Com o mesmo estatuto, acrescentamos outro estudo circunscrito ao Arciprestado de Amarante elaborado em 1845.

Nas deambulações de Craesbeeck em 1726

O enquadramento espacial do sacrário envolve feições diferenciadas.

Na capela de Nossa Senhora dos Prazeres, filial de Lufrei, o pároco administrava o sacramento aos moradores e aos enfermos (Craesbeeck, 1992, vol. II, p. 59).

Em Vila Caiz, na capela filial de Nossa Senhora da Madre de Deus *esteve sempre o sacrário* (Craesbeeck, 1992, vol. II, pp. 317-318), cuja chave se encontrava nas mãos de uma família, regalia que o abade não possuía. Nos altares colaterais, a capela de Santo António da Boavista, Madalena, apresentava dois arcos com dois santuários fechados, um em cada lado do seu corpo; o sacrário encontrava-se no santuário da Epístola (Craesbeeck, 1992, vol. II, pp. 53-54).

Na igreja do convento de S. Gonçalo, o sacrário é referenciado no altar colateral do Evangelho (muito alto, de talha Dourada rada), onde estava o Santíssimo Sacramento, e do qual o cura da igreja administrava os sacramentos aos fregueses da vila de Amarante (Craesbeeck, 1992, vol. II, p. 273). Em Travanca, designa-se o sacrário no colateral do Evangelho (Craesbeeck, 1992, vol. II, p. 30). Nas igrejas de Amarante, o espaço colateral do lado do Evangelho é privilegiado para a colocação do sacrário.

Nas Memórias Paroquiais de 1758

Os sacrários podem pertencer à comunidade, ao povo e aos religiosos. A colocação posterior no retábulo pode ser comprovada na igreja de S. Pedro, S. Gonçalo, onde a capela-mor, de abóbada, tinha tribuna e sacrário *inda por dourar* (Rodrigues, 2004, III, 630-637) Tipificam-se vários cenários:

- i) A colocação do Santíssimo Sacramento no sacrário, em Gondar (Rodrigues, 2004, III, pp. 659-660), Telões e Travanca (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 670-671).
- ii) O altar-mor com o Santíssimo Sacramento, sem especificar a existência de sacrário ou do trono, em Ataíde e em Vila Chã do Marão (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 646-647; 674-675).
- iii) As irmandades ou confrarias do Santíssimo Sacramento, sem referência ao sacrário e ao trono, em Vila Caiz, mas pressupondo a sua existência (Rodrigues, 2004, vol. III, p. 674).
- iv) Uma capela *que tambem asacramenta* (Rodrigues, 2004, vol. III, p. 639) os doentes [do Espírito Santo, Hospital da Misericórdia]. v) Considerado o tabernáculo como sacrário, admitimos a existência deste nas restantes situações.

O Quadro 1 inclui as freguesias recolhidas por Craesbeeck e as constantes nas *Memórias Paroquiais de 1758*. A discrepância na indicação do sacrário nos dois períodos é grande, podendo atribuir-se, nalguns casos, à colocação posterior a 1726; noutros, à substituição; outra fração, presumimos, implanta-se na desvalorização da informação do pároco respondente, em 1758.

Acerca de Amarante retirámos ilações:

- i) Citam-se dezoito igrejas, número inferior a mais de metade das freguesias existentes; no entanto, superior a 1726, que se restringe a dez.
- ii) A coincidência de informação verifica-se em sete igrejas: Figueiró (Santa Cristina), Gondar, S. Gonçalo (igreja do convento, Misericórdia e S. Pedro), Telões e Vila Caiz.

- iii) O averbamento em relação a 1726 dá-se em dez igrejas: Ataíde, Carneiro, Fregim, Freixo de Cima, Gatão, Lomba, Salvador do Monte, Sanche, capela do Espírito Santo, em S. Gonçalo, e Vila Chã do Marão.
- iv) Na igreja do convento de S. Gonçalo designam-se dois sacrários: na capela-mor [Fig. 6] e na capela do Santíssimo Sacramento - colateral, lado do Evangelho [Fig. 9].

■ **Quadro 1.** 1726 -1758. Amarante. Sacrários

| Concelho. Couto. Honra ⁷⁰ | Freguesia antiga | Freguesia actual | Altres | Capelas | Sacrário 1726 ⁷¹ | Sacrário 1758 |
|---|---------------------|---|----------------|----------------|--------------------------------|---|
| Vila de Amarante | | Amarante. <i>São Gonçalo</i> , mosteiro de Santa Clara | I, p. 259-262. | | | (285), vol. 3, Memória 57, fls. 438 |
| Vila de Amarante | | Amarante. <i>São Gonçalo</i> , mosteiro de São Gonçalo | I, p. 269-283. | | I, p. 273 | (285), vol. 3, Memória 57, fls. 427 |
| Vila de Amarante | | Amarante. <i>São Gonçalo</i> , São Pedro | I, p. 294-297. | | I, p. 296 | (285), vol. 3, Memória 57, fls. 440-443 |
| Vila de Amarante | | Amarante. <i>São Gonçalo</i> , Misericórdia | | I, p. 299-300. | | Misericórdia (285), vol. 3, Memória 57, fls. 443-444 |
| Vila de Amarante | | Amarante. <i>São Gonçalo</i> , mosteiro de São Gonçalo | | | | (285), vol. 3, Memória 57, fls. 434 |
| Honra de Ovelha do Marão | | Aboadela. <i>Santa Maria</i> | II, p. 312. | | II, p. 312. | |
| Santa Cruz de Ribatãmega | | Ataíde. <i>S. Pedro</i> | II, p. 158. | | | (290), vol. 5, Memória 35, f. 752. |
| Gestaço | | Bustelo. <i>S. Mamede</i> | II, p. 58. | | II, p. 58. | |
| Gestaço | | Carneiro <i>S. Martinho</i> | II, p. 58. | | | (312), vol. 9, Memória 138, f. 907. |
| Santa Cruz de Ribatãmega | | Figueiró. <i>Santa Cristina</i> | II, p. 149. | | II, p. 149. | (319), vol. 15, Memória 79, f. 501. |
| Santa Cruz de Ribatãmega | | Fregim. <i>Santa Maria</i> | II, p. 155. | | | (325), vol. 16, Memória 161, f. 1005. |
| Vila de Basto ⁷² | | Freixo de Cima <i>S. Miguel</i> | I, p. 354-355. | | | (325), vol. 16, Memória 188, f. 1137. |
| Vila de Basto | | Gatão. <i>S. João Baptista</i> | I, p. 342. | | | (326), vol. 17, Memória 22, f. 112. |
| Gestaço | | Gondar. <i>Santa Maria</i> | II, p. 55-57. | | II, p. 55 | (327), vol. 18, Memória 141, f. 811. |

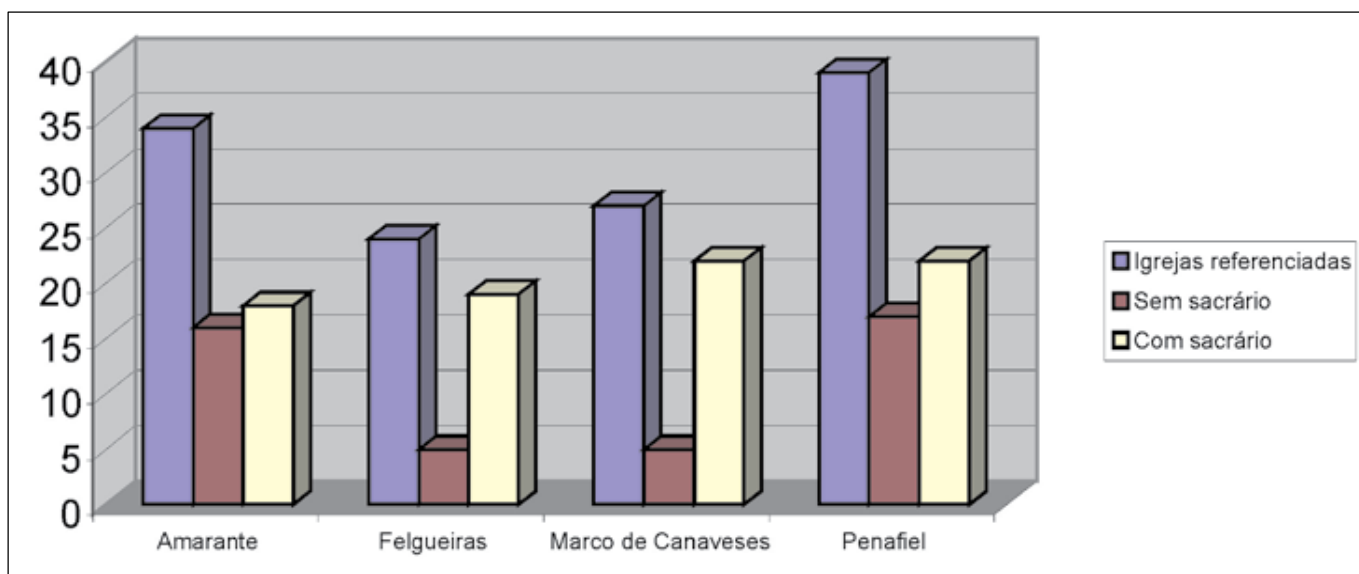
| | | | | |
|---|--|-----------------|--|---|
| Gouveia | Lomba. S. Pedro | II, p. 69. | | (344), vol. 21, Memória 111, f. 1069. |
| Santa Cruz de Ribatãmega | Oliveira. S. Paio | II, p. 157-158. | II, p. 157 | |
| Gouveia | Salvador do Monte. <i>Divino Salvador</i> | II, p. 69. | | (458), vol. 24, Memória 188, f. 1352. |
| Gestaço | Sanche. Santo Isidoro | II, p. 51. | | (564), vol. 33, Memória 45, f. 313. |
| Vila de Basto | Telões. Santo André | I, p. 331-332. | I, p. 331 | (589), vol. 36, Memória 60, f. 543. |
| Couto de Travanca. Concelho de Santa Cruz de Ribatãmega | Travanca Divino Salvador | II, p. 300-303. | II, p. 300 | |
| Honra de Vila Caiz | Vila Caiz. S. Miguel | | Nossa Senhora da Madre de Deus II, p. 317. | (587), vol. 39, Memória 182, f. 1099. |
| Gestaço | Vila Chã do Marão. Santo Estêvão | II, p. 50. | | (700), vol 40, Memória 190, fls. 1138 |

Num universo de cento e vinte e quatro igrejas, em 1758, oitenta e uma apresentam-se com sacrário identificado (defensável pelo volume de informação substancialmente compilado) contra trinta e três em 1726. Amarante, Felgueiras, Marco de Canaveses e Penafiel percebem-se por esta ordem decrescente no Gráfico 1: no tocante a igrejas designadas sem sacrário; com sacrário, Amarante e Felgueiras equivalem-se, seguindo-se Marco e Penafiel.

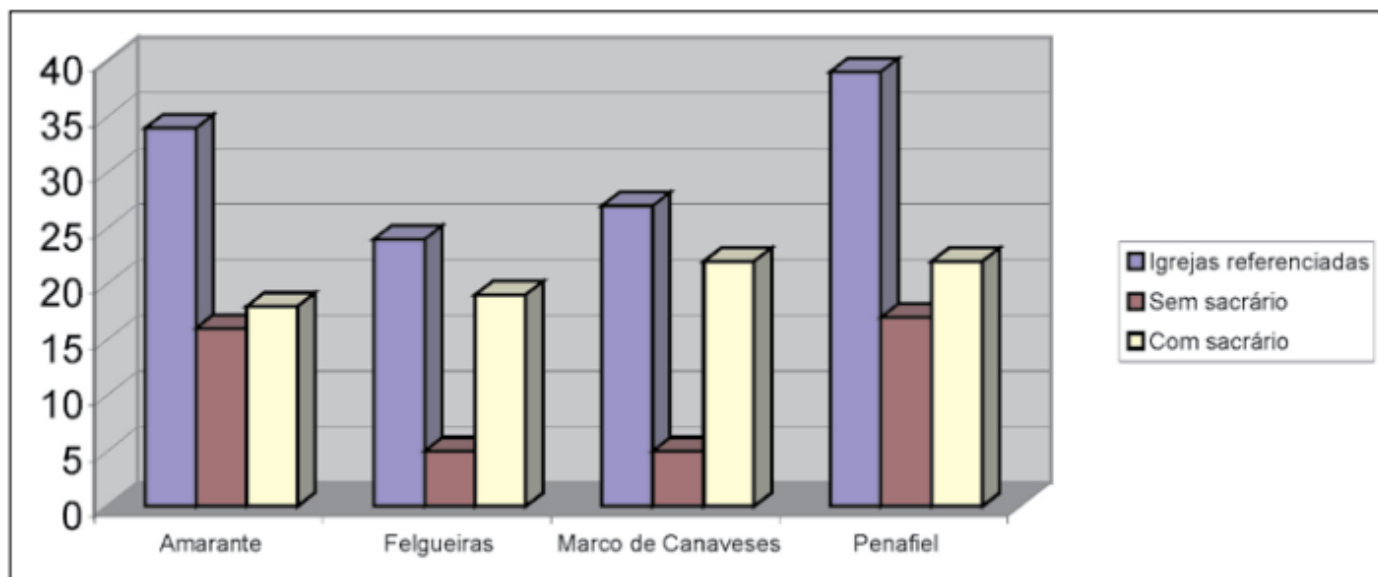
No Gráfico 2, inverte-se a situação: lideram Marco e Penafiel com sacrário; aproximam-se Felgueiras e Amarante; sem sacrário, Amarante e Penafiel, primeiramente, depois Felgueiras e Marco.

Amarante responde com o seguinte cenário: i) trinta e nove igrejas referenciadas em 1726: treze com sacrário e vinte e seis sem sacrário; ii) trinta e quatro igrejas referenciadas em 1758: dezoito com sacrário e dezasseis sem sacrário. Nos momentos considerados (1726 e 1758), que equivalem ao percurso das estéticas do Barroco e do Rococó, respetivamente, o concelho de Amarante revela dificuldades na colocação do sacrário (quarenta e dois, na totalidade): réditos diminutos e vizinhos necessários (trinta) para a licença, entre outros, serão justificativos para o panorama.

■ **Gráfico 1.** 1726. Sacrários no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa



■ Gráfico 2. 1758. Sacrários no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa



No arciprestado de Amarante em 1845

No inquérito paroquial ao arciprestado de Amarante (Soares, 2000, vol. II, pp. 286-288) frise-se a grande devoção ao Santíssimo Sacramento, um dos elementos persuasivos da Reforma Católica, presente num quesito especial acerca do sacrário e da sua fábrica.

Das quarenta e sete paróquias que formavam o arciprestado (Amarante, Celorico de Basto, Felgueiras, Lousada e Marco de Canaveses), em quarenta e três as igrejas encontravam-se em bom estado, seguras e decentes.

A igreja de Bustelo, Amarante, era pequena, antiga e sem trono fixo; a de Fridão, Amarante, nova e ainda a concluir. Em ruínas e indecentes apenas quatro: Banho, Marco de Canaveses; Telões, Amarante; Toutosa, Marco de Canaveses; e Vila Cova da Lixa, Felgueiras (Soares, 2000, vol. II, pp. 286-288).

Quanto ao sacrário do Santíssimo Sacramento, no arciprestado apresentavam-se em quarenta e dois templos, omitindo-se apenas em Santa Maria Madalena de Gestaçô, Amarante. Não o possuíam quatro igrejas: Banho, Marco de Canaveses; Chapa, Fregim e Passinhos, todas em Amarante. O de Toutosa, Marco de Canaveses, encontrava-se na capela de Nossa Senhora da Livração, de onde se paroquiava a freguesia por vontade de todos e por autoridade do último visitador (Soares, 2000, vol. II, pp. 288). Na síntese respigada no Quadro 2, Amarante apresenta trinta templos com sacrário; precisando de condições para a sua colocação, nomeadamente a existência de trinta vizinhos, o seu licenciamento sujeitava-se a um processo burocrático moroso.

Explica-se, desta forma, a sua integração retabulística posterior, não desmerecendo o préstimo artístico que lhe era inculcado em todos os programas estilísticos, do Maneirismo ao Neoclassicismo.

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

Confirma-se o privilégio tendencial fornecido às igrejas para a colocação do sacrário no colateral do lado do Evangelho (Craesbeeck, 1992, vols. I-II).

■ Quadro 2. 1845. Arciprestado de Amarante

| Concelho antigo. Couto. Honra ¹ | Freguesia antiga | Atualmente | Fonte ² | Informação |
|---|----------------------------|--|--------------------|--|
| Amarante | | Amarante. <i>S. Gonçalo</i> | II, p. 312. | Sacrário |
| Santa Cruz de Ribatãmega | São Veríssimo ³ | Amarante, S. <i>Veríssimo</i> | II, p. 316. | Sacrário e estado da capela de S. Lázaro |
| Amarante | | Amarante. S. Gonçalo. Capela do Espírito Santo | II, p. 312. | Sacrário e decência da capela |
| Gestaçô | | Amarante. Carvalho de Rei, <i>S. Martinho</i> | II, p. 333. | Sacrário |
| Honra de Ovelha do Marão | | Amarante. Aboadela, <i>Santa Maria</i> | II, p. 307. | Sacrário e Confraria do SS.mo Sacramento |
| Celorico de Basto | | Amarante. Aboim, <i>S. Pedro</i> | II, p. 309. | Sacrário |
| Gestaçô | | Amarante. Ansiães, <i>S. Paio</i> | II, p. 317. | Sacrário |
| Gestaçô | | Amarante. Bustelo, <i>S. Mamede</i> | II, p. 327. | Sacrário |
| Honra de Ovelha do Marão | | Amarante. Canadelo, <i>S. Pedro</i> | II, p. 329. | Sacrário |
| Gestaçô | | Amarante. Candemil, <i>S. Cristóvão</i> | II, p. 330. | Sacrário |

¹ Craesbeeck, 1992, vols. I-II.

² Craesbeeck, 1992, vols. I-II.

³ Parte em Celorico de Basto e outra em Santa Cruz de Ribatãmega.

| | | | |
|--|---|----------------|----------|
| Gestaçô | Amarante. Carneiro, <i>S. Martinho</i> | II, p. 3332. | Sacrário |
| Santa Cruz de Ribatãmega | Amarante. Figueiró, <i>Santa Cristina</i> | II, p. 337338. | Sacrário |
| Santa Cruz de Ribatãmega | Amarante. Figueiró, <i>S. Tiago</i> | II, p. 339. | Sacrário |
| Celorico de Basto (parte de) e Santa Cruz de Ribatãmega (parte de) | Amarante. Freixo de Baixo, Divino Salvador (SS. mo Salvador) | II, p. 343. | Sacrário |
| Gestaçô | Amarante. Fridão ⁴ , <i>S. Faustino</i> | II, p. 337. | Sacrário |
| Celorico de Basto | Amarante. Gatão, <i>S. João Baptista</i> | II, p. 345. | Sacrário |
| Gestaçô | Amarante. Gondar, Santa Maria | II, p. 347. | Sacrário |
| Santa Cruz de Ribatãmega | Amarante. Louredo, <i>S. João Baptista</i> | II, p. 349. | Sacrário |
| Gestaçô | Amarante. Lufrei, <i>Divino Salvador</i> | II, p. 350. | Sacrário |
| Couto de Mancelos | Amarante. Mancelos ⁵ <i>S. Martinho</i> | II, p. 351. | Sacrário |
| Santa Cruz de Ribatãmega | Amarante. Oliveira, <i>S. Paio</i> | II, p. 356. | Sacrário |
| Gestaçô | Amarante. Padronelo, <i>Santo André</i> | II, p. 357. | Sacrário |
| Santa Cruz de Ribatãmega | Amarante. Real, <i>Divino Salvador</i> (SS. mo Salvador) | II, p. 359. | Sacrário |
| Celorico de Basto | Amarante. Telões, <i>Santo André</i> | II, p. 365. | Sacrário |

⁴ Desmembrada de Lufrei.

⁵ Só em listagem.

| | | | |
|---|---|-------------|----------|
| Santa Cruz de Ribatãmega. Couto de Travanca | Amarante. Travanca, <i>Divino Salvador</i> | II, p. 369. | Sacrário |
| Gestaçô | Amarante. Várzea, <i>S. João Baptista</i> | II, p. 372. | Sacrário |
| Santa Cruz de Ribatãmega. Honra de Vila Caiz | Amarante. Vila Caiz, <i>S. Miguel</i> | II, p. 373. | Sacrário |
| Gestaçô | Amarante. Vila Chã do Marão, <i>Santo Estêvão</i> | II, p. 374. | Sacrário |
| Celorico de Basto | Amarante. Vila Garcia, <i>Divino Salvador</i> (<i>SS. mo Salvador</i>) | II, p. 376. | Sacrário |
| Gestaçô | Amarante. Sanche, <i>Santo Isidoro</i> | II, p. 361. | Sacrário |

II. Os programas artísticos

A organização do espaço sacro

A ambiência tridentina coloca a capela-mor num patamar de exigência elevada: mais iluminação, mais decoro para a celebração da eucaristia e ritualização processional que envolvia o clero naquele espaço. A hierarquização do espaço sacro vai ao ponto de tornar a capela-mor mais elevada em relação à nave.

S. Carlos Borromeu determina a capela-mor para o clero e a nave para os fiéis; a interposição do arco cruzeiro permitia essa delimitação mediante a colocação de grades de madeira ou de ferro; a nave é igualmente dignificada, pelo aumento demográfico e de crentes, e para que se erguessem altares e capelas que abrigassem as invocações cultuais propostas pelo poder diocesano. Os equipamentos artísticos do espaço sacro de excelência – a capela-mor –, vão ao ponto de forrar as paredes laterais de azulejos e de cobrir os tetos com caixotões de madeira pintados com cenas narrativas do orago do templo (Rosas, 2008, pp. 57-58).

Mas o retábulo, que chegava a dominar a parede fundeira da capela-mor, torna-se o equipamento litúrgico mais emblemático da Época Moderna em Portugal, acusando um percurso dos séculos XVI, XVII e XVIII. Tal manifestação artística – a arte da talha –, estende-se aos cadeirados baixos e altos, cruzeiros, púlpitos, sanefas, órgãos, tetos, paredes colaterais e laterais dos templos. As clientelas eclesiais e paroquiais optam, noutros casos, pela pintura como forma de propagandear os princípios pedagógicos e religiosos, criando imagens pictóricas e iconográficas nos tetos das capelas-mores e das naves e no espaço arquitetónico do arco triunfal para representação icónica de valores referenciais da comunidade local (Rosas, 2008, p. 58).

Os ciclos narrativos da vida dos santos, cujas imagens eram lidas e o seu valor simbólico reconhecido e apadrinhado como um valor de elevação espiritual da comunidade local. Em quadros que compunham conjuntos iconográficos eram narrados passos da vida da Virgem ou de Cristo, como o eram dos santos populares da igreja (Rosas, 2008, p. 58.).

Da reorganização das unidades monásticas, é testemunho a qualidade do seu património construído, em grande parte proveniente dos séculos XVI, XVII e XVIII. Mas é nas suas igrejas que se plasmam as diversas artes – azulejaria, talha, pintura, imaginária, ourivesaria –, como prova indelével do protagonismo social dos mosteiros na Época Moderna. O encontro popular com o divino vai mais longe com os santuários, que promovem os cultos cristológicos, mariológicos ou dos santos, multiplicando-se nos séculos XVII e XVIII, como expressão da vivência religiosa do quotidiano do homem barroco (Rosas, 2008, p. 60).

Para a arte da talha são relevantes, como influências para a sua definição estrutural e decorativa, entre outras: a arte produzida para as celebrações de carácter efémero, como era as procissões, as embaixadas, os casamentos ou batizados reais, traduzindo-se em arcos triunfais, normalmente representando os vários ofícios da cidade de Lisboa e da Europa: esculturas em madeira ou pasta de papel, carros alegóricos com figurações mitológicas, sacras, medalhões, sanefas, de uma panóplia de outros objetos.

Ainda as múltiplas viaturas reais de aparato e das famílias nobres, os bergantins que cruzavam o Tejo com o rei e o seu séquito a bordo, faziam parte desta miríade de informações estéticas que se entrecruzavam e que contavam

nas suas realizações com os melhores artistas: escultores, entalhadores, pintores, douradores e armadores da Lisboa de então. Neste processo, encontram-se os álbuns de gravuras e os tratados de arquitetura que circulavam entre os artistas. Os tratadistas e os ornamentistas italianos, franceses e dos Países-Baixos eram bem conhecidos dos nossos mestres arquitetos e entalhadores e, amiúde, dos encomendadores de obra de arte, como afirma Mandroux-França (Ferreira, 2008, p. 25).

O percurso que nos propomos fazer passa pelas diferentes fases estilísticas que os templos absorvem – do Maneirismo ao Neoclássico –, designadamente a renovação do interior sacro.

Maneirismo: o homem é a medida de si mesmo...

Dominando na Europa do século XVI, produto da *crise do renascimento* (Serrão, 1993, vol. 7, p. 7), o Maneirismo dimana de Itália e desenvolve-se esteticamente numa multiplicidade ambígua de direções e de soluções que têm como objetivo comum rebelar-se contra o legado classicista.

O ideal do equilíbrio renascentista cessa brutalmente com o saque de Roma, em 1527, com o cisma provocado por Lutero, uma década antes, e sob a influência da arte expressiva de Miguel Ângelo, originando um período de desequilíbrio marcado pela imitação dos grandes formulários artísticos e pela exacerbação do *eu* dos criadores (Ducher, 1988, p. 74).

Alteram-se radicalmente os valores anteriores estabelecidos de harmonia, *beleza regular*, normatividade, ordem e equilíbrio; ruía a visão aristotélico-ptolomaica de conciliação entre o homem e a natureza, com o avanço da ciência e as investigações de Galileu e Copérnico, deixando uma visão pessimista do universo e abrindo caminho para soluções radicalizadas, como o movimento da Contrarreforma (Serrão, 1993, vol. 7, p. 8).

O Maneirismo italiano, nas suas variantes mais requintadas, combina-se com as tradições artísticas locais, originando o Maneirismo internacional (Rizzi, 1999, p. 73).

Consegue adeptos em França, nos Países Baixos, na Baviera, em Espanha e em Praga. Torna-se academismo e exagero, com a necessidade de surpreender a todo o custo; já não é reação a um mal-estar, mas mal-estar da visão até ao esgotamento e à sofisticação paroxística. Seja qual for a evolução das formas de arte maneirista no decorrer dos decénios, na sua base permanece a insatisfação pela herança do classicismo renascentista (Rizzi, 1999, pp. 73-74.).

Ao afirmar que o homem é a medida de si mesmo – contra o princípio renascentista segundo o qual o homem é a medida de todas as coisas –, o Maneirismo coloca já as premissas do seu próprio fim, já que nenhum modelo se pode repetir indefinidamente sem se desgastar (Rizzi, 1999, p. 72).

A tese de um estilo maneirista uniforme através de toda a Europa quinhentista, que toma uma determinada direção em Espanha, mais tarde, sob a designação de estilo tridentino, avoca o Maneirismo e a arte tridentina, significando a inclusão de aspetos opostos (Kubler, 1988, p. 59): i) ornamentação excessiva e simplicidade austera; ii) excesso emocional e disciplina rigorosa; iii) uniformidade e variedade; iv) liberdade e obediência – contando com as realidades da tradição regional e as necessidades locais obscurecidas pela rigidez classificativa destas noções de estilo, procurando transcender, simultaneamente, o regionalismo e as exigências de cada momento histórico.

Como paradigma do Maneirismo, Vignola apresenta a igreja jesuítica de Gesù. Dentro do espírito tridentino, Roma toma o primeiro lugar na segunda metade do século XVI, fazendo com que aquele artista se aplique na interpretação correta da gramática antiga. Vignola adapta a planta de cruz latina às exigências litúrgicas contrarreformistas, unindo os dois andares por aletas, facto que conhecerá um sucesso universal (Kubler, 1988, p. 59).

Arquitetura *chã* e seus prolongamentos

O Maneirismo (Kubler, 1988, p. 59) não terá que ser, forçosamente, um estilo da Europa no século XVI, como o Barroco não terá de ser o estilo do século XVII. Libertando-se o tempo e o lugar da tirania do estilo e da inerência da influência, as realidades tidas por marginais ou periféricas podem, serenamente, ser estudadas sem preconceitos. É o caso da realidade complexa da sociedade portuguesa.

Na segunda metade de Quinhentos, em Portugal, ao lado de obras maneiristas persistem soluções tradicionalistas ou clássico-renascentistas. De qualquer forma, os olhos estão postos no espaço europeu, e em conformidade com as linhas orientadoras de uma sociedade que adere aos programas tridentinos da Contrarreforma. A tratadística, a estada em Roma de bolseiros portugueses, ou a vinda de artistas estrangeiros, são já um claro sentido maneirista, desenvolvendo-se a desarticulação com o formulário renascentista.

Como introdutor, entre nós, de muitas das teses e soluções anticlássicas do Maneirismo, Francisco de Holanda (teórico e escritor, pintor e miniaturista, arquiteto e debuxador) é o *homem de encruzilhada*, amigo pessoal de Miguel Ângelo e dos círculos humanísticos de Vittoria Colonna (Kubler, 1988, p. 59).

A uma primeira fase, até cerca de 1600, erudita e requintada (Meco, 1993, vol. 7, p. 154), segue-se outra durante três quartos do século XVII, gradualmente popularizada por artistas de formação artesanal, presos a circuitos de criatividade e de consumo cada vez mais fechados aos centros europeus e às influências eruditas, mas com carácter próprio, especialmente na conjugação livre das várias artes ornamentais, que se foram apoderando da arquitetura, de tendências planas e simplificadas. Rememora-se a tese de uma arquitetura nacional, defendida por G. Kubler (1988, p. 178): exterior às isotérmicas italianas, mais próxima da Europa Setentrional do que inicialmente se pensa, linguagem arquitetónica mais condicionada pelas antigas tendências locais e pelas tradições regionais do que pela imitação das últimas modas, florentina ou romana.

País constantemente exposto ao gosto italiano e ao setentrional, a sua resistência à imitação resulta de aspirações intrínsecas. As necessidades económicas e uma sensibilidade experimental permitem à arquitetura *chã* surgir mais cedo e permanecer mais tempo como expressão nacional que cobre vários reinados. Consiste na emancipação das normas académicas e das formas italianizantes, arquitetura vernácula mais relacionada com as tradições de um dialeto vivo do que com os autores da Antiguidade Clássica. Mesmo durante o período do domínio filipino, a arquitetura ajusta-se às necessidades portuguesas muito mais do que quaisquer diretivas espanholas, verdadeiras ou supostas (Kubler, 1988, p. 178).

Vítor Serrão (1993, vol. 7, p. 8.) tem uma visão otimista sobre a arte portuguesa produzida na segunda metade do século XVI e o grosso do património artístico do século XVII, que não exprime qualquer recuo qualitativo ou quantitativo relativamente aos ciclos manuelino e renascentista. A encomenda não esmorece, a produção dos artistas e dos artífices aumenta, bem como as condições de trabalho e a consciência da sua *liberalidade*.

Numa perspetiva cronológica ampla, Robert Smith assevera que, na Península Ibérica, entre meados do século XVI e 1700, faz-se sentir a influência de Sebastiano Serlio na formação da arquitetura e da decoração, vincando o carácter maneirista de *proporções alongadas, formas magras e superfícies plana* (Smith, 1963, pp. 35-36), resistindo ao Barroco proveniente de Itália desde

1600, a que não são alheios dois factos: o domínio filipino e a Restauração, período este que absorve todo o esforço financeiro para a defesa do país, coartando o cenário mecenático do rei e da Igreja, entre outras fontes.

Com Filipe II, aparecem edifícios públicos e igrejas sob a direção de arquitetos portugueses formados por mestres italianos, como Filipe Terzi. Mas, primeiramente, são os jesuítas (que dominam a educação portuguesa pelo movimento contrarreformista) a rasgar o caminho como construtores de importantes edifícios, caso de Santo Antão (Lisboa), fornecendo um modelo para os beneditinos, agostinhos e carmelitas. Em 1601, os beneditinos iniciam uma campanha de obras públicas por todo o País, demolindo os mosteiros medievais e substituindo-os por edifícios modernos dando azo a diferentes tipologias de igrejas.

O anticlassicismo (Kubler, 1988, pp. 173-174.) do estilo chão revê-se, por exemplo, na decoração da fachada da igreja do convento de Grijó (V. N. de Gaia), que se adapta ao costume português, posterior a 1575, de compartimentar a superfície em painéis geometricamente subdivididos num padrão anticlássico de figuras dentro de figuras.

Consolida-se o impulso vertical provocado pela janela central da fachada, de altura três vezes superior à largura, dinamismo que se prolonga no frontão quebrado, no qual o tímpano ultrapassa os seus limites. A verticalização central terá a ver com a influência das residências e dos armazéns dos portos do Norte de Europa, de Antuérpia a Amesterdão. A *solução nacional* (Serrão, 1993, vol. 7, p. 9) giza-se pelos construtores e riscadores portugueses, que souberam adaptar os seus programas tradicionais ao conhecimento dos valores desarticulares e irracionais do Maneirismo italianizante, como sucede já no serliano claustro do Convento de Cristo, em Tomar, ou no duradouro percurso do estilo chão que, mediante as soluções indicadas, cobre todo o espaço do Continente, das Ilhas Atlânticas e do Império (Brasil, Índia, Macau...) durante todo o século XVII, tardando a adoção das primeiras experiências barroco-borromínicas com o arquiteto João Antunes, já no reinado de D. Pedro II (Serrão, 1993, vol. 7, p. 7).

O Maneirismo manifesta-se ao longo de Seiscentos com *prolongamentos* que, segundo Pais da Silva, o levam aos anos trinta do século XVIII, coabitando com a corrente da arquitetura chã, cuja fronteira, por vezes, é difícil definir (Ferreira-Alves, 2005, p. 138).

A retabulística maneirista

Condensando as interpretações anteriores, os retábulos portugueses de finais do século XVI e dos dois primeiros terços do século XVII integram-se no modelo maneirista, cuja estrutura apresenta um perfil vincadamente arquitetónico

desenvolvido em registos verticais e horizontais, enquadrando pinturas e, ou, relevos ou imagens (Ferreira-Alves, 2001, p. 38.).

A talha maneirista declara-se nos cadeirais, em meados do século XVI, mas sem comprometer a retabulística (Meco, 1993, 7, p. 158.). Seguindo a linha de pensamento de Robert Smith, em Portugal predomina a influência das gravuras serlianas, manifestando-se com as edículas, consolas, tabuletas e pequenas construções de figuras geométricas, no meio de esquemas de proporções alongadas. Em Portalegre e em Coimbra, emerge uma nova ordem simétrica com Gaspar Coelho (1582-1605), em enquadramento regular, perfil fechado, alheio às tendências *irregulares, explosivas* (Smith, 1963, p. 4), nascidas do uso das edículas e estátuas sobressalentes nos remates dos retábulos espanhóis contemporâneos. É uma reação aos extremos do Maneirismo, no período filipino, de sabor nacional, consonante com o temperamento artístico da nação, para evitar a diluição da sua identidade.

Considerado, em vida, *o mestre desta arte principal nestes tempos neste Reyno* (Serrão, 2001, p. 266), Gaspar Coelho é marcado pela influência hispano-flamenga, mas aberta aos modelos maneiristas holandeses ou claramente romanistas, a par do conhecimento da tratadística serliana - edículas sem frontões, a título de exemplo.

Robert Smith corrobora a leitura da popularização do formulário, afirmando que os entalhadores portugueses da época não enjeitam a escala relativamente modesta da arte nacional, abundando, na segunda metade do século XVI, analogias entre a retabulística e as fachadas de templos e edifícios civis (Smith, 1963, p. 43). Na mesma época, a substituição gradual dos retábulos de pedra pelos pintados sobre tábua ou tela permite o desenvolvimento das estruturas de madeira e o uso da talha dourada na sua decoração, com funções basicamente de enquadramento (Meco, 1993, vol.7, pp. 58-159).

De acordo com as diretrizes conciliares, o retábulo de pedra era demasiado frio para suportar o discurso dissuasor ao encontro das emoções que se pretendia despertar; é necessário o ouro para catalisar o mundo interior do crente e, ao mesmo tempo, o controlo iconográfico.

A estrutura do retábulo maneirista acolhe um elemento inovador, o arco de triunfo romano, que interpreta as mudanças mentais em crescendo. O arco de triunfo permite uma organização espacial clássica, contida; reinterpretado na madeira, influencia a arquitetura chã. A sua ascendência faz prova em Antuérpia e em Bruxelas, durante as *joyeuses entrées*, que os cidadãos promovem para assegurar o reconhecimento dos seus direitos e necessidades perante o novo senhor. À semelhança do que se interpretava naquelas cidades, os portugueses organizam uma *entrada*, em 1619, após a morte de Filipe II (Kubler, 1988, pp. 174-175). Não surtindo o efeito político desejado, vale o extraordinário festival urbano de Lisboa pela encenação dos modelos das cidades flamengas onde a forma arquitetónica dos arcos e monumentos é concebida pelos erigidos na Flandres (1599) e a provável influência em Rubens, no evento organizado em Antuérpia, em 1635 (Kubler, 1988, p. 175).

Este cruzamento da arquitetura com a arte efémera não pode ser olvidado, porque nestas manifestações intervêm artistas que riscam, frequentemente, os cânones eruditos da tratadística. Fazendo parte da escola portuense, os retábulos em andares consolidam-se em vários aspetos morfológicos que estabelecem uma solução de continuidade ao longo dos diferentes períodos estilísticos, a que não se alheiam as inúmeras oficinas de entalhadores espalhadas pela cidade, considerando-se ainda outros aspetos de índole estrutural garantidos pela preferência da clientela por esquemas

retabulares tradicionais, ou pela adoção de *soluções aparentemente arcaizantes* para preenchimento do espaço e que, devido ao seu cruzamento com a linguagem estética vigente, geram modelos *cujas cenografias resultam de forma esplêndida*. A capela dos Reis Magos, no Porto, é um exemplo a ter em conta para o estudo tipológico, nomeadamente os fustes das colunas completamente decorados, alternando com colunas onde somente o terço inferior é ornamentado (Ferreira-Alves, 2001, pp. 605-615).

As formas alongadas de registos ou andares são perceptíveis em retábulos não identificados: no transepto da igreja do convento de S. Gonçalo, ambos no lado da Epístola: capelas do Sagrado Coração de Maria [Fig. 10] e de Santa Luzia, no topo [Figs. 11, 12, 13].

Com a tendência acentuada do desaparecimento dos andares, define-se um espaço central para albergar o trono, que introduz o impacto dramático provocado pela exposição teatralizada das imagens (Meco, 1993, 7, pp. 167-168), enaltecido pelo agrupamento das colunas pseudossalomónicas, dinamismo que se prolonga no remate de arquivoltas concêntricas [Figs. 14, 15]: tempo para o novo formulário do Barroco nacional (Smith, 1963, pp. 175-176).

Barroco: expediente didático dos sentidos

O contributo do Renascimento para a crítica da arte manifesta-se exemplar para os escritores do século XVII e parte do século XVIII, sobretudo as vidas dos artistas, a doutrina da interpretação da natureza e a doutrina das diferentes maneiras dos artistas (Venturi, 1984, p. 100).

O Barroco explode, inovador, no século XVII, época da formação do conceito de nacionalidade, da *nova ciência* que, de Kepler a Galileu, modifica profundamente a conceção do universo (Luca, 1994, p. 87). Roma, no início do século XVII, é o palco das mais variadas expressões artísticas; os oratorianos de S. Filipe Neri e a Companhia de Jesus constituem os principais instrumentos de reafirmação e de propaganda da Contrarreforma. Depois de Trento, surge uma literatura moralista sobre a arte, encorajando-se a busca da beleza nas figuras vestidas; incita-se à representação dos sofrimentos físicos dos mártires da fé, suscitando uma voluptuosidade especial, o prazer, misto de dor e alegria, e que interpreta de modo pouco decoroso a *catarse* de Aristóteles. É o moralismo e o intelectualismo estéticos que provocam uma introdução à estética do sentimento (Venturi, 1984, pp. 103-104).

No século XVII, além da Itália e da França, outros países publicaram tratados de arte e vidas de artistas: a Espanha, os Países-Baixos, a Alemanha. Seletivo no plano sensorial, mais que o intelecto, a excitação dos sentidos é o expediente didático na tradução lata da contrafação da verdade, ambiguidade, sugestão e testemunho da fé, força da aparência e grandeza do relativo. Como o paradoxo do claro-escuro que se torna o *único magma de onde emerge a luminosidade da pedra* (Portoghesi, 2002, p. 509).

As especificidades do Barroco em Portugal, onde a matriz do período Nacional, na arte da talha, revela inovação e, paralelamente, ligações ao passado, entroncam numa questão fundamental a nível de valores dominantes e dominados. É a estética a pronunciar-se sobre o que impera na identidade portuguesa (talha do período Nacional) e nos valores importados, romanos, para o esquema joanino.

Da estrutura dominante (falamos do retábulo, onde se afeiçoa a arquitetura), ponderada na racionalidade e na plasticidade, e de formulários antigos, transmuta-se para novas interpretações: soluções que subalternizam a estrutura à vertente ornamental, simbologia imprescindível à parenética do púlpito e do trono, na aceção do sagrado.

Mensagem artística e simbólica da serenidade? Não, antes a turbulência interior, a persuasão sobrevalorizada de uma fé a repor.

A subalternização da estrutura à linguagem plástica implica dominâncias, picos de protagonismo e de diluição, tudo em nome de valores encontrados e reiterados pela hierarquia religiosa, com a cumplicidade assumida do Estado. Talha, arquitetura e ornamentação: um sentido lato pela metáfora, simbolismo e alegoria, mesmo quando se invertem aqueles fatores, ornamentação em primeiro lugar.

A fachada (1690-1709) da igreja dos Grilos - Jesuítas do Colégio de S. Lourenço, na cidade do Porto -, terá resultado de um novo projeto que forneceu à cidade a sua primeira grande obra barroca (Ferreira-Alves, 2005, p. 138; Sousa, 2005, p. 17). A sua desmaterialização é acentuada pelo exercício serliano de distribuição de cheios e vazios; o tratamento de superfície supõe um forte sentido de limite de umbral e justaposição de um cenário num espaço organizado. Estas tipologia de fachada transformam-se em cortinas cenográficas, criando uma nova relação com as áreas envolventes (Afonso, 2006, p. 6).

Temos dois grandes centros de criação artística barroca - o Porto e Braga -, onde foi notória, durante o século XVII e, principalmente, na centúria seguinte, a atividade arquitetónica. A influência do Porto estende-se pelo Norte e algumas regiões do Centro; Braga dissemina esta estética no Minho e em parte de Trás-os-Montes. O *Barroco convive com o Rococó e com uma tradição chã de que Portugal dificilmente se liberta* (Ferreira-Alves, 2005, 137.), e na qual somente pormenores formais e decorativos contrariam essa contenção, preparando-nos para um interior marcado, no Norte, essencialmente, pelo ouro dos retábulos [Figs. 21 a 31].

A dureza dos materiais conota-se com a fé, a união com a comunhão dos santos, na mística da pedra preciosa e do ouro. Metáfora e simbolismo na via da contrafação do verdadeiro e da ambiguidade, uma arte da técnica da persuasão, exaltação do conceito pedagógico e do deleite, o reconhecimento da força da aparência e da grandeza do relativo (De Feo, 1996, pp. 118-119). O lugar para a metáfora e o símbolo (alegoria) que Hegel e Goethe religam numa relação ampla e profunda.

A metáfora estrutura os raciocínios mais subtis e definições mais pertinentes; é como o ar que nos rodeia, sem o qual morreríamos como seres pensantes. Não pode pretender o valor de uma representação artística independente, é ornamento de uma obra de arte verdadeiramente autónoma, suscitando e justapondo imagens que não dizem respeito diretamente ao objeto e ao seu significado (Volpe, 1960, pp. 86-87; pp. 93-94). Analisada sob o prisma da metáfora e da simbologia, a arte é uma intuição em contextos abundantes e profundos, servindo os desígnios do Barroco.

Entendidos pelos nossos escritores do século XIX? Ao invés, o anatematismo sobre o Barroco é lançado por Alexandre Herculano, Antero de Quental, Oliveira Martins...

A ortodoxia contrarreformista é a base do Barroco - que Bernini fundamenta com valores psicológicos, num *continuum* para o dramatismo, e Borromini entende como um elemento vivente do espírito do homem no mundo (Norberg-Schulz, 1998, pp. 96; 126.). Em espaço onde se integram as massas, fundindo-se com a arquitetura interrompida, em

simetria dinâmica e orgânica de pujante modelação plástica com três elementos a destacar: portal (fachada); percurso (nave e capelas laterais); e meta (eixo, altar, cúpula, centralização do longitudinal) (Norberg-Schulz, 1998, pp. 72; 126). Se na arquitetura civil o palácio de escadaria cadencia o cortejo vivencial sumptuário, em fachadas dinâmicas, o espaço sacro transmite-se no teatro da vida e da morte nos cenários da festa barroca.

O grande teatro na ativação espacial

O indivíduo torna-se um participante no *grande teatro* - a festa da Igreja e da Política - persuasivo e imaginativo, que se educa por meio da arte, que se reforça oficial e institucionalmente, com e sem academias (Norberg-Schulz, 1998, p. 8). A imaginação atinge cotas elevadas no Barroco, com os novos ritmos arquitetónicos das fachadas e com a talha, no interior, metáfora do ouro e da comoção, derivando de três níveis de adoração: a *latría* ao Santíssimo Sacramento; a *dulia* aos santos e anjos e a *hiperdulia* à Virgem (Norberg-Schulz, 1998, p.122).

A construção do espaço cénico anestesia e traz de volta o crente pelo fenómeno do mimetismo social, com fidelidade, sentimento e consciência privilegiada no contacto com a divindade, somente acessível na sensorialidade do espaço sacro. É o estigma escatológico, sentido no carácter ascensional do trono, a despertar todas as formas de piedade - em vida e na preparação do além, mediante os legados pios, por exemplo. Há uma ativação espacial, uma integração, uma continuidade vertical, uma articulação murária contínua na correlação dos elementos sustentantes e sustentados (Norberg-Schulz, 1998, p. 122).

O Barroco, na essência, regula-se pelo ornamento que subalterniza a estrutura -ordem regulada e quebrada para incrustar o ornato, por princípios e valores (curva, (ir) racionalidade, aparência, sugestão e facto preceptivo, físico e metafísico). Consubstancia-se numa mentalidade vincada pela monumentalidade, pela comoção e pelo sensorial: é a festa barroca. Apresenta cotas inovadoras radicadas na metáfora - ritmos arquitetónicos, centralização, planimetria (elipse e eixos), perspectiva, fusão no esquema retabulístico através da concavidade e da convexidade, no douramento, no claro-escuro (pétreo e escatológico). Em contravenção ao vocabulário clássico, assenta em premissas como a integração, a ativação espacial, a articulação mural, a gradação, a reverberação e a transverberação.

Em Portugal, os contratemplos escalonados na perda da independência, na reorganização do Reino - durante a Restauração -, e nos inerentes constrangimentos dos réditos, retiram a disponibilidade mecénica na construção de edifícios religiosos e civis. Mas há adaptação e reorganização espacial nas igrejas: o existente adapta-se às novas exigências da ornamentação barroquizante.

O Barroco de *experimentação* e de *definição* (c. de 1650 a c. de 1717) (Ferreira-Alves, 2005, p. 138) surge no Norte através de uma crescente decoração de fachadas, com elementos das gravuras maneiristas do norte da Europa, como De Vries (1526-1606). No interior sacro desenvolve-se um esquema decorativo formado pelo azulejo-pintura-talha, compensando-se a arquitetura civil e religiosa com a decoração nas fachadas, mais ou menos exuberante.

Exemplos: fachadas das igrejas bracarenses de S. Vítor (1686) e da Ordem Terceira de S. Francisco (1694); no Porto, a fachada da igreja da Congregação do Oratório (transição dos séculos). A utilização da coluna de fuste espiralado, neste período de transição entre

Seiscentos e Setecentos, destacam-se: terceiro registo da portada lateral do Convento de S. Gonçalo (1683), Amarante, rematado com um frontão reverberando a mesma linguagem [Fig. 1]; nova portada de S. Francisco, Porto (1690).

Manuel Fernandes da Silva, um dos três grandes arquitetos do barroco bracarense (Ferreira-Alves, 2005, p. 140-141), está associado a intervenções na Sé de Braga – sacristia e fachada da igreja (1698-1723); na igreja de Santa Cruz (1693); na igreja da Ordem Terceira de S. Francisco (1703-1723); na igreja da Casa da Congregação do Oratório (1703); na fachada da igreja de S. Vicente (trabalhando um projeto de Frei Luís); e na capela de N. Senhora de Guadalupe (1718-1719). A arquitetura barroca, *experimentação* e consolidação, pode escalonar-se, nas suas diferentes sensibilidades (Ferreira-Alves, 2005, p. 142), da seguinte forma: i) contenção patente no frontispício da igreja do Terço (1707-1713), em Barcelos, *cujos* *aparatos* *exterior* *mediocre* *e* *apagado* se valoriza com a *espantosa* decoração interior; ii) exuberância das fachadas do convento de Santa Clara de Guimarães (1741), atual Câmara Municipal, e da capela da casa Malheiro Reimão, em Viana do Castelo; iii) monumentalidade do novo dormitório (primeira pedra lançada em junho de 1778) do convento de Santa Clara de Vila do Conde que, provavelmente, encontrou na nova cadeia e tribunal da Relação do Porto (1776-1796) – do arquiteto-engenheiro Eugénio dos Santos e Carvalho (1711-1760) –, o modelo que o inspirou.

Barroco nacional: a emancipação cultural

Durante o Maneirismo, os arquitetos em Portugal não são obrigados a selecionar apenas entre exemplos italianos, já que se apresentavam oportunidades da Europa Setentrional, espanholas, locais e ultramarinas, não permitindo a arquitetura daí resultante uma classificação fácil por mera influência ou apenas através da biografia do edifício (Kubler, 1988, p. 4).

O interior do edifício maneirista, enriquecido somente pelo requinte de proporções, e o exterior friamente racional subsistem sem outra ornamentação, por cerca de um século, como se preservados pela interrupção temporal sob o domínio espanhol, quando o tempo histórico parece ter parado em Portugal de 1580 a 1640.

Contudo, a partir do último terço do século XVII, os portugueses começam a decorar profusamente estes interiores nus com a nova talha dourada, e os exteriores com festões e volutas em granito [Figs. 1, 10, 11, 12, 20].

Talha nacional: meio século de dominância

A talha barroca do *estilo nacional*, em finais do século XVII, absorve a concordância de tipologias vernaculares na decoração e estruturação dos retábulos, fruto ainda de uma crise política, de nacionalismo exacerbado e de resistência anticastelhana (Restauração), oferecendo resultados de grande opulência (Ferreira, 2008, p. 12).

Impõe-se registar e analisar o período Nacional, peculiaridade trasladada para o interior do espaço sacro e baseada na arte da talha ao sabor das colunas pseudossalomónicas e dos remates de arquivoltas concêntricas, lembrando os portais românicos [Figs. 14, 65, 87, 166].

De facto, situado entre o último terço do século XVII e o primeiro do seguinte (Ferreira-Aves, 2001, p. 38), o estilo Nacional faz um percurso de praticamente meio século de dominância estética, caracterizando um dos vetores do

limiar do Barroco em Portugal, porventura o de maior relevância, de acordo com a sua especificidade e o grau de difusão alcançado.

Corresponderá, por certo, à emancipação cultural depois de 1640 e aos condicionalismos económicos favoráveis de finais da mesma centúria, permitindo um mecenato alargado e a autonomia do entalhador, reconhecido publicamente como artista capaz de *encenar e iludi* (Calado, 1989, p. 304) espaços, impondo-se a talha à sintaxe organizativa do suporte inspirado, em boa medida, nos manuais de arquitetura.

A dilemática do individual-coletivo (Moura, 1993, vol. 8, pp. 106-107) é a ênfase no domínio oficial da talha dourada e da retabulística que se dissemina por todo o país, proveniente da cultura maneirista da segunda metade do século XVI, ampliando-se na centúria seguinte. A intensa plasticidade (Moura, 1993, vol. 8, p. 107) do tratamento converge com o adensamento da noção de volume desenvolvida pelos artistas, imprimindo-lhe uma dinâmica irresistível.

A coluna pseudossalomónica e o remate de arquivoltas concêntricas constituem a grande alteração retabulística a partir do último terço do século XVII. É o traço identitário, com uma estrutura mais escultural que arquitetónica, dinâmica, onde o acanto relevado se integra numa unidade orientada para a grande manifestação inteiramente barroca na história da arte portuguesa (Smith, 1963, p. 69). Sem o primeiro terço demarcado, como o de feição berniniana, lavrada com cinco ou seis espiras iguais, é fundamental neste esquema e, curiosamente, com prossecução no joanino.

O enquadramento das colunas e o respetivo remate proporcionam aos flancos o desenvolvimento de uma profundidade próxima de uma visão arquitetónica nos exemplares de maior dimensão. Expressão do dinamismo barroco, a coluna de fuste espiralado tem um simbolismo que se inicia na arte helenística. Símbolo da vida pela sua forma torsa – análoga ao crescimento helicoidal das plantas – associa-se, na arte pagã, a pinhas e parras, símbolos báquicos da imortalidade, sentimento dos primitivos cristãos nos relevos dos sarcófagos e nos mosaicos (Moura, 1993, p. 107).

Oriundas da Grécia, são transportadas para Roma, onde Bernini, mais tarde, redescobre o extraordinário potencial do seu dinamismo plástico ao incorporá-las no baldaquino de S. Pedro, concluído em 1663 (Moura, 1993, vol. 8, p. 107-108). A mísula que suporta a coluna dramatiza a base com imagens, veiculando a plasticidade interpretativa dos artistas que intervêm nos retábulos.

Outro elemento estrutural do retábulo nacional é o trono, que comunica ao centro do retábulo uma profundidade e animação teatrais, possibilitando aos dignitários da Igreja, em Portugal, a expressão rigorosa tridentina (Martins, 1991, pp. 18-58.). Destinado à exposição do Santíssimo Sacramento ou apenas a uma imagem devocional torna-se, depois de 1680 (Smith, 1963, p. 71), uma constante da arte retabular portuguesa. O trono de cinco degraus aparece em Lisboa na *entrada de 1619*, no arco dos alfaiates, sustentando Salomão na sua glória, evento que pretende apelar – à semelhança do que se fazia em Antuérpia e em Bruxelas – à benevolência do sucessor de Filipe II, no tocante aos anseios políticos e comerciais dos portugueses (Kubler, 1988, p. 179).

O trono e a tribuna [Fig. 87] veiculam todo o sentido espetacular do Barroco (Moura, 1993, vol. 8, p. 107), reproduzindo, na unidade do retábulo, a plasticidade e a dinâmica adequadas às prescrições tridentinas, não havendo equivalência fora do âmbito cultural português (Martins, 1991, pp. 18-58), agora aplicado à liturgia, indubitavelmente uma das funções sociais de maior importância da época. Púlpito do sagrado, a tribuna com o trono é palco de *discursos espirituais* (Moura, 1989, p. 304), disponível para castiçais, flores e imagens, emergindo como componente primordial na criação das

dinâmicas percebidas através das relações estabelecidas entre aquele que observa e os que são observados. O trono possui uma funcionalidade como centro do mundo, o lugar inacessível da montanha; a sua verticalidade e ascensão correspondem à ascese até Deus (Martins, 1991, p. 22). A unidade do retábulo transmite-se à superfície parietal da capela-mor, dando azo à igreja *ferrada de ouro*.

É a originalidade da nossa arte – amplitude do douramento e do trono – que os portugueses levam aos continentes asiático (na Índia) e americano (Brasil). Na decoração, concilia-se a inovação com a tradição (Smith, 1963, p. 88.), ou seja, a plasticidade dos novos ornatos (folhas de acanto em forma de plumagem, parras e cachos de uva, aves e meninos alegóricos) com a identidade da arquitetura românica portuguesa, as arquivoltas concêntricas, conceito que Ferreira-Alves (Ferreira-Alves, 2001, p. 38) propõe que seja revisto. Como exemplos, as aves (fénices) simbolizam a Ressurreição e os meninos fazem a colheita eucarística nos pânpanos (parras e uvas) [Figs. 15, 16, 86].

A talha deste período passa por uma organização formal singular com codificações de feição popular e com raízes classicizantes na ornamentação, num diálogo de conotações eucarísticas com o douramento profuso. As folhas de acanto, já da tradição greco-latina, em alto-relevo agregam meninos e aves, principalmente no banco (painéis, mísulas e pedestais) em composições movimentadas [Figs. 15, 16, 87] consonantes com o carácter ascensional das colunas. Acomodam-se nas pilastras, formando, às vezes, com as mísulas, *fantásticos* fustes; nos quartelões (Smith, 1963, p. 71), nos frisos, onde correm com maior liberdade, nos painéis da tribuna e em agrupamentos geométricos (X ou 8, na qual, a folha de acanto, imitando volutas, alinha-se em dois pares, um sobre o outro).

O acanto [Figs. 87, 166] densifica o percurso e a visão barroca, numa interação subordinada a um eixo dominante, a nova relação dos espaços interior e exterior, na ênfase decorativa da talha, corporizando os exercícios espirituais lançados por Loyola, na exacerbação dos sentidos (Norberg-Schulz, 1998, p. 88).

A ornamentação busca os modelos das estampas seiscentistas italianas e alemãs, nomeadamente as folhas de acanto. Johann Stapff, com publicação em 1670, em Augsburg, é uma das fontes para o acanto, embora os modelos tenham proveniência do período 1590-1620. As estampas italianas reeditadas na segunda metade de Seiscentos por Giangia, Rossi e Stefano della Bella (1639-1650) têm prossecução em Filippo Passarini, no ano de 1698 (Rodrigues, 2001, vol I, p. 37).

Há situações de transposição retabulística para a Galiza, como é o caso do retábulo-mor e colaterais de Santa Marina de O Rosal (Pontevedra), de entalhador não identificado. As soluções organizativas e decorativas do retábulo-mor, tão próximas de exemplos nacionais, permitem enquadrá-lo neste formulário (Folgare de Lacalle, 2003, pp. 480-483). No Barroco nacional deteta-se o cruzamento entre a estrutura, o simbolismo ou a metáfora que proporcionam um discurso no qual a escultura, já como valor crescente e dominante, transgride a estrutura, a ordem e a proporção.

Cenário de profunda argúcia pela parenética inicial e metáfora agregadas que sacralizam os aspetos estruturais, cromáticos e luminosos. Os espécimes mais relevantes encontram-se em S. Gonçalo - capela lateral de S Tiago, no lado do Evangelho [Figs. 14, 15, 16] – e em Santa Cristina, Figueiró - retábulo-mor [Figs. 86, 87, 88], com laivos da transição barroco nacional-joanino, estética que se distingue no retábulo da capela lateral da Epístola, S. Jacinto [Figs. 17, 18, 19], em S. Gonçalo, cujas fitas e laçarias rememoram a capela de Jessé, em S. Francisco, Porto, no lado do Evangelho, da autoria dos entalhadores portuenses António Gomes e Filipe da Silva, em 1718.

Barroco joanino: *meu avô deveu e temeu; meu pai deveu; eu nem devo nem temo...*

Acertar o passo com a Europa é o esforço estabelecido por D. João V, que se revela de uma forma notável no plano artístico pelo aproveitamento político das belas-arts ao serviço do fausto cortesão concordante com o conceito de Estado-espetáculo próprio do absolutismo monárquico (Pimentel, 1989, p. 242).

O aumento do poder económico (ouro e diamantes do Brasil, fomento manufatureiro – fábricas de papel, seda e vidros, a marcar presença nas artes decorativas e na manufatura de panos da Covilhã) do clero e da aristocracia, e mesmo da burguesia, em acelerado processo de polimento e a emulação em torno do poder régio, patrocinam uma súbita apetência pela produção artística (Pimentel, 1989, p. 242).

Funda-se uma Escola de Desenho junto da Casa da Moeda (1720). Após a criação da Aula do Risco, há um certo número de aulas congêneres em espaços relativamente curtos. D. João V manda preparar uma academia em Roma, onde se acolhem estudantes portugueses de arte. *Ir buscar* (Martins, 1975, vol. IV, p. 101) ao estrangeiro é um recurso mais certo e mais rápido. Recorre-se a um arquiteto alemão (Ludwig, passando a designar-se por Ludovice em Lisboa), que idealiza o Convento de Mafra; e a Quillard, pintor francês, que pinta para igrejas e para os francófilos Cadavais. Empregam-se gravadores franceses; nas igrejas trabalham italianos; vêm coches de Áustria; de França, a baixela Germain; de Itália, a capela de S. João Baptista. Os volumes da Academia Real são editados com as novas letras de Jean Villeneuve, espaçadamente impressas em papel rijo, alegrados por florões de vinhetas de mão francesa. Fundamental é o livro como manancial a explorar na arte da ornamentação retabular.

O dinamismo decorativo

O gosto artístico de Setecentos tem resultados indubitáveis com radículas na escola de Mafra, na definição de um estilo de mobiliário D. João V, no esplendor do azulejo português sob a influência do *tegel* holandês.

Caminho e fundamentação dos nossos escritores dos séculos XIX e XX para abjurarem o Barroco? Omitindo a então denominada *arte jesuítica* (Almeida Garret); incluindo Mafra na *arquitectura jesuítica* (Antero de Quental); ou representando Mafra uma geração *efeminada* (Alexandre Herculano); arrumando a época barroca em *decomposição* (Oliveira Martins); xpondo Portugal de Seiscentos e Setecentos como *um reino cadaveroso* (António Sérgio) (Pereira, 1995, vol. III, pp. 69-76). Sendo Roma a capital da arte e dos papas, a predileção de D. João V torna-o o mais romano da sua época e a arte da sua corte foi uma das mais italianizadas da Europa monárquica do século XVIII, em quantidade e em qualidade. Mas não se pode negar a influência de Habsburgo, influência nascente da mãe e da mulher, D. Maria Ana da Áustria, e de Luís XIV, para quem as artes e as letras constituíam o engrandecimento do soberano (Borges, 1993, vol. 9, p. 8).

No desenvolvimento do Barroco, os austeros perfis de arcos e de abóbadas reticuladas são festivamente ornados de curvas de sanefas de talha [Figs. 2, 6, 25, 28, 35] pendentes dos muros, como tapeçarias ou tecidos bordados, para suavizar e disfarçar a disciplina agreste das gerações anteriores (Kubler, 1988, pp. 4-5). O carácter ilusionista dessas composições torna-se rapidamente o objetivo almejado, encontrando total expressão arquitetónica no gosto áulico de D. João V, que dizia: *Meu avô deveu e temeu; meu pai deveu; eu nem devo nem temo* (Kubler, 1988, p. 4). Arquitetura, escultura, pintura, ourivesaria, mobiliário, talha e azulejo submetem-se aos padrões europeus. Neles se forma toda uma geração

de artistas portugueses que, sobretudo no reinado seguinte, toma já a seu cargo os grandes empreendimentos nacionais.

Em estreita união com a arquitetura, a talha e o azulejo assumem um período florescente. Cronologicamente assente entre o segundo quartel do século XVIII e cerca de 1740 (Ferreira-Alves, 2001, p. 467), o período joanino, a nível da talha, associa-se ao cenário acima descrito, designadamente aos artistas italianos que vieram para Portugal; à importação de obras, como a capela de S. João Baptista (igreja de S. Roque, Lisboa); e à circulação de gravuras e tratados, principalmente a do padre jesuíta Andrea Pozzo - motivo de fragmentos de frontão curvado [Figs. 2, 23, 45, 47], constituindo a base da mutação retabulística da época, que incide na conceção cenográfica (Ferreira-Alves, 2001, p. 42).

O novo retábulo dramático (Pimentel, 1989, p. 243), de estrutura arquitetónica, substitui o estilo nacional e nele se fundem todos aqueles agentes. Mantendo o trono eucarístico, o retábulo é uma estrutura elegante e movimentada, opondo-se à leitura maciça e pesada proposta no período nacional [Figs. 2-6, 35-40]. Adota-se a verdadeira coluna salomónica - berniniana ou a sua variante churrigueresca - com o terço inferior separado por um anel, que vai de encontro à proposta de R. Smith, assegurando que o tipo berniniano era desconhecido na Espanha e não tinha sido utilizado na talha portuguesa de Seiscentos (Smith, 1963, p. 95).

A temática decorativa é exuberante, apresentando os artistas uma série infinita de ornatos: grinaldas, festões, volutas, palmas, conchas, feixes de plumas, jarras de flores, frisos verticais de folhelhos, botões de plantas, cabeças de anjos e cartelas com diferentes formatos [Figs. 4-6, 21, 24, 25, 37-41]. Trata-se de um reportório de temas italianos, discretamente enriquecido com novidades francesas, gosto artístico avaliá-lo de forma encomiástica por estrangeiros, como Merveilleux e Yves Bottineau (Borges, 1993, vol. 9, p. 8).

O espaço cénico dinamiza-se pela própria estrutura e pela introdução de atlantes de tamanho natural destinados a suportar toda a máquina retabular, imagens de santos nos nichos, baldaquinos, lambrequins, mísulas, cortinas e cortinados, borlas e sanefas, estas gigantescas, por vezes, quando rematam o arco cruzeiro das capelas-mores (Ferreira-Alves, 2001, p. 43) [Figs. 3-5, 21, 26, 37]. Os baldaquinos e as sanefas, os fragmentos de arcos e outros motivos arquitetónicos, uma vez mais restaurados de uma maneira vantajosa, são geralmente acompanhados de figuras angélicas e alegóricas, antes usadas acidentalmente, agora de importância capital (Smith, 1963, p. 95).

São os valores veiculados pela trilogia *mover, deleitar, ensinar* num discurso em que há submissão ao ilusionismo (também presentes nos lausperenes) e aos fatores psicológicos (distância, vizinhança, relação da dimensão real e subjetivismo do arquiteto); a plasticidade a subalternizar a estrutura; o discurso retórico que rompe com normas e ordens, entablamentos, frontões, remates contracurvados, que são discursividade no retábulo, quesito para a colocação do sacrário no mor e salvação pela eucaristia.

Tudo perde rigidez e linearidade a favor da curva no arco triunfal, no frontão, ou fragmento; as volutas diluem as articulações que se perdem na fusão de elementos independentes; a simetria oblitera o equilíbrio entre a natureza e a forma humana; a tribuna é palco-camarim e eixo litúrgico; as colunas e as pilastras são permissivas à angulação (de Bibiena); a severidade dos festões, grinaldas e lambrequins chega ao voluteado; o douramento total da superfície parietal e capelas pétreas é elemento didático; os grotescos são reinterpretados; as colunas clássicas e a cúpula conotam-se com

a estabilidade dos dogmas; a decoração e o uso dramático das luzes criam o teatro de persuasão e ascese, exprimindo o papel universal do catolicismo (Norberg-Schulz, 1998, p. 141).

A tratadística (AAVV, 2003, pp. 6-7), as gravuras e as obras maiores são fundamentais. Bernini contribui com o dossel, o centro axial e a superação com o baldaquino e as colunas salomónicas. Borromini transmite as cúpulas e as fachadas com os frontões contracurvados, a cúspide voluteada e os epicentros axiais. De Pozzo vêm as milícias angelicais triunfantes, as palmas, os remates, a obliquidade e a concavidade, os *mezzaninos* com coretos. Bramante fornece a decoração em crescendo, de ascensão vertical, ligando ordens diferentes. Há as aletas de Vignola; a sobreposição pulsante de frontões caprichados com Rainaldi; as orgias decorativas com Cuvilliers...

Os tratadistas e os ornamentistas italianos, franceses e dos Países-Baixos eram bem conhecidos dos nossos mestres arquitetos e entalhadores e, amiúde, dos encomendadores de obra de arte, como afirma Mandroux-França (Ferreira, 2008, p. 25).

Para a arte da talha é relevante, como influência para a sua definição estrutural e decorativa, a produção para as celebrações de carácter efémero, como eram as procissões, as embaixadas, os casamentos ou batizados reais, traduzindo-se em arcos triunfais, normalmente representando os vários ofícios da cidade de Lisboa e da Europa, esculturas em madeira ou pasta de papel, carros alegóricos com figurações mitológicas, sacras, medalhões, sanefas, de uma panóplia de outros objetos (Ferreira, 2008, p. 25).

Ainda as múltiplas viaturas reais de aparato e das famílias nobres, os bergantins que cruzavam o Tejo com o rei e o seu séquito a bordo, faziam parte desta miríade informações estéticas que se entrecruzavam e que contavam nas suas realizações com os melhores artistas: escultores, entalhadores, pintores, douradores e armadores da Lisboa de então entalhadores (Ferreira, 2008, p. 25).

A estética do Barroco joanino no Norte

Porto e Braga distinguem-se a partir do segundo decénio de Setecentos. A barroquização (Ferreira-Alves, 2005, p. 139) exterior e interior da Sé do Porto deve-se a António Pereira e Miguel Francisco da Silva, com base no tratado de Andrea Pozzo. A igreja de Santo Ildefonso (c. de 1730) tem dois candidatos para o seu risco (Ferreira-Alves, 2005, p. 140):

António Pereira e Miguel Francisco da Silva. Nicolau Nasoni é o artista da igreja e torre dos Clérigos (1732-1773); este pintor-arquiteto está ligado à intervenção barroca na fachada da igreja da Misericórdia enquanto o arquiteto-engenheiro Manuel Álvares Martins é o responsável pelo corpo da igreja (1749-1754).

Já no Tardobarroco (algumas com decoração rococó) incluem-se as igrejas da Ordem Terceira do Carmo (1756), da autoria de José de Figueiredo Seixas; a da Irmandade de N. Senhora do Terço (1756-1759); a da Irmandade de N. Senhora da Lapa (1759), em parte da fachada e em muitos elementos do interior, também de José de Figueiredo Seixas; na nova igreja do mosteiro de S. Bento de Ave-maria (1784-1794), do mestre pedreiro-arquiteto Manuel Álvares (Ferreira-Alves, 2005, p. 140).

Ferreira-Alves (2005, p. 141) salienta, na cidade de Braga, três arquitetos: i) Manuel Fernandes da Silva (1671-1751), pedreiro e arquiteto, cuja obra se integra na tradição *chã* para o Barroco de *experimentação*, como já foi mencionado; ii)

André Soares (1720-1769), arquiteto-amador representativo da arquitetura bracarense com decoração rococó; iii) e Carlos Amarante, arquiteto-engenheiro, que representa em Braga a transição do tardo-barroco para um classicismo sendo, posteriormente, um dos arquitetos do classicismo portuense e do início do neoclassicismo. Manuel Fernandes da Silva, além da fase acima referida, tem, fora de Braga, a sua última obra associada à igreja matriz da Póvoa de Varzim (1741-1751).

Releve-se, entretanto, o quadro desbravado por Eduardo Pires Oliveira (cit. por Meneses, 2020, p. 82), com os estudos sobre André Soares, devolvendo a Braga e ao Minho a sua identidade artística nas dimensões do Barroco e do Rococó ou, como ele próprio assinala: Barroco, Rococó e Tardobarroco. O Tardobarroco internacional é enfatizado por André Dangelo, redescoberta valorizada em finais de Seiscentos e início de Setecentos, da obra de Francesco Borromini, relida e divulgada por arquitetos como Guarini Guarini e por pintores como Andrea Pozzo. É o nosso Barroco. André Soares e António Francisco Lisboa (Minas Gerais), com trajetórias distintas, unem-se pelos caminhos do Tardobarroco internacional e Rococó, vigente na segunda metade do século XVIII no mundo da arte luso-brasileira; as gravuras de Augsburgo, em grande circulação no meio cultural e artístico de Portugal e do Brasil, são um elemento comum e Borromini e Pozzo estão presentes na produção artística de André Soares.

Relevemos, em Amarante, as fachadas-retábulos barrocas das igrejas de S. Domingos [Fig. 20] e de S. Pedro [Figs. 31-34] e a fachada tardobarroca da Misericórdia [Fig. 47] e a fachada sul da igreja do convento de S. Gonçalo [Fig. 1].

Volvamos às alterações que a Sé do Porto sofre a partir de 1717 – para se introduzir no templo medieval o *gosto moderno* (Ferreira-Alves, 2005, p. 75), ou seja, a adesão à estética barroca já desenvolvida na Lisboa joanina, determinante para a irradiação do esquema joanino no Norte. A envergadura do projeto para a introdução dos esquemas do romano traz ao Porto o lisboeta Miguel Francisco da Silva, arquiteto e mestre entalhador, e o italiano Nicolau Nasoni, *pintor de perspectiva* (Ferreira-Alves, 2005, p. 77). O retábulo-mor da Sé do Porto executado por Luís Pereira da Costa (artista portuense) e Miguel Francisco da Silva, entre 1727 e 1729, representa a introdução do retábulo joanino na cidade, de inspiração romana, com a marca de Andrea Pozzo (Ferreira-Alves, 2005, p. 81).

Na escola joanina do Porto releva-se ainda a utilização de elementos regionais na talha: sanefas e enquadramentos de janelas; os púlpitos escultóricos; os arcos cruzeiros elaborados; as pilastras interrompidas por mísulas e imagens; os *quarteirões*; e os retábulos de vários andares, na tradição maneirista da cidade (Ferreira-Alves, 2005, p. 106).

Esteticamente, aprecia-se o *profundo* nacionalismo da talha joanina das escolas de Lisboa e Porto, declarando-se nos perfis fechados, arredondados, da maioria dos retábulos, na disciplina das salomónicas (a pseudossalomónica, na nossa área de estudo), no carácter imaginativo das bases e das *cúpulas*, e na individualidade *extraordinária* dos modelos de anjos e serafins (Smith, 1963, p. 71).

A força da escola joanina do Porto é vincada na cidade de Amarante, onde se manifesta a excelência estrutural retabulística: i) S. Gonçalo [Figs. 2-6], S. Domingos [Figs. 21-25] e S. Pedro [Figs. 35-41]; ii) a coluna pseudossalomónica é anelada no primeiro terço em S. Domingos e distinto em S. Gonçalo (o primeiro terço assemelha-se aos terços restantes do mor da Sé do Porto e vice-versa); iii) os intercolúnios de S. Domingos [Fig. 21] e S. Pedro [Fig. 36] não incluem dossel, percebendo-se a segunda situação pela colocação posterior das imagens; iv) os anjos, as cabeças de serafins e o festão são usados profusamente nos retábulos-mores S. Gonçalo [Fig. 6] e de S. Pedro [Fig. 39] (Rodrigues, 2009-e, pp. 49-68).

Rococó: coexistência com o Barroco e o Neoclássico inicial

Afirma-se na França setecentista inicial como oposição a um passado recente, numa linha intimista, de leveza e de conforto; o gosto tende a preferir o requinte aristocrático à majestade real, após tamanho dimensionamento palaciano e austera grandeza. É mais uma deslocação de pontos de atenção e de interesses que uma reação inclinada a afundar tudo no passado (Conti, 1984, p. 6).

É o tempo de Luís XIV que inspira uma sociedade e uma arte cheias de dignidade, severas, extremamente compenetradas da sua própria importância. A palavra *ordens*, cujo emprego em Serlio e Vignola tinha apenas uma finalidade classificativa, toma, na França do século XVII, uma conotação político-social: a ordem arquitetónica é estreitamente solidária com a ordem social; a teoria das ordens é quase uma doutrina de Estado (AAVV, 2003, p. 17).

Em 1702, o racionalista Michel de Frémin considera as ordens como sendo o domínio menos interessante da Arquitetura e Isaac Ware declara, em 1765, que se pode fazer boa arquitetura sem sequer recorrer a elas (AAVV, 2003, p. 18).

Coexistindo com o Barroco e com o Neoclassicismo inicial, o Rococó ganha espaço até à Revolução Francesa, associado à mais poderosa aristocracia, numa das características que melhor o definem - a intenção decorativa -, produto de uma sociedade frívola e hedonista, como fuga à realidade (AAVV, 2002, p. 100).

Mantendo uma certa nostalgia pelo Barroco, o Rococó sabe desenvolver ambientes intimistas de elegantes motivos decorativos e *discreta* feminilidade (Borges, 1993, vol. 9, p. 91). Alguns sectores da burguesia francesa vão adquirindo espaço no mundo da arte, sublinhando-se a influência do iluminismo que busca o verdadeiro e natural, privilegiando os estímulos sensoriais (Borges, 1993, 9, p. 91). Interessa-se pela criação de atmosferas puras e luminosas nos interiores, com luz natural e decorações em tons brancos, azuis e dourados; uma unidade dentro da multiplicidade, a união de todas as artes (AAVV, 2002, 100). Procura o *bellum*, isto é, o agradável, o requintado, o desenvolto, subtilmente sensual, enquanto que o Barroco se inclina para o *pulchrum*, para o imponente, o sublime, o palaciano, o grandiloquente (Conti, 1984, p. 3). Uma das *epifanias da graça*, no sentido hedonista, lúdico, amável, intimista, naturalista, efeminado, deliberadamente anticlássico (Serrão, 2003, p. 266).

Abandonam-se as normas de ferro que regiam as ordens clássicas, nasce o conceito de interior, como definição unitária, em favor das minudências; desaparecem os temas de proporções majestosas, em benefício dos mais ligeiros, requintados, de pequenas proporções - na escultura e na pintura; valorizam-se móveis, espelhos, tapeçarias, porcelanas, pratas, e descobre-se na porcelana o material mais adequado ao novo estilo (Conti, 1984, pp. 3-5).

Arquitetura e escultura fundem-se dando azo ao protagonismo do arquiteto decorador que usa materiais nobres para modelar as ideias de ilusão e de aparência. Surgem novas fórmulas nos efeitos de pequenez e leveza: na micro-arquitetura (retábulos e sacrários) e na micro-escultura (porcelanas e figuras decorativas) (AAVV, 2002, p. 100).

Conhece um maior desenvolvimento em França e na Alemanha (o melhor exemplo da fusão de todas as artes é a igreja dos Catorze Santos, de Neumann, 1687-1753). Em Espanha, o gosto francês é a continuidade da linha barroca iniciada por Churriguera (AAVV, 2002, p. 100). A escultura sujeita à arquitetura tem expressão sobretudo na Alemanha e em Espanha; o retábulo transforma-se no cenário de representações dramáticas por meio de estuques, *rocailles* e elementos efetivos (AAVV, 2002, p. 101).

A ênfase da intenção decorativa franco-alemã

Sendo problemático o início da sua periodização, tornou-se mais fácil indicar o seu fim: no Norte do País, área que nos importa salientar, com a arquitetura de influência britânica e os trabalhos de Carlos Amarante (Pereira, 1989, p. 417). A sobriedade clássica avançava quando o *canto do cisne* (Gonçalves, 1969, p. 20) do Rococó portuense surge, nos finais de Setecentos, na fachada da nova igreja do convento de S. Bento da Ave-Maria que, apesar de demolida em 1901, pôde reconstituir-se na íntegra através de fotografias e desenho. Sabe-se, no entanto, que as premissas deste estilo haviam sido traçadas no reinado de D. João V, sendo preferível não deixar diluir os seus contornos na grandiloquência do barroco ou na frialdade do neoclassicismo (Borges, 1993, vol. 9, p. 91).

Quanto à talha, já é mais seguro apontar a sua manifestação nos finais da primeira metade do século XVIII, não obstante, nos retábulos de transição da década de 40, emergir uma mudança subtil ao nível de estrutura e de uma linguagem estética marcadas pela ondulação da linha, indiciando o novo espírito (Ferreira-Alves, 2001, p. 43). Antecipado de alguns anos nas obras da talha, o Rococó considera-se o reflexo de um carácter anticlássico enquanto decoração arquitetónica, caprichosa, extravagante e assimétrica (Pereira, 1989, p. 417).

Lisboa oscila entre o estilo pombalino, com uma decoração vincada pelo classicismo severo e o gosto rococó cortesão, expresso em Queluz, tendências antagónicas que se fazem sentir no Centro do País, quando a cidade do Porto continua enamorada pelo joanino de Nasoni e, no Minho, desponta a expressão mais original e monumental do rococó português, no qual o concheado caprichoso, túrgido e vigoroso atinge uma plasticidade jamais sonhada pelos gravadores de Augsburg, que o influenciaram (Borges, 1993, p. 92). É um curto fenómeno de superfície, em Portugal, sobretudo uma expressão católica, como na Europa Central, deliberadamente anticlássico. Renovada e enriquecida com a variedade de escolas regionais, concorrentes e antagónicas, por vezes, a talha marca com pujança esta forma de expressão artística tão originalmente portuguesa (Borges, 1993, p. 123).

Em muitos retábulos principais desaparece o trono eucarístico, tão tipicamente português; noutros, é tapado por uma pintura e descoberto em ocasiões de liturgias solenes (Borges, 1993, p. 132). Ressalta a vernaculidade da arte portuguesa (muito livre na reelaboração de modelos alheios), visível com particular acuidade no discurso arquitetónico e ornamental do *breve capítulo* do nosso Rococó, que tão bem se exprime na decoração granítica do Norte (Nasoni no Barroco e André Soares no Rococó), na túrgida talha lavrada de Frei José Vilaça, do que na arte de corte de inspiração italiana que só, perfunctoriamente, acolhe os programas ornamentais do *rocaille* franco-alemão (Serrão, 2003, p. 266).

A ênfase, por essência, na ornamentação, onde a assimetria corresponde à perda de clarificação da verticalidade e da horizontalidade, pela decoração voraz que ignora peso, qualidade e efeito da materialidade, qualificando pautas imaginativas jamais alcançadas. Os reportórios elaborados em França e na Alemanha são difundidos através da gravura artística e de imagens devocionais, profusamente distribuídas em festas e romarias, provocando a reelaboração das propostas recebidas, coordenadas que, em Portugal, são genericamente seguidas (Pereira, 1989, p. 416).

Declara-se também o crédito da decoração naturalista e assimétrica do coche cerimonial de D. João V, obra basicamente francesa. Marie-Thérèse Mandroux França certifica a via das estampas de Augsburg, que influenciaram a produção artística nacional, nomeadamente os núcleos conventuais de Entre Douro e Minho, informação primordial para artistas

como André Soares e Frei José Vilaça. Conceituado como cortesão e erudito, é em Braga que se define o carácter original do Rococó manifestado pela *vigorosa interpretação plástica dos frágeis* motivos (Pereira, 1989, p. 418).

As gravuras seculares e religiosas alemãs, impressas com uma riqueza fantástica de ornatos, são manifestações de Oh-muschelstil, Wachsmuth, Roscher, Thelot, Junck, Stockmann e Habermann que se impõem nas pilastras, nas colunas, nas volutas, nos motivos de remate e mesas de altar, sem denunciarem cópias exatas das obras alemãs (Smith, 1963, vol. I, p. 143).

Natália Marinho Ferreira-Alves (2001, p. 43) amplia a informação sobre a talha do Norte de Portugal, na segunda metade do século XVIII, com a via de influência francesa, que provém de artistas como o pintor Quillard, os gravadores Debrie, Le Bou-teux, Rocheford e Meissonier. À *expressão* vigorosa da escola alemã de Augsburg e Haberman, já mencionados, acrescenta a marca indelével dos contributos de Engelbrecht, Hertel e Klauber.

O *continuum* do Barroco-Rococó em Entre-Douro-e-Minho

A corte e a velha nobreza rural do Norte, representando as *forças da tradição*, constituem o suporte do *rocaille sui generis* que se define esteticamente de modo *absurdo* no granito granuloso, *como se fosse possível exprimir em granito a leveza do estilo* (Pereira, 1989, p. 418), opinião que não partilhamos, identificando-se a especificidade regionalista do Rococó, em Entre-Douro-e-Minho, que conhece uma expressão qualitativa superior.

André Soares dá continuidade aos trabalhos de Manuel Fernandes da Silva, dois dos três arquitetos bracarenses mais aureolados de Setecentos. Influenciado pelas imagens de arquitetura e de decoração da escola de Augsburg, com *frenéticos ritmos e excêntricos ornatos bulbosos*, vai ser uma figura incontornável do rococó bracarense (Ferreira-Alves, 2005, p. 141).

Associámo-lo, entre outras obras, à Casa da Câmara (1753-1756), concluída no século XIX, cuja fachada revela a sua capacidade criadora; à Casa da Congregação do Oratório (desenho do andar térreo antes de 1750, e de outros pormenores; e desenho da fachada da igreja, cerca de 1761); à Casa do Raio (1754-1755), entre outras obras.

Fora da cidade, participa nos santuários de Santa Maria da Falperra e do Bom Jesus do Monte, nos arredores de Braga; provável ligação à igreja de N. Senhora da Lapa, em Arcos de Valdevez (a. de 1765); e à igreja dos Santos Passos, em Guimarães, com uma nave com curvas côncavas nos ângulos, uma ligeira curva convexa na fachada e ornatos simples e planos (Ferreira-Alves, 2005, p. 141).

André Soares é, desta forma, a figura mais representativa do *barroco-rococó* do Minho. Uma das igrejas mais representativas do barroco-rococó nortenho é o santuário de Santa Maria Madalena da Falperra (Braga) que recebe, entre 1753 e 1756, uma fachada com risco atribuído a André Soares, *a mais rica de ornatos desde a época do manuelino*, no dizer de R. Smith (Ferreira-Alves, 2005, p. 141). Mais recentemente, Oliveira (2011, vol. I, p. 1) inscreve André Soares (1720-1769) como um criador de obras de arquitetura, talha, ferro, desenho e cartografia. Como era corrente na época, as suas obras dividem-se por duas gramáticas artísticas: o Rococó e o Tardobarroco. O rococó chegou a Braga pela mão do arcebispo D. José de Bragança (1741-1756). André Soares beneficiou do seu apoio ao ser escolhido para desenhar o novo

Paço Arquiepiscopal, em que oscilou entre o gosto joanino e os novos valores do Rococó, infletindo, decisivamente, para as obras de arquitetura num Tardobarroco “desornamentado e as de talha mantiveram-se num rococó vibrante, ideias que manteve até ao final da sua vida” A sua obra está espalhada um pouco por todo o Norte de Portugal: Braga, Viana do Castelo, Ponte de Lima, Arcos de Valdevez, Vila Verde, Esposende, Guimarães e Vila Nova de Gaia (desaparecida).

Sobre as casas nobres, registamos a Casa do Raio, em Braga, com aberturas de exuberante decoração e sobrepujadas por remates de grande volumetria em engenho de desenho, de influência rococó, que atinge o ponto culminante no eixo vertical formado pela portada principal, janela central com balcão e um frontão com arco conopial interrompendo a balaustrada (Ferreira-Alves, 2005, p. 146).

As *Obras do Fidalgo*, em Vila Boa de Quires, Marco de Canaveses, são um exemplar único, onde há influência da arte da talha na arquitetura portuguesa barroca e rococó (Rodrigues, 2009-c, pp. 117-154); o arquiteto teria conhecimentos dos cânones das duas fases estilísticas, onde nos foi possível assinalar a ornamentária de Nasoni e de André Soares (Meneses, 2020, pp. 82-86).

O recorte assimétrico e a proliferação de motivos ornamentais (grinaldas de rosas, as flores, os louros e a concha, especialmente) é definido enquanto *fantasia* delicada, estirando-se, curvando-se, adaptando-se a qualquer seguimento de linha, a qualquer ressaltado ou cavado; *espalma-se, recorta-se; é maciça ou tem a leveza de espuma*. O uso intenso e fascínio formal, produto de *artista, ou antes, de modelador hábil e requintado* justificaria a designação de *concheado* como expressão-síntese da arte portuguesa da segunda metade da centúria de Setecentos (Pereira, 1989, pp. 417-418).

A linguagem plástica de Nasoni, definida de modo não ortodoxo, traduz na pedra elementos naturalistas (florões, cascas, conchas), formas oriundas da decoração efémera (panejamentos) ou da utensilagem litúrgica, programa que se reveste de estruturas barrocas, permitindo o pendor decorativo do rococó encontrado na arquitetura minhota, particularmente em Braga.

Aí e em Viana do Castelo manifestam-se os retábulos de *talha gorda* dada a extrema plasticidade da sua morfologia, constituindo a mais vigorosa e monumental expressão do Rococó de Setecentos, com o predomínio dos ornatos naturalísticos do *genre pittoresque*, criado em França por Meissonier (1725-1730), passando para a Alemanha Meridional, que se inclui no reportório mais vasto acima descrito (Smith, 1972, vol. I, p. 142). André Soares fixa na *talha gorda* motivos refinados do rococó germânico (conchas, volutas e flores), modelo desenvolvido até à exaustão, posteriormente, por Frei José Vilaça.

É ali que se deve procurar a originalidade do rococó do Alto Minho, com o emprego de composições de conchas, volutas e flores, torcidas e com perfis franzidos, espargidas como algas do mar sobre as molduras convexas das bases e cimalkas, nas quais se misturam, gotejantes, com robustos agrafos, palmas e folhas da mais assimétrica formação (Smith, 1972, vol. I, p. 142).

O desempenho basilar pertence às coleções de estampas de Tibães (Braga), que se torna o teatro principal da talha rococó do Alto Minho, refulgindo daí o inultrapassável artista que foi Frei José Vilaça, cuja marca se encontra na nossa área geográfica de estudo: Pombeiro (Felgueiras), Marco de Canaveses (Alpendorada) e Paço de Sousa (Penafiel), na sua trilogia artística, três fases ou estilos de risco na arte da talha. À identificação do carácter plástico do formulário de

influência exterior compete aliar a local: fustes direitos das colunas, tendência para unir a mesa do altar à boca da tribuna através de possantes linhas curvas; a diminuta importância estabelecida nos retábulos menores; às colunas com as suas bases ou mísulas; e a ausência de imagens alegóricas ou angélicas na talha do retábulo (Smith, 1972, vol. I, p. 144). Contemporâneo e seguidor, Frei José Vilaça surge como um importante criador e com uma carreira muito longa que, após uma primeira fase muito influenciada por André Soares – e que durou cerca de uma década –, passou rapidamente para outro tipo de trabalho, menos volumétrico, mas em que também fez ensaios pontuais na senda dos retábulos do barroco lisboeta, diz-nos Oliveira (2021, vol. I, p. 205).

As escolas do Porto e de Braga estão para o Norte como Lisboa e Évora para o Sul; se a nível de estrutura pode tornar-se, eventualmente, mais leve e elegante, é a temática decorativa que delimita as mudanças radicais. A preferência vai para dois dos elementos mais trabalhados (a concha e a chama), os remates sinuosos, a ondulação da linha (via francesa) e as interpretações *vigorosas e opulentas*, próprias do desenho alemão (Ferreira-Alves, 2001, p. 43).

Não é unitária a estrutura do retábulo rococó portuense: uma mantém a disposição em andares (conservadorismo proveniente do Maneirismo); outra mantém viva a herança movimentada do joanino, com decoração direcionada para outros caminhos. O advento da modernidade na talha portuense liga-se ao retábulo-mor da igreja de Santo Ildefonso, com desenho de Nasoni e execução de Miguel Francisco da Silva, em 1745, momento em que o esquema maciço e aparatoso dá lugar a um modelo mais delicado e elegante (Ferreira-Alves, 2001, p. 115).

Desaparecem as grandes sanefas da tradição da Sé do Porto, substituindo-se por pequenos frontões que, junto com os perfis das tribunas e das bases, se inspiram nos retábulos de Nasoni. Novos são também os belos ornatos terminando em cabeças de anjos, nas bases e no remate, como pequenas nuvens no céu (Smith, 1972, vol. I, pp. 140-141). A segunda estrutura explica-se, na cidade, pela lealdade ao vocabulário joanino, juntamente com a velha turbulência de formas decorativas: planta em forma côncava com colunas *quase salomónicas*, encimadas por fragmentos de frontões curvos. Os entalhadores portuenses demonstram o domínio do ornato complicado que corre como gotas de água através de um labirinto de curvas e contracurvas e volutas enlaçadas com uma penetração de folhas e grinaldas (Smith, 1972, vol. I, p. 140).

Enquadram-se no cenário geral português, no qual esculpem como nunca as mais tenras flores; definem os mais delicados perfis, perfurando, recortando e enlaçando em vários graus de relevo; exercem com bom gosto e um domínio técnico comparáveis com os mais ilustres artistas em França e na Grã-Bretanha, nunca antes superados e jamais reconquistados (Smith, 1972, vol. I, p. 130).

Uma síntese decorrente do cruzamento da arquitetura e da talha, principalmente a inscrita na nossa área de ação, confirma a obliteração da estrutura a favor do ornato, assente em valores como a curva em clima paroxístico; a assimetria, nos princípios do capricho e da voracidade, fruto de uma mentalidade de sentido áulico, extravagante, refinada.

A confusão da verticalidade com a horizontalidade, num capricho de obscuridade direcional, entronca no esquema retabulístico com o douramento, o marmoreado, a sensualidade, a inversão – num plano de elevado teor imaginativo radicado em premissas como o hedonismo, a autofagia e o movimento vertiginoso. A heterodoxia está presente na

transgressão das ordens clássicas, na visão áulica e caprichosa, na frivolidade, na estilização da virtualização. Por oposição ao ideário clássico precedente, contendo o luminismo no sentido igualmente inverso ao da filosofia iluminista. Na talha rococó do Norte, o novo gosto funciona como uma espécie de *reanimação* local da tendência barroquista, ou como resistência à penetração do figurino neoclássico (Serrão, 2003, p. 274). Mas nos finais do século XVIII abandonam-se os esquemas cenográficos tardobarrocos e o traço sofisticado rococó, imperando as preferências clássicas, as linhas retilíneas e a decoração contida, elementos que definem a talha neoclássica (Ferreira-Alves, 2001, p. 43).

Ao contrário de Felgueiras, Marco de Canaveses e Penafiel – onde são visíveis as três fases de Frei José Vilaça –, em Amarante, o rococó retabular existente não se expressa da mesma forma. Atribui-se a Frei José Vilaça o retábulo lateral do Desterro [Figs. 42-44], no lado da Epístola da igreja de S. Pedro (Brandão, 1987, vol. IV, pp. 337-338); sem identificação, merecem realce o retábulo-mor da igreja de Vila Caiz [Figs. 171, 172] e os colaterais de Figueiró, Santa Cristina [Figs. 86, 89], numa linha interpretativa periférica. Assinalamos, na transição joanino-rococó, o retábulo lateral de N. S.^a do Rosário, no lado do Evangelho da igreja de S. Domingos [Figs. 29-31].

Neoclássico: a simplicidade e a grandiosidade greco-latina

Com a emersão do Neoclássico (Anacleto, 1993, p. 8; Rodrigues, 2009-a, pp. 186-193) na segunda metade do século XVIII, adoção assumida pelo ideário da Revolução Francesa, por considerar o Rococó uma prerrogativa da aristocracia, a arte antiga é alvo de atenções especiais, nomeadamente o facto de a burguesia endinheirada substituir os tradicionais mecenas (Anacleto, 1993, p. 8).

TA análise é atributo do Neoclássico, obra do homem, não do soberano ou do clérigo, enquanto Barroco e Rococó perdem capacidade de significação na sua raiz dogmática e visual.

O artista tem a antiguidade a *iluminar*, mas não em absoluto. O carácter principal das obras-primas gregas, na interpretação de Winckelmann, é de *uma enorme simplicidade e uma tranquila grandiosidade* (Venturi, 1984, p. 123). O Neoclassicismo nasce em Roma pela inspiração de Winckelmann (arqueólogo) e Mengs (pintor), alemães, sacerdotes da nova religião da beleza ideal grega, maldizendo aquilo que de mais vivo apresentava a arte contemporânea. O primeiro vai ao ponto de dividir a arte grega em períodos e estilos: antigo, sublime, belo de imitação (Venturi, 1984, pp. 134-135). A Antiguidade é valorizada por Winckelmann, corrente pró-helenística como ideal de perfeição; já Piranesi converge para a corrente pró-romana. Isto em resultado da polémica que lançaram em Roma, em 1755, destino privilegiado dos abastados e cultos que procuravam os grandes centros culturais por ocasião da *Grande Viagem* (AAVV, 2003, pp. 164; 155). A aliança entre uma disciplina de espírito e um espólio ímpar não é original. A arqueologia – via escavações de Herculano e de Pompeia (1748) – propicia um gosto que apresenta como paradigma a arte grega enquanto absoluto que tudo relativiza, dando-se um remate lógico ao culto da Antiguidade iniciado no Renascimento.

Aquela redescoberta desvenda soluções de revestimento e decoração, móveis e objetos. A simplificação é sinónimo de perfeição estética e a linearidade está presente na linha de contorno dos vasos gregos tomados por etruscos, na linha arquitetónica de pórticos, frontões e áticos. Não é nova a fundamentação arqueológica, nem é novo o culto, nem a atitude estética que postula: a imitação como momento privilegiado da criação. Modelos e atitude artística fazem parte

da cultura média de um arquiteto ou de um escultor desde a Renascença. Os tratados, há muito manuseados na Europa, propõem imitações do *antigo*, mas concedendo liberdade ao *génio* individual que o exerce gradativamente (Pereira, 1995, vol. III, p. 183). O sentimento e a imaginação são considerados pelos iluministas como impulsos do conhecimento e adaptados à razão para conquistar a realidade e renovar a vida social. A Revolução Francesa representa, ao mesmo tempo, o triunfo e a crise do iluminismo (Venturi, 1984, p. 139).

A criação de uma arte e de uma religião novas já se tinha feito sentir antes da Revolução. Rousseau protagoniza essa reviravolta, porque era profundamente religioso. Era natural que a religião da natureza, uma vez nascida, fosse obrigatoriamente retomada e ampliada até transformar-se na religião do Universo em que se conciliassem os impulsos estéticos, morais e intelectuais da humanidade.

O papel da burguesia já é considerável antes da Revolução Francesa: na Holanda, na Inglaterra (John Locke) e na América (sécs. XVI-XVIII). A tradição clássica passa a ser cosmopolita. No momento em que surge a consciência das nacionalidades, apreciam-se e amam-se os artistas de cunho popular. Os impulsos sentimentais e imaginativos próprios do século XVIII combinam-se com uma necessidade nova de espiritualizar e, até, de moralizar a arte (Venturi, 1984, p. 132).

A reação contra o pictórico e o Rococó, em meados da centúria de Setecentos, é moral e intelectual (Venturi, 1984, p. 120). Moral, pela relação com a aristocracia e vida artificial; intelectual, porque as novas escavações de Pompeia e Herculano e, em geral, o maior interesse pela arte da civilização greco-latina, proporcionam a compreensão da seriedade e da grandeza das suas grandes obras-primas. Não se sentindo capazes de criar como os antigos, os homens do século XVIII contentam-se em manifestar as ideias que atribuíam aos antigos, isto é, por uma forma imitada aos antigos e ao Renascimento.

A depuração ornamental

Neste período, deparamos com um conflito simbolizado pelas linhas curva e reta (Lima, 2000, vol. I, pp. 25-26). A primeira, emblematizando a magnificência e a sensibilidade, subjacentes a conteúdos morais opostos ao iluminismo setecentista, contraria os conceitos morais exprimidos pela linha reta, onde a solenidade e a severidade são o corolário da autoridade e da força. É esta antinomia que sintetiza a rejeição ao Barroco e ao Rococó, atitude estética que se enquadra num processo de depuração ornamental no desenvolvimento do Neoclássico.

De uma forma condensada, a combinação da simplicidade e uso racional dos elementos clássicos, a nova sensibilidade ligada às proporções exatas, as superfícies lisas, a clareza espacial e a ornamentação concorrem para a supressão da linha curva (Lima, 2000, vol. I, pp. 28-29).

Buscam-se as raízes do Neoclássico em Laugier, teorizando-o como sinónimo de *verdade arquitetónica da cabana primitiva* (Lima, 2000, vol. I, pp. 25-26). A cabana original é a premissa de vários tratadistas, origem de toda a arquitetura segundo Vitruvius, para o bom entendimento da arquitetura grega e respetivas ordens. Alguns nomes: de Jean Martin, *Arquitectura ou a Arte da boa construção*, 1547 (AAVV, 2003, p. 207); de Walther Rivius ou Ryff, *Vitruvio Alemão*, 1548 (AAVV, 2003, p. 482); e de William Chambers, *Um tratado sobre a Arquitectura Civil*, 1759 (AAVV, 2003, p. 447).

O acento do Neoclássico sintetiza-se: i) no ideal do antigo: o prático e o belo nos egípcios, gregos e romanos; ii) na ordem e na convenção: o templo de Salomão (AAVV, 2003, p. 18) prevalece sobre o templo pagão; as partes articulam-se com serenidade, robustez e clareza; a coluna configura o triunfo, a sociedade em grande reformulação, a desmistificação do sagrado, racionalizado, ao contrário do século XVII, onde a ordem arquitetónica se identifica com a político-social (AAVV, 2003, p. 17); iii) na estrutura e na superfície: uniformidade, proporção, verticalidade e horizontalidade, intenções estéticas para obliterar as formas animadas do Barroco; iv) no ornamento: criar a fachada para que o destino social e a divisão interna do edifício se reflitam no seu tratamento decorativo, como assegura Blondel (AAVV, 2003, p. 298). Fundamentando-se numa tradição gerada a partir do Renascimento, a aproximação com a arqueologia e os desenhos de Rafael, depurados e adotados pelos artistas, permitem uma clarificação do Neoclássico (AAVV, 2003, p. 27).

A metamorfose racional e pragmática do País

A fundamentação arqueológica não serve para Portugal. Os modelos clássicos chegam a Portugal com os mesmos reportórios que marcavam o nosso discurso artístico. A expressão neoclássica mais poderia considerar-se *fim do classicismo* (Pereira, 1995, p. 183) à arte produzida nos finais do século XVIII e durante o século XIX.

A associação à Revolução Francesa, em Portugal, não tem explicação no terreno político e social. D. João VI, um anti-herói, não pode ser considerado o propulsor de um novo mundo que começa em 1820, não sendo no sentido do classicismo que a Revolução caminha, bem pelo contrário.

O Neoclássico encerra um sistema artístico em que os mesmos valores, metodologias e práticas servem de base às oscilações conjunturais que habitualmente se designam por estilos (Pereira, 1995, p. 183). O exemplo do Palácio da Ajuda facilmente nos conduz a uma ligação maior ao passado que ao futuro, pertencendo ao universo do classicismo setecentista. Cirillo Wolkmar Machado contrapõe a Napoleão os tempos gloriosos de Luís XIV, paradigma do soberano protetor das artes, voltando a arte para o século XVII, dizendo que a glória das artes deve ser colocada ao serviço da propagação do culto divino e do poder absoluto. O centro criador por excelência seria sempre Roma, a Roma do Antigo Regime, funcionando como *mãe e mestra de todas as coisas* (Pereira, 1995, p. 184).

Em *O Verdadeiro Método de Estudar*, Luís António Verney, o mais importante difusor das luzes da cultura portuguesa, em *Retórica*, situa-se na corrente que se opõe ao Barroco e prepara o advento do Neoclassicismo. Distinguindo-se das luzes joaninas, as luzes pombalinas têm como objetivo uma metamorfose racional e pragmática do País (Martins, 1975, vol. IV, p. 86). Por isso, luminismo e iluminismo em antinomia. Porque acredita no carácter absoluto da verdade e na eficácia do ensino, o século XVIII esclarecido mostra uma severidade nova contra os que exercem quaisquer profissões sem a respetiva habilitação oficial, tendência que já se observa sob D. João V e culmina no tempo de Pombal.

Em tempos pombalinos triunfam oficialmente as novas preeminências que já desde muito antes se iam desenhando: do livre exame relativamente à tradição; da observação relativamente à especulação; do físico relativamente ao metafísico; do natural ao sobrenatural e artificial; do numérico ao indefinível; do geométrico ao grandioso; do novamente planeado

ao instalado; da técnica ao formalismo; da prática à teoria; da *cabeça bem feita* (Montaigne) à *cabeça bem cheia*, ou seja, da razão à erudição (Martins, 1975, vol. IV, p. 89).

O culto da simplicidade reclama implicitamente a guerra à inchação e ao ornato, esta travada, às vezes, no campo da literatura devota, desde que se começara a ter consciência da incompatibilidade entre o verdadeiro espírito dos Evangelhos e os floreios de estilo (Martins, 1975, vol. IV, p. 96). É ainda na literatura setecentista que Verney anatematiza o virtuosismo do Barroco, sublinhando-se a tentativa de fixação de um Neoclassicismo de filiação racionalista, coma valorização do quinhentismo, dos modelos greco-romanos e dos classicismos italiano e francês, sobretudo o último.

Com o pombalismo, a expurgação dos jesuítas e a reconstrução de Lisboa pós-terramoto de 1755, assume-se um neoclassicismo assente na *beleza racional, simetria (...), valores novos de espaço (...), utilidade pública da regularidade e da beleza aos interesses particulares* (França, 1983, p. 160). O desempenho pedagógico dos oratorianos, com proteção papal e régia, é preponderante na polissemia da nova estética, não obstante a circunscrição a elites intelectuais (Serrão, 1975, vol. IV, pp. 438-441).

As ordens coríntia e compósita são caminhos para a mudança; as citações de Pozzo e Serlio marcam o seu espaço. Calheiros acha Vignola excelente, não cedendo aos mais hábeis na beleza e exatidão dos seus perfis, havendo, na sua opinião, coisas admiráveis em Palladio e Scamozzi (Andrade, 1872, p. 108). Abordando as regras das cinco ordens de Vignola, Calheiros afirma que o arquiteto pode usar o que mais lhe agrada dos diferentes autores, compor ele próprio desde que siga regras (Andrade, 1872, p. 131), admitindo os pedestais e os entablamentos mais variedade (Andrade, 1872, pp. 131-133), incluindo as proporções; os arcos podem ter mais altura, principalmente nas ordens jónica, coríntia e compósita. Aconselha Scamozzi a Vitruvio (Andrade, 1872, p. 140) para as colunas superiores; as pilastras em lugar das colunas necessitam, a respeito dos capitéis, de adaptações nas ordens jónica, coríntia e compósita; no ornato vê-se o génio e o gosto do arquiteto. No seu ensaio consta também o método para diminuir e torcer as colunas (Andrade, 1872, pp. 99-102).

Uma síntese clarifica o Neoclássico norteado por parâmetros: i) a nova ordem social fundamenta-se em valores (formalismo, visão arqueológica, proporção sem mística, racionalização do espírito) e princípios (simetria e clareza); ii) a unidade na *nova* antiguidade e no racionalismo é fruto de uma nova conceptualização e bom gosto assente em premissas (coerência estrutural e ornamental); iii) o esquema retabular transmuta a arquitetura (coluna, ático, geometria, verticalidade, libertação das superestruturas, baldaquino, semi-baldaquino, arco de triunfo) e a ornamentação (molduras, linearidade, estilização, geometrismo, relevo reduzido); iv) a adaptação das diferentes ordens é possível desde que o arquiteto use as regras dos autores que servem de modelo.

Com o Neoclássico, na linha de pensamento de R. Smith, é a última vez que se pode falar de influências locais. Não mais haveria lugar para regionalismo nem nacionalismo na talha ibérica, *toda descida ao mesmo nível de mediocridade*; o

gosto neoclássico destrói as tradições da talha portuguesa de três séculos, que tinham produzido a *incomparável variedade de beleza da sua fase final* (Smith, 1972, vol. I, p. 148).

Atenua a sua apreciação depreciativa, referindo o abandono da talha antiga pelos portugueses que até aí a usam com muito dispêndio *por ser de mais trabalho e de mais fantasia* (Smith, 1972, vol. I, p. 147). O luxo dos douramentos desaparece, pela relativa pobreza da época, a favor da pintura branca *à moderna*, com ligeiras aplicações de ouro.

Significativo desinteresse sobre a talha neoclássica é a asserção de Regina Anacleto, cuja análise levaria a conclusões notáveis (Anacleto, 1993, p. 69).

O classicismo e o neoclassicismo perante a hegemonia barroca

Em Portugal, o gosto arquitetural vai de Vignola para Borromini, tornando-se *híbrido, meio maneirista barroco-romano (...)* na base do pombalino, e disciplinado por uma burguesia pretensamente *iluminada*, pela mão de engenheiros do exército, como Manuel da Maia e Eugénio dos Santos (França, 1983, pp. 211-212). A arquitetura neoclássica tem polos fora da capital: no Porto, para a qual a comunidade inglesa chama arquitetos do seu país. Posteriormente, impõe-se a gramática italiana, em finais de Setecentos. Cronologicamente, o estilo ultrapassa os limites do razoável, encontrando-se a servir a ideologia romântica (Anacleto, 1993, p. 9).

Um ciclo cronológico de um século - meados do setecentista e meados do oitocentista - é anotado, grosso modo, no Entre Douro e Minho, para o início e o declínio dos dois grandes movimentos artísticos: o Rococó e o Neoclássico. Com especificidades, demarcam-se os polos da cidade comercial do Porto, a eclesiástica Braga, a tradicionalista Guimarães e o burgo portuário e aristocrático de Viana do Castelo. Ferreira-Alves (2005, p. 137) assinala, na *hegemonia barroca*, o avanço do classicismo e do neoclassicismo que se impõem, em primeiro lugar, no mundo urbano – Braga e Porto, principalmente – e, tardiamente, no Norte, e *quase sempre mesclados com elementos da linguagem dominante no século XVIII*.

É fundamental o nome de Carlos Amarante (Lima, 2000, vol. I, pp. 288; 306) que, inserindo-se numa linha evolutiva da arquitetura nacional – Mafra e Estrela, o monumento ligado a D. Maria I – vem de Lisboa para o Porto, facto que explica a influência portuense no santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga, através dos artistas e dos modelos de S. Francisco, Porto. Assim se conjuga a marca de Lisboa com a corrente portuense italianizante, não obstante Braga apresentar características distintas. Explanemos melhor a geografia do neoclássico no Norte. Na segunda metade de Setecentos, a cidade do Porto ainda fiel ao conservadorismo *barroco-rococó*, participa, lentamente, numa arquitetura classicista, graças à Junta das Obras Públicas a partir de 1763 e à presença de cônsul da Grã-Bretanha Jonh Whitehead, também arquiteto-amador, adepto neopalladiano (Ferreira-Alves, 2005, pp. 147-148).

As arquiteturas *pombalinas* (Lisboa) e *almadina* (Porto), regendo-se pela simplicidade, proporção, acordo e funcionalismo, designam-se por *protoneoclássica* e coabitam com as *pontuações neoclássicas* dos finais de Setecentos e

princípios da centúria seguinte. Paralelamente, o neopalladianismo (Ferreira-Alves, 2005, p. 148) chega ao Porto através de projetos aí executados por ingleses ou encomendados na Grã-Bretanha mercê da colónia dos seus cidadãos na cidade e do referido cônsul, Jonh Whitehead, colaborador na Junta das Obras Públicas. A ele atribui-se a autoria de dois projetos neopalladianos: a Casa da Feitoria e a capela de N. Senhora do Ó (demolida no século XIX).

O Hospital de Santo António, que recaiu em John Carr (1727-1807), concretizado em três fases (1769-1807, apresenta três andares, um pórtico hexastilo, frontão e duas pseudo-torres laterais com *serlianas*; nos corpos das extremidades do frontispício, norte e sul, há um pórtico tetrastilo (Ferreira-Alves, 2005, p. 148). Os edifícios neopalladianos projetados para o Porto e a arquitetura que a Junta das Obras Públicas mandou executar afirmam o classicismo portuense, abrindo o caminho para o Neoclássico que, a par do Barroco, será a segunda coordenada estilística que mais personalizou a cidade (Ferreira-Alves, 2005, p. 150).

Algumas obras do novo espírito neoclássico dos anos noventa de Setecentos (Ferreira-Alves, 2005, p. 150) : i) o Quartel do Segundo Regimento de Infantaria (1790-1805/1806) – com risco atribuído ao engenheiro militar Reinaldo Oudinot; ii) o novo edifício que os frades loios mandaram levantar na parte sul da praça das Hortas (atual praça da Liberdade), substituindo uma parte da muralha demolida com autorização régia, da autoria do engenheiro D. José Champalimaud de Nussane, diretor das Obras Públicas (1789-1794); iii) o Teatro de S. João (1796-1798) – do arquiteto e cenógrafo italiano Vicente Mazzoneschi.

Na arquitetura religiosa, o classicismo afirma-se na igreja da Ordem Terceira de S. Francisco, do arquiteto António Pinto de Miranda – *natural do Brasil* –, levantada entre 1795 e 1805; no seu interior, distingue-se um dos mais notáveis conjuntos da arte do estuque e da talha do neoclassicismo português (Ferreira-Alves, 2005, p. 150). A Casa Morais e Castro (Palácio dos Carrancas) tem projeto atribuído a José Francisco de Paiva, com edificação entre cerca de 1795 e os primeiros anos da centúria seguinte.

A continuidade do classicismo no Porto, no século XIX, depara-se com os projetos de Carlos Amarante (Ferreira-Alves, 2005, pp. 150-151): i) a igreja de S. José das Taipas (atribuição); ii) a igreja da Ordem da Trindade, levantada a partir de 1803, dotando o Porto com uma fachada-torre, esquema novo na cidade, mas já usado no período de Setecentos no Minho e no termo de Vila Real; iii) e a sua participação na Academia Real da Marinha e Comércio (1807).

A Associação Comercial do Porto (Palácio da Bolsa), edifício levantado a partir de 1840 – com projeto de Joaquim da Costa Lima Júnior –, onde, *no alçado, eram óbvias as referências ao palladianismo inglês e aos modelos do Hospital de Santo António, de John Carr, da Academia, de Carlos Amarante, ou da Feitoria, de Jonh Whitehead* –, resume o percurso feito na cidade até à afirmação do Neoclássico. É um classicismo *de passagem de um século a outro*, coabita com a tradição, tornando atual o que assevera José Augusto França (1966): no Porto, o tardobarroco, com ingerências *rocaille*, articulava-se com o neoclássico, numa sobreposição de gostos e funções (Ferreira-Alves, 2005, p. 151).

Em Braga, deve-se a Carlos Amarante os primeiros ensaios do classicismo: as igrejas de N. Senhora do Pópulo e, sobretudo, a do Santuário do Bom Jesus do Monte (1781/1784-1811) são referências para muitas igrejas e capelas do arcebispado de Braga, e fora dele, na primeira metade de Novecentos. Na área de influência do Porto revê-se a Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, cujo arcaria do andar térreo se deve ao risco de Reinaldo Oudinot, em 1790-1791 (Ferreira-Alves, 2005, p. 151).

Carlos Amarante é o último dos arquitetos bracarenses de Setecentos. É o arquiteto da transição *barroco-rococó* (Ferreira-Alves, 2005, p. 142) e uma nova linguagem dominada por um classicismo que levará à aceitação do Neoclássico. Em Braga, a fachada convexa de S. João Marcos e a nova igreja do Santuário do Bom Jesus do Monte oscilam entre um classicismo e o tardobarroco. Usando a linguagem das arquiteturas do Barroco e do Neoclássico, no norte do País, o primeiro é uma das suas maiores expressões e o segundo será, essencialmente, uma fase estilística que irá caracterizar as paisagens urbanas de Braga e Porto, sendo esta, pela sua vitalidade e importância, aquela que levará o ideal do neoclassicismo a toda a região nortenha (Ferreira-Alves, 2005, p. 151).

As derradeiras realizações da talha em Entre-Douro-e-Minho

Ao nível da talha, sublinhe-se a intervenção de Carlos Amarante em Braga, no final do século XVIII, época de contrastes pela sua proveniência do Rococó. A evolução para o Neoclassicismo evolui, paralelamente, com Frei José Vilaça e José Calheiros, acentuando-se a partir da década de 90, e com Luís Chiari, pela interpretação estética usada no Bom Jesus do Monte e nas obras do Porto - intervenção reduzida no retábulo-mor da Lapa e, provavelmente, nos retábulos de S. João das Taipas (Lima, 2000, vol. I, pp, 217-291; 306).

O desempenho do artista italiano no Porto é acentuado por Regina Anacleto, encarregando-se dos retábulos da nave, da talha dos púlpitos, das paredes e das portas, *tudo ao gosto romano* (Anacleto, 1993, p. 170), e, provavelmente, da execução da caixa do órgão, obras realizadas na nova igreja da Ordem Terceira de S. Francisco, iniciada em 1795. Na sua linha de pensamento, é neste templo que surge, pela primeira vez, um retábulo filiado no arco triunfal romano, com colunas da ordem coríntia e a madeira revestida de lacado branco-pérola e ouro.

Com a utilização da talha neoclássica nas igrejas do Hospital de S. Marcos, Braga, e de S. José das Taipas, Porto, por exemplo, o Entre Douro e Minho *perdeu* toda a personalidade que os entalhadores setecentistas tinham adquirido, integrando-se os retábulos numa *fria e fruste* fórmula internacional, o mesmo não acontecendo com a arquitetura, onde a dignidade do granito permitiu outros valores (Gonçalves, 1969, p. 40).

As alterações programáticas ocorridas na segunda metade do século XVIII conduzem os entalhadores à adoção de um estilo suave e requintado que dá um sabor palaciano à arte religiosa, resultando na transformação da morfologia do retábulo, *a última ocorrida antes do aniquilamento final do neoclassicismo do século XIX* (Smith, 1972, vol. I, p. 129).

São duas interpretações - a de R. Smith e Flávio Gonçalves - opostas à leitura de Natália Marinho Ferreira-Alves que, não colocando em causa o *estertor* da talha, aponta uma nova mudança de gosto que o país acompanhou *com grande dignidade*, nos finais do século XVIII, abandonam-se os esquemas cenográficos tardo-barrocos e o traço sofisticado do Rococó, quando imperavam as preferências clássicas, as linhas retilíneas e a decoração contida, elementos que definem a talha neoclássica (Ferreira-Alves, 2001, p. 43).

Consideremos, então, as derradeiras realizações (Ferreira, 2008, p. 52): o estilo pombalino que se define, essencialmente, pela utilização clássica das ordens arquitetónicas, onde as colunas de fuste direito, os remates coroadas por frontões e as estátuas alegóricas de feição hierática articulam-se, por vezes, com alguns elementos herdados da linguagem barroca, como é o caso dos frontões curvos – na linha de Borromini –, ou com elementos decorativos de gosto rococó: grinaldas, palmas e elementos vegetalista e florais.

Longe dos tempos áureos dos diamantes e do ouro do Brasil, a talha dos reinados de D. José e seguintes coaduna-se com o espírito da época. A camada de ouro desaparece dos retábulos, assistindo-se à crescente utilização da pintura decorativa fingindo mármore e outros materiais, que mais tarde cederá lugar ao gosto pela pintura em branco.

Os retábulos apresentam estruturas planas com colunas emparelhadas em planos idênticos, inviabilizando a leitura perspetiva que os anteriores consagravam (Ferreira, 2008, p. 52). Ao centro, grandes telas substituem as esculturas de vulto; as colunas perdem a sua movimentação, pela adoção do fuste estriado ou simplesmente liso. A decoração torna-se meramente acessória e pontual, e a sua significação simbólica é reduzida quase à nulidade (Ferreira, 2008, p. 53).

Futuramente, a retabulística viverá mais do trabalho de carpintaria do que propriamente da intervenção dos mestres entalhadores e escultores, os quais se viram reduzidos a laborar pequenos relevos decorativos fugidios e envergonhados e a esculpir desconsoladas e frias estátuas alegóricas, destinadas a figurar nos remates dos retábulos.

Nesta senda continuarão os retábulos de Oitocentos, no sentido do despojamento das formas, da linearidade das estruturas e do sacrifício do ornamento, em nome de uma depuração estética, que no seu zénite dará por encerrado um ciclo na arte da talha que perdurava há mais de três séculos (Ferreira, 2008, p. 54).

Na cidade de Amarante há neoclássico em S. Gonçalo, no lado do Evangelho: i) retábulo colateral do SS. mo Sacramento [Figs. 7-9]; ii) e capela lateral da Senhora do Rosário, de linhas simples; no lado da Epístola: i) capela lateral da Senhora das Dores (antiga capela de N. Senhora do Pópulo).

Na igreja da Misericórdia, em campanha de talha registada na segunda década do século XIX: i) o retábulo-mor [Fig. 48]; ii) os laterais - Cristo Crucificado, no lado do Evangelho [Fig. 51] e a Senhora das Dores, no lado da Epístola; iii) os dois púlpitos [Fig. 48]; iv) e a sanefa do arco cruzeiro [Fig. 48].

Na igreja de S. Pedro, com idêntico valor estético, enumeram-se: i) o púlpito, no lado da Epístola [Fig. 46], as grades e o órgão, no coro alto. Com um risco residual, adicionamos os retábulos mor e colaterais da capela de Louredo [Figs. 123, 24].



III.

Por cursos da talha em Amarante

A orientação da arte da talha erudita e periférica

Os templos de Amarante obedecem a tipologias variadas: uns contêm referentes clássicos, (Românico, transição para o Gótico, Maneirismo e Barroco); a maioria encastoa-se em frontispícios incaracterísticos. É o resultado de tempos diferenciados, numa dinâmica que, muitas vezes, estriba-se numa intenção insciente. Mas honremos alguns artistas, mestres-pedreiros ou arquitetos conforme a natureza das suas habilidades e inscrição corporativa.

Faltando a luz natural no interior, quiseram os frades dominicanos de S. Gonçalo introduzi-la através do zimbório e do cruzeiro: de Guimarães veio o mestre arquiteto de pedraria Domingos de Freitas quando decorria o ano de 1641 (Sardoeira, 1957, pp. 28; 29-31 cit. por Rodrigues, 1999, pp. 77-86). Os fiéis passaram a dispor, mercedamente, de uma magnífica portada lateral sul [Fig. 1], que substitui a verdadeira entrada principal, da autoria de Manuel do Couto, em 1683 (Sardoeira, 1957, p. 20), desabonada pela topografia!

A escultura apronta tão bela obra de arquitetura num quadro iconográfico exemplar: S. Francisco e S. Domingos (obrigatoriamente) no primeiro andar; S. Gonçalo entre S. Tomás e S. Pedro mártir no segundo; e N. Senhora do Rosário no altaneiro. Precavidos e prazenteiros, os monges não esqueceram as *varandas dos reis* (Sardoeira, 1957, pp. 20; 23-25), preiteando os monarcas associados à edificação do convento (de João III a Filipe I) e, ao mesmo tempo, fruindo os ares do Marão e do Tâmega e as gentes que, em baixo, acorriam a ponto tão demandado por via das feiras e das romagens ao santo.

Mas no recato que Ele constantemente lhes solicitava, e para tangerem com dignidade as *trindades* e outros apelos dos rituais cristãos, os fregueses são contemplados com os sons da torre sineira, em 1691, mediante o contrato celebrado com os mestres-pedreiros Domingos Moreira, João Moreira e Pascoal Fernandes (Ferreira-Alves, 2002).

Penetremos no interior das igrejas amarantinas: há capitéis, sarcófagos, pinturas (frescos, brutescos...), azulejos, estuques, talha...

Fixemo-nos na última (Mapa 1) e façamos um percurso do século XVII à atualidade. Com olhares convergentes, na Cidade, para as diversidades estilísticas: Maneirismo, Barroco nacional, Barroco joanino, Rococó e Neoclássico. Não as descobrindo, há outro exercício: as tipologias de transição. Passo para assomar as que nos indiciam a passagem do Barroco nacional para o Barroco joanino, entre este e o Rococó e, finalmente, o degrau para o Neoclássico. Finalmente, a deteção das influências das escolas eruditas do Porto e de Braga. Em S. Pedro há nomes sonantes, como o de Miguel Francisco da Silva, entalhador-arquiteto da escola portuense. Em S. Domingos e em S. Gonçalo não temos os retábulos-mores identificados. Mais um esforço para seguirmos Miguel Francisco da Silva e artistas com quem fez parcerias ou, simplesmente, trabalharam autonomamente. Porto, Guimarães, Penafiel e Lousada servem-nos para desvendar elementos comuns naquelas duas igrejas amarantinas (Rodrigues, 2009-b, pp. 49-68; Rodrigues, 2009-d, pp. 2-3.).

Outro nome ímpar na arte da talha é Frei José Vilaça. Entre outras obras, associa-se-lhe: i) o retábulo-mor, em 1754, da demolida igreja de Santa Clara (Brandão, 1987, vol. IV, pp. 94-96); ii) em 1773, o retábulo lateral do Desterro, no lado da Epístola da igreja de S. Pedro [Figs. 42-44] e os riscos da Misericórdia de Amarante [os retábulos], que arderam durante a 2.ª invasão francesa de 1809 (Brandão, 1987, vol. IV, pp. 306; 337-338).

No Concelho, perpassa um sentimento generalizado de desconforto. Apontemos alguns exemplos: i) talha deslocada [Figs. 71,72; 80-81; 86-88; 97-98]; ii) reutilizada [Figs. 59,60; 65-67; 120-121]; iii) ao estilo [Figs. 56, 57; 62, 63; 74, 75], ou, despudoradamente, desaparecida, mancha que se quantifica em doze igrejas desnudadas: Aboadela [Fig. 54], Canadelo

[Fig. 69], Freixo de Cima [Fig. 102], Fridão [Fig. 104] Gatão [Fig. 107], antiga paroquial de Gondar [Fig. 109], Gouveia [Fig. 115], Madalena [Fig. 130], Olo [Figs. 138-139], Padronelo [Fig. 142], S. Veríssimo [Fig. 154] e Vila Garcia [Fig. 177]!

Lisboa, Índia e Brasil espaços privilegiados para o estudo da retabulística e da decoração geral do entalhe. Porto, Braga e Guimarães são focos metropolitanos (cujo mérito cabe a Natália Marinho Ferreira –Alves que, desde 1989, gizou um projeto de investigação – com mestrados e doutoramentos –, a cobrir o Norte até ao Mondego) que, em anos recentes, justificaram o seu melhor reconhecimento (Ferreira, 2008, p. 10).

Dilui-se a atitude obtusa de auto-menorização dos nossos patrimónios da Idade Moderna, vincando-se a característica maior da nossa criação artística, tornando a arte portuguesa *sui generis* no contexto internacional (Ferreira, 2008, p. 11): uma capacidade de ser diferente consoante as circunstâncias, de assumir valores originais avessos a modas e ao sabor dos contextos e o poder de exprimir a sua originalidade de maneira livre, como o demonstram a talha e o azulejo, na sua ousada adaptação aos espaços da arquitetura chã, e não só.

Os nossos artistas seguem, discretamente, os novos padrões do Maneirismo proveniente de Itália, quadrando-se com a sociedade que aderira ao ideário propugnado pela Contrarreforma. A censura das *sagradas imagens*, a partir da segunda metade do século XVI, generaliza-se, proibindo-se os aspetos heréticos ou *impuros* da obra de arte, que sugerissem uma *falsa doutrina* ou *interpretações perigosamente erradas junto daqueles que não sejam* instruídos. As constituições sinodais normalizam, após 1565, a representação artística, precavendo os artistas e os encomendadores de obras contra as *imagens de formosura dissoluta* ou que *deem ao povo ocasião de erro, ou escândalo* (Serrão, 1993, p. 32).

É um especto de intolerância que explica a pintura maneirista portuguesa mais temperada e restrita de soluções do que na restante Europa. A orientação iconográfica da Igreja tridentina – com a União Ibérica, após 1580 – é reforçada por uma *formidável campanha* prestigiando a *propaganda pela imagem*, expurgada dos excessos sensuais, que beneficiam os artistas pintores com o aumento de encomendas, aspeto favorecido com o gradual reconhecimento de um estatuto de liberalidade (Serrão, 2001, p. 242).

Quanto aos materiais, a pedra, o calcário e o mármore lavrados por renascentistas e maneiristas cedem o lugar à madeira, tendência que vai delimitando um quadro discursivo onde predomina o retábulo de talha como suporte escultórico, assumindo-se lentamente a consciência de uma atitude estética caracterizadamente barroca com um espírito arcaizante que acompanha o seu desenvolvimento (Moura, 1993, pp. 8; 88). Concebe-se a ambiência artística da época barroca na Sé do Porto (1717-1741) quando se procede a obras naquele templo (Ferreira-Alves, 1989, pp. 66-67):

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

Os **escultores** andavão fazendo as feguras para os ornatos das capellas orgos e por sima dos ornatos das trebunas.
Os **imaginários** andavão fazendo os santos que se collocarão nas capellas [...]

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

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

Os [douradores] andavam dourando retabollos orgos trebunas vazas capiteis feichos florois e tudo o mais que lhes.

O centro histórico de Amarante fornece-nos bons indicadores através da ação mecenática da respetiva misericórdia canalizada para a atividade artística dos templos delas dependentes, em contextualização periférica, pesem os magníficos exemplares retabulares de S. Gonçalo, S. Domingos e S. Pedro provenientes de oficinas da cidade do Porto.

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

A periferia e, conseqüentemente, o resultado do apelo aos grandes centros artísticos, podem ser ilustrados com o exemplo dos ofícios registados na Câmara de Santa Cruz de Ribatãmega em quase cinco décadas (1793-1839), onde se manifestam 265 cartas e regimentos de ofícios (Rodrigues, 2000, vol. IV, pp. 105-106.). Numa expressão dominada pelos alfaiates, moleiros, sapateiros, tecedeiras (única atividade feminina recenseada), ferreiros, ferradores, soqueiros, barbeiros, tamanqueiros e rebocadores, emergem para a nossa área de atenção os carpinteiros e um só ensamblador.

Altura para abordarmos a (des)valorização da talha, que, votada ao desprezo, como manifestação da *arte beata*, chamada mesmo, depreciativamente, de *escultura do pobre* (Ferreira, 2008, p. 9), a talha portuguesa passou a ser alvo de uma crescente atenção por estrangeiros e nacionais, designadamente no mundo de expressão portuguesa (Índia e Brasil). É cada vez mais reduzido o número de exemplares de talha cujo código de leitura de raiz ainda nos é possível detetar e analisar, servindo, no entanto, para rememorar o que artista fazia com grande temor a Deus (Ferreira-Alves, 1998-1999, pp. 7-11).

Ultrapassada a questão da sua inclusão em artes maiores ou artes menores, com uma função mais abrangente que a de mero esquema decorativo, traça-se um cenário polifacetado enquadrado (Ferreira-Alves, 1998-1999, p. 11): i) na demolição de templos e conseqüente destruição de talha; ii) na alteração arquitetónica; iii) na construção de novas igrejas paroquiais; iv) nas intervenções da DGEMN (1950, n.º 62, p. 15); v) na mutilação e na desfiguração de retábulos - acrescentos, substituições, amputações; vi) na reutilização de estruturas para outras funções; vii) na colocação incorreta dos arranjos de flores nos altares; viii) na instalação sonora; ix) na instalação elétrica; x) na mobilidade da talha no interior sacro e na talha proveniente do exterior; xi) na comercialização de estruturas retabulares; xii) na proliferação de restauradores sem suporte científico e técnico para as operacionalizações adequadas.

As intervenções mais frequentes incidem no trono, no sacrário, no remate, no sotobanco e nas mesas de altar. As imagens descontextualizam frequentemente a leitura do retábulo (há casos de duas invocações) e deterioram-se no uso sistemático em procissões. As telas, nos retábulos-mores, entram a leitura abrangente e consistente da obra, nomeadamente o trono. A ausência de identificação das invocações impede um processo de sensibilização pedagógica ao nível religioso e cultural. A escassez de recursos financeiros, entre outros fatores, contribui para encomendas executadas

por artistas regionais e locais, proporcionando interpretações periféricas às vias eruditas. Estas asserções remetem-nos para três séculos onde o tempo de Deus nem sempre coincidiu com o tempo do Homem (Ferreira-Alves, 2002, vol. I, pp. 107-124), por obediência a critérios considerados modernos num processo construtivo-destrutivo-reconstrutivo (Ferreira-Alves, 2002, vol. I, p. 107).

O parto traumático do Liberalismo em Portugal cerceou o mecenato e a produção artística, a que também não é alheia a extinção das ordens religiosas em 1834, comitentes privilegiadas da arte sacra. Decadentes ou quase extintas já pelos começos da centúria, as artes decorativas como a ourivesaria, a talha, o azulejo, a cerâmica, o ferro forjado ou os têxteis, nada beneficiaram desta conjuntura, agravada pela ruína da indústria, por volta de 1810, provocada pelo desastre da Guerra Peninsular (Santos, 2000, p. 133).

Outros momentos fulcrais: o advento da República que se afirma como época conturbada para a Igreja em Portugal; e o golpe final da intervenção da DGEMN, que apeou, deslocou e desmantelou estruturas retabulares em edifícios classificados como monumentos nacionais, para crédito da arquitetura românica, gótica ou manuelina, *limpando* de intrusões de *mau gosto* como era a arte barroca (Ferreira, 2008, p. 20). Os atuais restauradores de Braga provêm de oficinas familiares estabelecidas em finais de Oitocentos, desenvolvendo as artes da talha e da marcenaria aplicadas a altares, retábulos, armações e ornamentações de igrejas, antes que o anticlericalismo republicano e sequente míngua de encomendas derivassem a sua produção para o domínio da marcenaria civil, sucedendo o mesmo com a indústria bracarense da tecelagem de sedas e veludos, cuja produção se destinava, na totalidade, à paramentaria e alfaias religiosas (Santos, 2000, p. 133).

A facilidade com que as paróquias recorrem a Braga reflete a visibilidade de uma insciência artística prevalecente nos respetivos párocos (atualmente, em escala mais reduzida) e comissões fabriqueiras. Não se isenta a tutela governamental, na área da cultura, da ausência de um esforço comum com a Igreja no levantamento, diagnóstico, atuação, bem como a Escola que descure a apreciação estética da arte da talha, validando conceitos genéricos de património, quantas vezes direcionados para a realidade nacional, omitindo os espaços locais e regionais, e a flexibilidade curricular que é possível evocar e avocar para a exercitação do conhecimento e da cidadania.

Apesar das fases de iconoclasia (Ferreira, 2008, p. 13), de abandono e de desinteresse que vitimaram os acervos de muitos templos, como sucedeu com a extinção das ordens religiosas, mas também com os falsos e insensatos critérios de intervenção da DGEMN e de outras entidades actantes no restauro das igrejas e dos conventos descartados, com obras de talha retiradas ou perecidas pura e simplesmente, com venda ao desbarato pelo mercado antiquário, ressalve-se que a arte da talha continua a ser uma das mais marcantes, qualitativa e quantitativamente, na paisagem patrimonial nacional.

O (des)encontro do espaço sacro com o frontispício da fachada

A inclusão das fachadas dos templos neste estudo revela a preocupação de transmitir uma linguagem arquitetónica raramente conciliável com os programas artísticos das campanhas de talha no interior dos templos, além de, entre elas, não aparecerem dois exemplares semelhantes na nossa área de estudo.

Quintão (2005) dedicou-se às *Fachadas de igrejas de referente clássico*, estudo exaustivo e de elevado mérito. Se quisermos mergulhar no assunto das fachadas-retábulos, socorremo-nos da arte efémera, primeiramente. A arquitetura perene e efémera doi um dos suportes físicos a que a igreja, o Rei e a Coroa recorreram para alcançar a população em épocas críticas. O portal, com toda a sua carga simbólica, foi habilmente reaproveitado em Portugal, durante os períodos filipino e brigantino, e em épocas posteriores, para cativar as massas através de uma iconografia, que, no contexto do Rei e da Coroa, serviu ideais propagandísticos, e que, no caso da Igreja, se associou predominantemente aos dogmas tridentinos (Coutinho, 2017, pp. 20-21).

A produção efémera de arcos e os exemplos concretizados e perenizados na arquitetura civil e religiosa, permitem traçar uma perspetiva alargada na área da contaminação artística produzida no contexto da Época Moderna, bem como reconhecer possíveis processos de transferência de arquétipos. Aspetos como a mimetização de soluções de festividades europeias, cuja entrada se processou através da vinda de estrangeiros, da deslocação de artistas portugueses a outros países, a integração de vocabulário arquitetónico veiculado pelos Tratados de Arte permitem esta ilação (Coutinho, 2017, p. 19).

Entretanto, Quintão (2005, pp. 207-208) impõe a linguagem da fachada de referente clássico e a confirmação de uma infinidade de soluções do código clássico a nível do País, situação que em Amarante é comprovada (Quadro 3). A negação do sistema trilítico (Quintão, 2005, pp. 219-221) transforma-se, no século XVIII, mais concretamente no Minho, na insistência das fachadas em empena. Estamos perante a hiperbolização dos contornos pentagonais das fachadas: o reencontro do espaço interior de um templo com o exterior produz uma outra maravilha, a fachada. O frontão, elemento emblemático da arquitetura clássica, exprime-se em terceiro lugar nas fachadas de referente clássico português (Quintão, 2005, p. 211), depois do coroamento em cimafrente (falso frontão), e do coroamento em empena (irregular, quebrado, entrecortado, interrompido, irrompido, de enrolamentos, invertido, mistilíneo).

Na arquitetura das fachadas há exemplos de “infracções” ao cânone. As primeiras pilastras sem capitel da fachada do Torreão do Paço, em Lisboa, legitimam as pilastras na fachada da igreja de S. Vicente de Fora, em Lisboa (Quintão, 2005, p. 43). Daí a fundamentação de fachadas de referente clássico, significando um discurso conotativo no sentido em que o vincula menos às exigências paradigmáticas e indo ao encontro da realidade portuguesa (Quintão, 2005, p. 44).

Horta Correia (Quintão, 2005, p. 26) assevera que a *arquitetura clássica, em Portugal, ainda é um campo vasto de incógnitas, em muitos sectores*. Mas os exemplos de contravenção já vêm de Itália. Miguel Ângelo (Quintão, 2005, p. 41) desenha paredes para o átrio da Biblioteca Lourenciana com a justaposição de colunas geminadas, negando a semanticidade do sistema trilítico. Outra disfunção é o modo como Borromini (Quintão, 2005, p. 41) inverte a curvatura das volutas nos capitéis da fachada de S. S. Andrea delle Frate. Aqueles artistas foram inventores dentro do classicismo, sem o que a arquitetura clássica ter-se-ia transformado numa “língua morta” (Quintão, 2005, p. 43).

Sejam os *ismos* quais forem, dentro do território nacional podemos encontrar uma citação de como durante cerca de quatro séculos se construíram milhares de igrejas (Quintão, 2005, p. 27. Da porta da glória do Românico e do Gótico materializa-se a fachada do Renascimento; a desmaterialização e a transformação da fachada em cortina cenográfica requerem uma nova relação com as áreas fronteiras no Maneirismo: necessidade da fonte, do terreiro, das alamedas (Afonso, 2006, p. 6). Na sequência de Trento, as capelas-mores tornam-se os lugares privilegiados da ação litúrgica, pelo que a decoração atuou nelas como um poderoso dispositivo de fixação do sagrado. A desmaterialização das fachadas, lugar de representação, é acompanhada pela materialização das cabeceiras que, com o Barroco, avança para todo o espaço interior dos templos (Afonso, 2006, p. 6), mantendo-se com o Rococó.

Despoja-se o interior e retoma-se a corporalização da fachada com o Neoclássico.

O estudo das fachadas é uma tarefa árdua, sabendo-se que, em muitos casos, são já a segunda e terceira *caras*; quantas não levaram já acrescentos e fenestraçãoes de outras dimensões traíndo o desenho original (Quintão, 2005, p. 29). Ao propormos um estudo sobre talha, quisemos fazer esta breve abordagem sobre as fachadas para percebermos que o cruzamento do interior com o exterior necessitaria de uma cronologia para ambos.

Quanto à talha, são raros os casos que apresentam unidade estilística, por um conjunto de razões que facilmente aduzimos, nomeadamente as intervenções, as substituições, as amputações (A igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante apresenta uma fachada com empenas tardobarrocas, enquanto a talha absorveu a estética neoclássica nos retábulos mor, laterais (quatro), púlpitos e sanefa do arco cruzeiro).

Na relação exterior/interior, registámos um exemplo de conciliação: a igreja de S. Domingos (Amarante) com um programa do Barroco clássico na fachada, planta circular e talha a obedecer ao Barroco joanino [Figs. 20-25]. Consequentemente, deparamo-nos com problemas de leitura nas fachadas e no interior dos templos (Quadro 3), tarefa que se impõe inverter com a promoção de estudos pelas comunidades científicas, designadamente nas áreas geográficas periféricas aos polos artísticos de renome.

São válidas as asseverações expostas para o concelho de Amarante, em menor escala para o centro histórico onde estão presentes os traços das escolas de artistas de notoriedade do século XVIII.

Apresentamos um estudo em 46 templos nas 40 freguesias de Amarante, incluindo antigas e algumas novas paroquiais, capelas e, naturalmente, a Cidade com as igrejas de S. Gonçalo, S. Domingos, S. Pedro e da Misericórdia.

Propomos uma classificação das fachadas:

- a) Do *Maneirismo ao Neoclássico*: concordante com os elementos clássicos definidores dos programas artísticos (revemos alguns elementos renascentistas na fachada sul da igreja do convento de S. Gonçalo).
- b) *Pentagonal*: significando apenas a existência de elementos residuais clássicos como empenas, pilastras...
- c) *Hexagonal*: quando as empenas angulares são truncadas para receberem o campanário.

d) *Sem referente clássico*: resultante de (re)construções inibidoras da atribuição de qualquer elemento estético clássico. As tipologias expressam os valores mais elevados nos extremos das balizagens cronológicas: vinte e cinco com fachada pentagonal e nove românicas e na transição para o gótico.

Acrescentando cinco com a tipologia da fachada hexagonal (pentagonal truncada), evidencia-se a parte substancial das fachadas dos templos (trinta) situadas nos séculos XIX-XX.

Para as restantes fachadas com referentes clássicos, restam uma para o maneirismo (com elementos renascentistas e registos protobarrocos, na portada sul da igreja de S. Gonçalo) e duas para o barroco (S. Pedro e S. Domingos).

Legenda

| Fachada | Sigla | Fachada | Sigla |
|--|-------|--|-------|
| Românico | ⛪ | Neoclássico | ⊕ |
| Transição Românico-Gótico | ∏ | Neogótico | ¥ |
| Maneirismo | ▲ | Desaparecida | ■ |
| Barroco | ⊠ | Reutilizada | |
| Barroco nacional | ∩ | Estilo | ∑ |
| Transição Barroco nacional-Barroco joanino | ⚙ | Deslocada | ◀ |
| Barroco joanino | ☼ | Pentagonal | ⬠ |
| Tardo-barroco | ♣ | Hexagonal (pentagonal com empenas truncadas) | ⊕ |
| Transição Barroco joanino- Rococó | ♀ | Sem referente clássico | ∞ |
| Rococó | ♪ | | |
| Transição Rococó-Neoclássico | ♠ | | |

Exemplo de leitura: ∑☼♪ - ao estilo barroco joanino- rococó

Quadro 3. Igrejas: fachadas e talha

| Freguesia | Fachada | Retábulo-mor | Retábulos colaterais | Transepto | Retábulos laterais | Capelas laterais | Púlpito(s) | Sanefa do arco cruzeiro | Sacristia |
|---|----------|--------------|----------------------|-----------|--------------------|------------------|------------|-------------------------|-----------|
| Templos na Cidade | | | | | | | | | |
| S. Gonçalo. Igreja do Convento | ▲ 346 | ☀ | | 2▲ 1⊕ | — | 1∩ 1⊕ 2⊕ | 2⊕ | — | ∩ |
| S. Gonçalo. Igreja de S. Domingos (Senhor dos Aflitos) | ■ 347 | ☀ | 2⊕ | — | 1♀ | — | 1☀ | ☀ 348 | — |
| S. Gonçalo. Igreja de S. Pedro | ■ | ☀ | 2♠ | — | 2♠ | — | 2⊕ | ☀ | ∩ 349 |
| S. Gonçalo. Igreja da Misericórdia | ♣ | ⊕ | — | — | 4⊕ | — | 2⊕ | ⊕ | — |
| Templos no Concelho | | | | | | | | | |
| Aboadela (Santa Maria) | ⊕ 350 | ■ | ■ | — | — | — | ■ | — | — |
| Aboim (S. Pedro) | ⊕ | ∑⊕ | ■ | — | — | — | ■ | — | — |
| Ansiães (S. Paio) | ⊕ | ▲■ | ■ | — | — | ∑☀ | ■ | — | — |
| Ataíde (S. Pedro) | ⊕ 351 | ∑♠ | ∑♠ | — | 2∑♠ | — | 1∑♫ | ∑☀⊕ | ▲ 352 |
| Bustelo (S. Mamede) | ⊕ | ∑⊕ | ■ | — | 3▲■ | — | ■ | — | — |
| Canadelo (S. Pedro) | ⊕. | ■ | ■ | — | — | — | — | — | — |
| Candemil (S. Cristóvão) | ⊕ 353 | ∩◀ | ■ | — | 1▲■ 1⊕ | — | ■ | — | — |
| Carneiro (S. Martinho) | ⊕ 354 | ∑⊕ | 1 ∑♫⊕ 1∑∩ | — | — | — | ■ | — | — |
| Carvalho de Rei (S. Martinho). | ⊕ 355 | ∑☀ | ■ | — | — | — | ■ | — | — |
| Cepelos (Santa Maria) | ⊕ 356 | ▲∩ ◀ | ▲◀ | — | — | — | ■ | — | — |
| Chapa (S. Cipriano) | ⊕ 357 | ∑⊕ | 2 ∑⊕ | — | — | — | ■ | — | — |
| Figueiró (Santa Cristina) | ⊕ 358 | ∩◀ | 2♠ | — | 1⊕ | — | 1⊕ | — | — |

| | | | | | | | | | |
|---|----------|------------|------------|---|---|-------------------|------------|----|---|
| Figueiró (S. Tiago) | △ 359 | ♣ | ♣ | — | — | 2 Σ ∩ | ⊗1 | ⊗1 | — |
| Fregim (Santa Maria) | △ | Σ ¥ | — | — | — | 2 Σ ¥ | ∞ | — | — |
| Freixo de Baixo (S. Salvador) | ∏ | ∩ ◀ | ■ | — | — | — | 1 ⊗ | — | — |
| Freixo de Cima (S. Miguel) | △ 360 | ▲ 361 | ■ | — | — | — | ⊗ 362 | — | — |
| Fridão (S. Faustino) ³⁶³ | △ | ■ | ■ | — | — | — | — | — | — |
| Gatão (S. João Baptista) | ⋈ | ■ | ■ | — | — | — | ■ | — | — |
| Gondar (Santa Maria). Antiga paroquial | ∏ | ■ | ■ | — | — | — | ■ | — | — |
| Gondar (Santa Maria). Nova paroquial (1903) | △ 364 | ∩ ◀ 365 | Σ ⊗ | — | — | 2 Σ ♣ | — | — | — |
| Gouveia (S. Simão) | △ 366 | ■ | 2 ⊗ | — | — | ■ | Σ ∩ 367 | ■ | — |
| Jazente (Santa Maria) | ∏ 368 | ■ | 2 ⊗ | — | — | — | ■ | — | — |
| Lomba (S. Pedro) | ⊙ 369 | ▲ ◀ 370 | ■ | — | — | — | ■ | — | — |
| Louredo (S. João Baptista). Antiga paroquial | △ | ⊗ 371 | 2 ⊗ 372 | — | — | — | 1 ⊗ | — | — |
| Lufrei (S. Salvador). Antiga paroquial | ∏ | ▲ ◀ | 2- ▲ ◀ | — | — | — | ■ | — | — |
| Madalena (Santa Maria) | △ 373 | ■ | ■ | — | — | — | — | — | — |
| Mancelos (S. Martinho) | ∏ | Σ ☀ | 2 ⊗ | — | — | 1 ⊗ | ■ | — | — |
| Oliveira (S. Paio) | ¥ 374 | Σ ⊗ | 2 Σ ⊗ | — | — | — | 1 Σ ⊗ | — | — |
| Olo (S. Paio) ³⁷⁵ | ∞ | ■ | ■ | — | — | — | — | — | — |
| Padronelo (S. to André) | △ 376 | ■ | ■ | — | — | — | ■ | — | — |
| Real (Divino Salvador). Antiga paroquial | ∏ | Σ ⊗ 377 | ■ | — | — | — | 1 ∞ | — | — |
| Real (Divino Salvador). Nova paroquial | ¥ | Σ ☀ | — | — | — | 2 Σ ⊗ 2 Σ ☀ | 1 ∞ | — | — |
| Rebordelo (Santa Maria) | △ 378 | Σ ⊗ | — | — | — | 1 Σ ⊗ ▲ | — | — | — |
| S. Veríssimo | ⊙ 379 | ■ | ■ | — | — | — | — | — | — |

| | | | | | | | | | |
|-------------------------------------|----------|-------|---------------|---|--------------|----------|-------|--------|---|
| Salvador do Monte (Divino Salvador) | ☉ 380 | ☉ | 2 ∩ ◀ | — | — | — | 1 ☉ | ∩ ◀ | — |
| Sanche (S. Isidoro) | △ 381 | ☉ | 2 Σ ▲ ☉ | — | — | — | ■ | — | — |
| Telões (S. André) | ∏ 382 | ☉ | 2 ▲ 383 | — | 1 ∩ ◀ 1 ♠ | 1-▲ ◀ | 1 ☉ | — | — |
| Travanca (S. Salvador) | ∏ | ∩ | 2 ■ | — | 2 ■ | — | 2 ■ | — | ∩ |
| Várzea (S. João Baptista) | △ 384 | ☉ | — | — | — | — | 1 ■ | — | — |
| Vila Caiz (S. Miguel) | △ | ☉ | 2 Σ ☉ | — | 2 Σ ☉ | — | 2 Σ ☉ | Σ ☉ | — |
| Vila Chã (S. to Estêvão) | △ 386 | ∩ ▲ ◀ | 2 ▲ ◀ | — | — | ■ | 1 ∞ | — | — |
| Vila Garcia (Divino Salvador) | △ 387 | ■ | ■ | — | — | — | ■ | ■ | — |

Estado da arte da talha: existência, deslocação, reutilização e desaparecimento...

É no interior dos edifícios que a leitura depara com obstáculos, concretamente na área da talha: retábulos-mores, colaterais, laterais, em capelas laterais; púlpitos; sanefas do arco cruzeiro; cadeirados; grades do coro alto; órgãos; sacristias... Não incluímos os cadeirados e os órgãos por serem escassos os exemplares. Nas sacristias (Quadro 4), registámos um retábulo maneirista bastante adulterado em Ataíde (da antiga paroquial); um retábulo do Barroco nacional em S. Gonçalo, outro em Travanca, do mesmo estilo; e um teto da mesma fase estilística em S. Pedro, na Cidade.

Distinguimos os retábulos, os púlpitos e as sanefas do arco cruzeiro. Triangulação que respeita o grande objetivo do Concílio de Trento (1545-1563): o pregador usa o púlpito para ser visto e seguido nos símbolos inscritos nos retábulos e no arco cruzeiro, fronteira entre a capela-mor e o corpo da igreja.

O Quadro 4 inclui os retábulos (dos mores aos de sacristia) das igrejas da Cidade e do Concelho para podermos aquilatar a diversidade dos esquemas artísticos: do Maneirismo ao Neoclássico. Contabilizando-se os deslocados, ao estilo e os incharacterísticos, deparamos com um universo de duzentos e quatro espécimes.

Na Cidade - no tocante aos retábulos existentes de origem -, domina o Barroco joanino nos mores (três); igualam-se os colaterais no Maneirismo (incluindo o transepto), na transição do Barroco nacional-joanino e na transição Rococó-Neoclássico (dois). Sobressai o Neoclássico nos laterais (quatro) e valoriza-se o Barroco nacional e a transição nas sacristias (dois).

Tudo isto num universo de vinte e cinco retábulos - com exemplares de todas as coordenadas artísticas -, onde sobressai o Neoclássico (oito) e uma mancha retabular contínua, maioritária, do Maneirismo à transição Rococó-Neoclássico (dezassete). No Concelho, contabilizam-se os existentes (vinte e dois), com os mores em expressão reduzida (um exemplar para o Rococó, a Transição e o Neoclássico) e a antinomia nos colaterais (quatro para o Rococó e quatro para o Neoclássico)

e nas capelas laterais (cinco para o Neoclássico). A maioria retabular cabe ao Neoclássico (doze), ficando sem representação o Barroco nacional, a transição e o Barroco joanino. Doze dos vinte e dois são colaterais.

Há uma mancha retabular contínua mais reduzida que a Cidade, inferindo-se - na Cidade e no Concelho - um processo de substituição, mobilidade e desaparecimento nos séculos XVII e XVIII, ou seja, no universo de quarenta e sete retábulos, trinta e três pertencem ao Rococó, transição e Neoclássico.

Na quantificação dos retábulos desaparecidos, expressa-se um conjunto de situações que têm assolado a talha das igrejas portuguesas, nomeadamente o desempenho da DGEMN no Estado Novo. Encontrámos vinte e dois retábulos-mores e colaterais deslocados - num universo de trinta - e, ou, com reutilizações, quase que incidindo exclusivamente no Maneirismo e no Barroco nacional (vinte e nove).

Os exemplares retabulares ao estilo confirmam o descuido nesta área artística, mormente o recurso aos restauradores de Braga, que não têm pruridos no entalhe, pintura e douramento de encomendas cada vez mais numerosas. E para facilitar a tarefa, o esquema neoclássico torna-se o expediente que propicia resultados mais rápidos: vinte e oito retábulos num agrupamento de cinquenta, seguindo-se entre três e seis exemplares o plágio do Barroco nacional ao Neogótico. Os onze retábulos incharacterísticos que registámos no nosso levantamento complementam a explanação que acabámos de registar.

A talha desaparecida, deslocada, ao estilo e incharacterística, configura uma matriz de incoerência no espaço sacro, fruto de circunstâncias diversificadas. As igrejas de Amarante detêm ainda um conjunto de retábulos (e restante talha) existentes, de todos os programas artísticos, que aguardam somente uma atitude: preservação, conservação e restauro, conforme o que cada espécime requeira.

Quadro 4. Retábulos nas igrejas de Amarante

| Programa artístico | Retábulos-mores | Retábulos colaterais | Transeptos | Retábulos laterais | Capelas laterais | Sacristias | Total |
|-------------------------|-----------------|----------------------|------------|--------------------|------------------|------------|-----------|
| Cidade | | | | | | | |
| <i>Maneirismo</i> | | | 2 | | | | 2 |
| <i>Barroco nacional</i> | | | | | 1 | 2 | 3 |
| <i>Transição</i> | | 2 | | | 1 | 1 | 4 |
| <i>Barroco joanino</i> | 3 | | | | | | 3 |
| <i>Rococó</i> | | | | 3 | | | 3 |
| <i>Transição</i> | | 2 | | | | | 2 |
| <i>Neoclássico</i> | 1 | | 1 | 4 | 2 | | 8 |
| Total | 4 | 4 | 3 | 7 | 4 | 3 | 25 |
| Concelho | | | | | | | |
| <i>Maneirismo</i> | | 2 | | | | | 2 |
| <i>Barroco nacional</i> | | | | | | | |
| <i>Transição</i> | | | | | | | |
| <i>Barroco joanino</i> | | | | | | | |
| <i>Rococó</i> | 1 | 4 | | | | | 5 |
| <i>Transição</i> | 1 | 2 | | | | | 3 |
| <i>Neoclássico</i> | 1 | 4 | 2 | | 5 | | 12 |
| Total | 3 | 12 | 2 | | 5 | | 22 |
| Desaparecida | 12 | 26 | 10 | | 18 | | 66 |
| Deslocada | | | | | | | |

| | | | | | | | |
|-------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|------------|
| <i>Maneirismo</i> | 3 | 8 | 5 | 1 | | 1 | 18 |
| <i>Reutilizações</i> | | | | | | | |
| <i>Maneirismo</i> | | | | | | | |
| <i>Barroco nacional</i> | 2 | | | | | | 2 |
| <i>Reutilizações</i> | | | | | | | |
| <i>Barroco nacional</i> | 5 | 3 | 1 | | | | 9 |
| <i>Rococó</i> | 1 | | | | | | 1 |
| | 11 | 11 | 6 | 1 | | 1 | 30 |
| Ao estilo | | | | | | | |
| <i>Barroco nacional</i> | | | | 4 | | | 4 |
| <i>Barroco joanino</i> | 3 | | | 2 | 1 | | 6 |
| <i>Rococó</i> | 1 | 1 | | | 3 | | 5 |
| <i>Transição</i> | 1 | 1 | 2 | | | | 4 |
| <i>Neoclássico</i> | 7 | 10 | 10 | | 1 | | 28 |
| <i>Neogótico</i> | | | | 2 | 1 | | 3 |
| | 12 | 12 | 12 | 8 | 6 | | 50 |
| <i>Incaracterístico</i> | 3 | | 4 | | 4 | | 11 |
| Total | 45 | 65 | 37 | 16 | 38 | 3 | 204 |

A encomenda artística da Santa Casa da Misericórdia para O glorificar

Não dispondo de um volume de informação da Santa Casa da Misericórdia de Amarante tão valioso quanto o da congénere de Penafiel, importa transmitir a sua ação ao nível artístico, mesmo que as obras sejam de pequena monta.

No espaço temporal de 1600 a 1882, emergem artistas de Amarante e do exterior, nas diferentes áreas de formação, numa relação em que a Santa Casa comprova o empenho pela sua igreja e outros edifícios dependentes, como as capelas de S. Lázaro e de S. João.

Expomo-los por atividade (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46) seguindo o percurso da talha, por nos parecer, esta fase do trabalho, a forma mais coerente de dar a conhecer o envolvimento das misericórdias com o serviço prestado a Deus.

Há indícios de que o carpinteiro tenha tido um desempenho mais visível na arte da talha. Entalhadores de renome da cidade do Porto como Domingos Lopes, Domingos Nunes e António Gomes, emergindo inicialmente como carpinteiros, evoluem para funções específicas na talha (Rodrigues, 2004, vol. I, p. 75).

A carpintaria

Excetuando a sua polivalência, contabilizámos 193 carpinteiros em Amarante, 39 dos quais sem residência detetada, e um só do Porto (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46). No início do século XVII (1702), um carpinteiro/imaginário recebe encomendas da Santa Casa da Misericórdia: Manuel Pereira auferete sete tostões (700 réis) por um caixão para os papéis e respetiva fechadura (Rodrigues, 2004, III, pp. 7-46); como imaginário, é encarregado de desarmar o retábulo e o caixão de S. Gonçalo, auferindo 12 vinténs (240 réis) pelo trabalho (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); com a designação de carpinteiro, é encarregado de armar o retábulo e consertar (Rodrigues, 2004, III, pp. 7-46) altar (desconhece-se qual), recebendo 360 réis; por idêntica quantia, inclui as fechaduras no caixão, faz a armação, a porta do lavatório e conserta o altar-mor (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); é o autor de quatro castiçais e tábuas para os Evangelhos e para as sacras, armando o caixão e consertando o altar-mor, recebendo desta vez 840 réis (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

A Santa Casa da Misericórdia de Amarante paga 680 réis a um carpinteiro pelo conserto do altar-mor (Rodrigues, 2004, III, pp. 7-46). João Mendes, carpinteiro, é referido na primeira metade do século XVIII, no contrato onde intervém o mestre pedreiro António Gomes, em 1733, para a instalação de uma nova tribuna na capela-mor da igreja de S. Gonçalo (Sardoeira, 1957, p. 45).

Nos anos de 1772-1773, o carpinteiro António Teixeira e seus filhos recebem da Santa Casa da Misericórdia diversas quantias relativas ao guarda-pó e mais obra (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46) da igreja da Misericórdia; de retirarem os retábulos dos altares (Rodrigues, 2004, III, pp. 7-46); da madeira para o forro da mesma capela-mor (Rodrigues, 2004, III, pp. 7-46); da porta para a capela-mor; dos supedâneos e da armação do Passo (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); e de completarem o assentamento do retábulo e fazer o altar-mor (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

Ao carpinteiro António Ferreira, em 1810, é atribuída uma verba de 7 200 réis por conta do altar de S. Lázaro (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46), em Amarante. A receita e a despesa de 1811 indica o dispêndio de 15 860 réis para compor a capela de S. Lázaro; caixões de S. João; cruz; peanha do Espírito Santo (capela?); e um escabelo para o sacrário da igreja (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46). No ano de 1813, a Santa Casa da Misericórdia paga-lhe 24 000 réis por um púlpito, não se especificando o local (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

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

O mestre Ferreira recebe 9 600 réis pelo altar pertencente à Santa Casa da Misericórdia, decorria o ano de 1810 (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46). Três anos depois, ao carpinteiro João Ferreira é estipendiada a quantia de 10 600 réis pelo conserto da tribuna (da igreja da Santa Casa da Misericórdia?) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

No ano de 1816, o mestre carpinteiro Ferreira recebe 4 640 réis pela banquetta e pintura dos castiçais (não significando que fosse pintor) para a capela de Santo Estêvão (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

A Santa Casa da Misericórdia despense 84 000 réis, em 1817, com o carpinteiro Ferreira, pelo resto da obra da sacristia, por caixões e pelo oratório (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46). Pela obra da capela de S. Lázaro, em 1819, o carpinteiro João Ferreira recebe 12 380 réis (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46). Por conta dos altares da Misericórdia, João Ferreira, mestre carpinteiro, recebe em 1834 duas frações – de 50 000 e 35 000 réis, respetivamente⁴¹¹. Em 1837, pela compostura dos altares (da Misericórdia?), a Santa Casa da Misericórdia despense 800 réis com o carpinteiro João Ferreira (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

Entre 1838 e 1839, João Ferreira de Carvalho, mestre carpinteiro, arremata a tribuna da capela e altar-mor da igreja de S. Francisco (desaparecida) pelo preço de 174 785 réis (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46). Como carpinteiro e entalhador, Francisco Ferreira de Carvalho exerce a sua atividade ao serviço da Santa Casa da forma como discriminamos à frente.

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

A arquitetura, o entalhe, a ensablagem e a imaginária

Ao nível da mobilidade, a nomeação dos arquitetos Domingos de Freitas, Manuel do Couto, Damião da Costa Figueiredo e Frei José de Santo António Vilaça prende-se, naturalmente, com a relação direta das plantas, das construções de raiz e das reformas arquitetónicas solicitadas pela Igreja, bem como o seu desempenho na retabulística, como é o caso do último (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

O beneditino Frei José de Santo António Vilaça, nas qualidades de arquiteto e de escultor, é autor do retábulo, do camarim, da peanha da tribuna da capela-mor, dos castiçais e da cruz da igreja do mosteiro de Santa Clara (demolida), no ano de 1754 (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

Em 1771, faz a planta *para a obra* [igreja]; atribui-se-lhe o retábulo lateral do Desterro, no lado da Epístola, em S. Pedro (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46) [Figs. 42-44]; e os retábulos da Santa Casa da Misericórdia (1773) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46), que arderam durante a 2.^a invasão francesa (1809). Na área da escultura, vulgo imaginária, com residência em Amarante, nomeamos João Ribeiro (1600), outro artista com a mesma identificação (1695-1697), José Pinto (1699-1701), Manuel Pereira, já citado atrás como imaginário e carpinteiro (1702-1706) e António de Sousa Leal (1780) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

Na qualidade de ensamblador, João Ferreira de Carvalho arremata a tribuna e o altar-mor da igreja da Ordem Terceira de S. Francisco (demolida), pelo preço de 174 785 réis (1838-1839) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); em 1824, como entalhador, fora o autor da tribuna da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel (AMPNF.SCM – Livro 6.º dos Termos, f. 144).

Declaram-se os entalhadores José da Cunha, que recebe 16 700 réis pelo que faltava das Mesas anteriores e pela tribuna da igreja da Santa Casa (1807) (Rodrigues, 2009-a, 196), e António Ferreira de Carvalho (1847-1864), ambos residentes em Amarante. Francisco Ferreira de Carvalho, carpinteiro e entalhador, recebe 6 100 réis pelo trabalho dos arcos de ferro, ferragem, pregos e outros objetos para a segurança das portas da sacristia da igreja (1847-1848) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

É entre 1860 e 1864 que se concentram os registos das suas tarefas mais proeminentes. Pelo saldo do preço ajustado para a obra de talha da igreja, conforme o termo de 26 de julho de 1860, aufere 100 000 réis (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); 60 600 réis pelo resto do preço da obra de talha da igreja (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); e ainda mais 40 000 réis pela mesma obra (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); idêntica quantia por parte da obra do anteparo da igreja (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); 80 000 réis por conta do preço da feitura e construção das obras da igreja e 17 450 réis pelo conserto das sepulturas da mesma (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); e 18 820 réis por nove dúzias de soalho que vendeu para as estadas dos pintores, jornais e carretos⁴²⁸. São igualmente de Amarante os ensambladores Cristóvão Leite (1728), Manuel José Bernardes (1832-1833), Manuel Joaquim (1832-1833) e Manuel Joaquim Moreira (1853) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

Porto e Braga fornecem os entalhadores de obras conceituadas: Miguel Francisco da Silva, José de Fonseca e Lima, João Correia e José Correia, todos do Porto, e Jacinto da Silva, de Braga, na igreja de S. Pedro, de 1746 a 1749 (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

A pintura e o douramento

Na pintura e no douramento, distinguimos o dourador do Porto António Francisco (1717) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46). Tal como em Penafiel, é a mancha artística que melhor sobressai em Amarante. Imergindo no tempo, o pintor

amarantino André Machado tem a oportunidade de consertar e pintar uma tábua da Irmandade por 18 vinténs, ou seja, 360 réis (1721) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); Manuel Nogueira, da mesma terra, auferiu 2 300 réis por pintar as portas da capela de S. João (1730) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46) e 2 400 réis pela pintura da tábua dos irmãos (1733) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

Em catorze anos (1751-1765), outro pintor de Amarante, João Manuel, é reclamado pela Santa Casa: 240 réis pela pintura da cruz da bandeira (da irmandade de S. Pedro?) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); e 19 200 réis pelo frontal e teto da capela de S. João, em parceria com Teodósio de Sousa (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

Por *ingomar o Senhor Esse Homo*, o pintor Manuel (António? Bento?) recebe 6 400 réis (1797) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); a Santa Casa da Misericórdia inclui 1 920 réis nas suas despesas, por conta da *incarnasam da Varonica do Senhor maos e pes*, execução da autoria de Manuel António (1805) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); Manuel Bento auferiu 5 920 réis pela pintura de andores, varas, círios, coroas e resplendor de imagens (1812) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

O pintor penafidense, designado simplesmente por Tavares, tem uma atividade longa em Amarante, entre 1810 e 1828. A primeira referência diz-nos que a Santa Casa da Misericórdia despendeu 11 250 réis para a pintura da bandeira da Irmandade (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46). A obra do cabido e *outras pinturas* garantem-lhe 55 000 réis (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); 61 800 réis é uma parte pelas pinturas da igreja da Santa Casa (Rodrigues, 2004, III, pp. 7-46); 100 000 réis é outro pagamento pela pintura da igreja⁴⁴³; a pintura

do caixilho e dos caixões da capela de Santo Estêvão rende-lhe 6 400 réis (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); cobra 24 000 réis pela pintura da frontaria da igreja da Santa Casa (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46) e 28 800 pelo púlpito (da capela de Santo Estêvão?) pintado e dourado (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); 6 000 réis é o

estipulado pela pintura da banquetta do Santo Cristo da capela de S. João (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); pintar S. Lázaro e o nicho da capela rende-lhe 2 800 réis (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46) mais 3 200 réis num segundo pagamento (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); a *incarnação* do Senhor da sacristia e respetiva cruz dá-lhe 12 800 réis⁴⁵⁰ enquanto um trabalho na capela de S. Lázaro fica por 1 080 réis (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

A Santa Casa, entre 1837 e 1842, obtém a colaboração do artista Joaquim, que arrematou a pintura da tribuna da igreja de S. Francisco, de branco, por 40 000 réis (1838-1839) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); António José Ribeiro dos Santos pintou as frestas da capela-mor e o forro da mesma por 39 705 réis (1837-1840) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); Inácio pintou a capela-mor da igreja de S. Francisco, sem verba registada (1838-1839) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); uma despesa de 1 200 réis com *a estada na capella mor, para o pintor puder trabalhar na pintura da tribuna* conduz-nos ao pintor Bento Manuel Ines Bandeira (1842) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46), o mesmo que aparelhou o *baixo da tribuna* da igreja da Santa Casa da Misericórdia por 17 000 réis (1842) (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

Mas para completar a campanha de obras na igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante, o trabalho de douramento, em 1863, é da competência do mestre Tomás Ferreira da Silva: 600 000 réis por conta e satisfação do primeiro pagamento do preço por que tomou de empreitada a pintura e o douramento (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); 243 200 réis pelo saldo do ajuste que fez em 30 de Maio de 1863, respeitante à pintura e ao douramento das sanefas do arco cruzeiro, frestas, púlpitos, altares e coro (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); 400 00 réis como segundo pagamento por conta

das obras de pintura e douramento (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); 350 00 réis por conta do terceiro pagamento do preço da empreitada das obras de pintura e douramento da igreja (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); 149 650 réis por encarnar e pintar as imagens da igreja, douramento do nublado e resplendor do trono e altar-mor, damasco para a porta e dois espanadores e brochas para a limpeza da igreja (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46). No ano de 1863, esta grandiosa empreitada inclui ainda 14 960 réis de vários objetos que comprou para a igreja (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46); 4 200 réis por seis serpentinas de metal amarelo para os altares da igreja; e 720 réis para as roldanas das sanefas (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46).

Quadro 5. 1600-1882. Pintores e douradores em Amarante (Rodrigues, 2004, III, pp. 7-46)

| Artista | Ofício | Ano | Referências | Proveniência |
|------------------------------------|---------------|------------|--------------------|---------------------|
| António, Manuel | Pintor | 1805 | Amarante | ----- |
| Bandeira, Bento Manuel Ines | Pintor | 1842 | Amarante | ----- |
| Braga, João da Silva | Pintor | 1735 | Amarante | Amarante |
| Costa, Manuel da | Pintor | 1692 | Guimarães | Amarante |
| Coutinho, Manuel de Queirós | Pintor | 1760 | Amarante | Amarante |
| Custódio | Pintor | 1797 | Amarante | Porto |
| Francisco, António | Dourador | 1717 | Amarante | Porto |
| Fonseca, Manuel Teixeira de | Pintor | 1756 | Amarante | Lamego |
| Freitas, João de | Pintor | 1699-1701 | Amarante | Amarante |
| Freitas, Manuel de | Pintor | 1687 | Amarante | Guimarães |
| Inácio | Pintor | 1838-1839 | Amarante | ----- |
| Joaquim, José | Pintor | 1837-1840 | Amarante | ----- |
| José, Manuel | Pintor | 1797 | Amarante | ----- |
| Machado, André | Pintor | 1708-1721 | Amarante | Amarante |
| Manuel | Pintor | 1797 | Amarante | ----- |

| | | | | |
|---|-------------------------|-----------|----------|----------|
| Manuel, Bento | Pintor | 1811-1842 | Amarante | ----- |
| Manuel, João | Pintor | 1751-1765 | Amarante | Amarante |
| Martins, José | Pintor | 1701 | Amarante | Amarante |
| Matos, José de Lima | Pintor | 1882 | ----- | Amarante |
| Matos, Rodrigo Caetano de Lima | Pintor | 1882 | ----- | Amarante |
| Nogueira, Manuel | Pintor | 1730-1733 | Amarante | ----- |
| Pereira, Manuel | Pintor | ----- | ----- | Amarante |
| Queirós, Manuel | Pintor | 1760 | Amarante | Amarante |
| Santos, António José Ribeiro dos | Pintor | 1837-1840 | Amarante | ----- |
| Serafim, João | Pintor | 1864 | ----- | Amarante |
| Silva, Tomás Ferreira da | Dourador | 1863 | Amarante | ----- |
| Sousa, | Pintor | 1760 | Amarante | |
| | Amarante João Manuel de | | | |
| Tavares | Pintor | 1810-1828 | Amarante | Penafiel |
| Teixeira, João | Pintor | 1767 | Amarante | Amarante |

Além do Quadro 5, identifica-se uma pequena listagem de artistas na vila de Amarante, com residência registada (Rodrigues, 2004, vol. III, pp. 7-46): i) Rua da Cadeia: um ensamblador; ii) Rua de S. Gonçalo: um ensamblador e dois pintores; iii) Rua de Seixedo: dois entalhadores; iv) Rua da Retorta: um pintor; v) Campo de S. Sebastião: um pintor.

Dos trinta e três pintores e douradores, treze estão localizados em Amarante, dois na cidade do Porto, um em Guimarães, um em Penafiel e um em Lamego. Nomeiam-se os que têm a atividade mais longa em Amarante: Bento Manuel, de 1811 a 1842; Tavares (Penafiel), de 1810 a 1828; João Manuel (Amarante), de 1751 a 1765; e André Machado (Amarante), de 1708 a 1721.

Todos os elementos expendidos induzem-nos para a dominância dos pintores, confirmando-se o centro histórico de Amarante como um polo artístico na área da pintura e do douramento.

Conclusão

Percorremos séculos de talha (entalhe, ensamblagem, escultura, pintura e douramento) que retratam Deus nas suas diversas manifestações. As imagens são da responsabilidade do autor, refletindo o estado da arte da talha em finais de 2003, início de 2004. Quem se der ao trabalho de comparar o existente, duas décadas depois, apreciará o que (não) foi feito nos templos amarantinos. *In memoriam...*

Ressalve-se o que, entretanto, a Rota do Românico foi intervindo nos edifícios de raiz românica.

É um trabalho iniciado em 2006, com publicação marcada para setembro de 2012, no executivo de Armindo Abreu, Presidente da Câmara de Amarante. Não se concretizando, passou para uma bolsa de estudos a seguirem o seu rumo

para a tipografia pela ordem determinada pelo executivo de José Luís Gaspar. Cansado das retóricas que baliam na nossa audição retirei a publicação para, nesta altura, seguir um carril consonante com a história presente: o online... Descobrimos, essencialmente, retábulos numa fonte de inspiração visual perfeita para todos os que se interessam pela teologia, hagiografia e arte.

O mundo da arte religiosa é vasto e profundo. À luz da herança visual legada pela Igreja Católica, ao longo de séculos, e no contexto de outros cultos hoje em vigor, este trabalho ajuda-nos a reconhecer como os artistas (eruditos e vernáculos) exprimiram as suas expectativas e necessidades coartados pelas imposições tridentinas.

Porto e Braga fornecem entalhadores de obras conceituadas: Miguel Francisco da Silva, José de Fonseca e Lima, João Correia e José Correia, todos do Porto, e Jacinto da Silva, de Braga, na igreja de S. Pedro, de 1746 a 1749. Defendemos que o primeiro estará na conceção do retábulo-lo-mor da igreja do mosteiro de S. Gonçalo. Outro vulto, Frei José Vilaça, está referenciado no risco da igreja da Misericórdia de Amarante (1771), atribuindo-se-lhe o retábulo lateral do Desterro, no lado da Epístola, na igreja de S. Pedro. Uma grande parte pertencerá às escolas regionais de Amarante e de Penafiel, nomeadamente, na área da pintura, onde pontuaram os pintores e, seguramente, também douradores – 29 entre 1660-1882, contando-se alguns do exterior.

É igualmente uma forma diferenciada de olhar para a História da Arte, tão variada e ainda não colocada no seu verdadeiro lugar.

Perpassámos os templos onde raramente a face condiz com o interior. A exceção: a igreja de S. Domingos com um programa barroco na fachada e talha barroca. Mesmo assim, não quisemos deixar em branco um levantamento das fachadas, claramente recentes (séculos XIX-XX). As tipologias que classificamos de pentagonal chegaram aos trinta exemplares (contando com as empenas truncadas). Para as fachadas mais clássicas, restam uma para o românico, uma para o renascimento/maneirismo/protobarroco e duas para o barroco.

Na Cidade, num universo de vinte e cinco retábulos, com exemplares de todos os programas artísticos, sobressai o Neoclássico (oito) e uma mancha retabular contínua, maioritária, do Maneirismo à transição Rococó-Neoclássico (dezassete).

No Concelho, contabilizam-se os existentes (vinte e dois), com os mores em expressão reduzida (um exemplar para o Rococó, a Transição e o Neoclássico) e a antinomia nos colaterais (quatro para o Rococó e quatro para o Neoclássico) e nas capelas laterais (cinco para o Neoclássico). A maioria retabular cabe ao Neoclássico (doze), ficando sem representação o Barroco nacional, a transição e o Barroco joanino. Doze dos vinte e dois são colaterais.

Os retábulos *ao estilo* confirmam a degenerescência da talha, mormente o recurso aos restauradores de Braga – sem pruridos técnicos e científicos no entalhe, na pintura e no douramento de encomendas cada vez mais numerosas.

O esquema neoclássico torna-se o expediente que propicia resultados mais rápidos: vinte e oito retábulos num agrupamento de cinquenta, seguindo-se entre três e seis espécimes o plágio do Barroco nacional ao Neogótico. Os onze retábulos incaracterísticos que registámos complementam o cenário.

A talha desaparecida, deslocada, ao estilo e incaracterística configura uma matriz de incoerência no espaço sacro, fruto de circunstâncias diversificadas. As igrejas de Amarante detêm ainda um conjunto de retábulos (e restante

talha) existentes, de todos os programas artísticos, que aguardam somente uma atitude: preservação, conservação e restauro, conforme o que cada espécime necessitar.

Contabilizámos duzentos e quatro exemplares: amanhã o mesmo quantitativo? A nossa atenção continuará a recair nesta vertente ímpar da arte.

Sempre com história...da Época Moderna, onde o fio condutor da organização espacial portuguesa implica a determinação da Igreja Católica, motor transversal ao homem moderno de todos os estratos socioculturais.

Com este estudo, proveniente da nossa tese de doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2004), Amarante fica minimamente retratado na área da talha, servindo como fonte para estudos mais proficientes.

FONTES MANUSCRITAS

I. ARQUIVOS NACIONAIS

■ ANTT. Arquivo Nacional da Torre do Tombo

1. *Dicionário Geográfico de Portugal (Memórias Paroquiais de 1758)*

II. ARQUIVOS MUNICIPAIS

■ AMAMT - Arquivo Municipal de Amarante

REGISTO DE CORPORAÇÕES ADMINISTRATIVAS E DE BENEFICÊNCIA *Livro da Capela de Santo António*, n.º 40, 1535-1717.

CÂMARA MUNICIPAL DE AMARANTE

Correições de Vereadores

Livro das Correições da Câmara Municipal de Amarante, n.º 357, 1728-1767.

Registo de Ofícios

Livro de Registo de Ofícios da Câmara Municipal de Amarante, n.º 494, 1821; n.º 495, 1822.

Recenseamento Eleitoral

Livro de Recenseamento Eleitoral, n.º 658, s/d; n.º 659, 1882.

Recenseamento Militar

Livro de Recenseamento Militar, n.º 670, 1830; n.º 671, 1832-1833; n.º 673, 1865; n.º 674, 1867; n.º 675, 1868-1873.

Recenseamento da População

Livro de Recenseamento Populacional, n.º 689, 1864.

CÂMARA MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE RIBATÂMEGA

Atas

Livro de Eleições e Atos da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega,

n.º 831, 1663-1665; n.º 832, 1692-1724; n.º 833, 1727-1730; n.º 834, 1762-1764; n.º 835, 1776-1780; n.º 836, 1800-1804; n.º 837, 1804-1808; n.º 838, 1808-1813; n.º 839, 1813-1817;
n.º 840, 1818-1821; n.º 841, 1821-1824; n.º 842, 1824-1828; n.º 846, 1839-1842; n.º 847, 1842-1846; n.º 848, 1846-1850; n.º 849, 1850-1854.

Correições de Vereadores

Livro das Correições dos Vereadores da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega, n.º 853, 1820-1833.

Registo de Ofícios

Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega, n.º 883, 1793-1839.

COMISSÃO DE RECENSEAMENTO DE JURADOS DE AMARANTE *Livro de Recenseamento de Jurados de Amarante*, n.º 904, 1842-1853.

CONFRARIA DAS ALMAS DE ABOADELA *Livro da Receita e Despesa*, n.º 948, 1893-1898.

CONFRARIA DAS ALMAS DE MANCELOS

Livro da Receita e Despesa da Confraria das Almas de Mancelos, n.º 951, 1806-1866.

CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE ABOADELA

Tombo dos Bens de Raiz, Títulos, Alfaias e Móveis, da Confraria de Nossa Senhora do Rosário de Aboadela, n.º 962, 1893.

CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE FREIXO DE CIMA

Livro da Receita e Despesa da Confraria de Nossa Senhora do Rosário de Freixo de Cima, n.º 966, 1802-1886; n.º 967, 1839-1868; n.º 968, 1884-1891.

CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE LUFREI

Livro da Receita e Despesa da Confraria de Nossa Senhora do Rosário de Lufrei, n.º 973, 1807-1859; n.º 974, 1842-1871.

CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DE ROSÁRIO DE S. SIMÃO

Livro da Receita e Despesa da Confraria de Nossa Senhora do Rosário de S. Simão, n.º 978, 1867-1881.

CONFRARIA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE ABOADELA

Livro de Receita e Despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento de Aboadela, n.º 985, 1836-1858.

CONFRARIA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE S. VERÍSSIMO

Livro das Contas Correntes da Confraria do Santíssimo Sacramento de S. Veríssimo, n.º 989, 1886-1892.

CONFRARIA DO IMACULADO CORAÇÃO DE MARIA DE AMARANTE

Livro da Receita e Despesa da Confraria do Imaculado Coração de Maria de Amarante, n.º 996, 1877-1892.

CARTÓRIO NOTARIAL DE SANTA CRUZ DE RIBATÂMEGA *Livro de Notas de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 1737, 1796-1797.

PARÓQUIA DE AMARANTE

Livro de Registo de Testamentos da Paróquia de Amarante, n.º 1738, 1810-1835.

PARÓQUIA DE LUFREI

Registo de Capítulos e Visitações

Livro da Visitação da Paróquia de Lufrei, n.º 1742, 1804-1826.

Estudos

AAVV, Dir. de Carlos Gisper (2002). *O mundo da Arte. Autores, movimentos e estilos*. Editorial Oceano.

AAVV (2003). *Teoria da Arquitectura. Do Renascimento aos Nossos Dias*. Taschen.

Adam, R. (1992). *Classical Architecture*. Penguin Group.

Afonso, J. F. (2006), "A janela e a "Ideia": notas sobre a arquitetura "longa" de Quinhentos no Porto". *Atas do III Congresso Internacional de História da Arte*. Boletim Interativo da APHA (Associação Portuguesa de Historiadores da Arte), n.º 4, dezembro, ISSN, 1646-4680.

<http://www.apha.pt/publicacoes.php>

Anacleto, R. (1993). *Neoclassicismo e Romantismo, História da Arte em Portugal*, vol. 10. Alfa.

Andrade, J. C. M. (1872), *Regras das cinco ordens de arquitetura segundo os princípios de Vignhola*, 5.ª Edição. Real Imprensa da Universidade.

Barrili, R. (1994). *Curso de Estética*, trad. de Isabel Teresa Santos. Editorial Estampa.

Borges, N. C. (1993). Do Barroco ao Rococó. In *História da Arte em Portugal*, Dir. de Nelson Correia Borges, vol. 9, Alfa.

Brandão, D. de P. (1984-1987). *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade na diocese do Porto*, vols. I-IV. Telos Editora.

Calado, M. (1989-a). Contrarreforma. In *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Coord. de Paulo Pereira. Editorial Presença.

Calado, M. (1989-b). Estilo Nacional. In *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Coord. de Paulo Pereira. Editorial Presença.

Conti, F. (1984). *Como reconhecer a arte rococó*. Edições 70.

Coutinho, M. J. P. (2017). Arquitetura e supremacia: analogias entre a decoração de portais e arcos no contexto das festividades filipinas e brigantinas. *Cadernos do Arquivo Municipal [Lisboa]*, 2.ª Série, n.º 7, janeiro-junho, pp. 19-56.

Craeebeeck, F. X. Serra (1992). *Memórias ressuscitadas da província de Entre Douro e Minho no Ano de 1726*, vols. I-II, Edições Carvalhos de Basto, Lda.

De Feo, V.; Martinelli, V. (1996). *Andrea Pozzo*. Electa.

Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal (2008), Coord. de Natália Marinho Ferreira-Alves. Cepese.

Ducher, R. (1988). *Caractéristique des Styles*. Flammarion.

Eusébio, F. (2001). A iconografia do sacrário da capela da via sacra de Viseu". *Atas do II Congresso Internacional do Barroco*. FLUP.

Ferreira, S. (2008). *A talha. Esplendores de um passado ainda presente (sécs. XVI-XIX)*. Nova Terra.

Ferreira-Alves, N. M. (1989). *A Arte da talha no Porto na época barroca (Artistas e clientela. Materiais e técnica)*, 2 vols., Câmara Municipal.

- Ferreira-Alves, N. M. (1998-1999). A talha dourada: uma área patrimonial em crise. *Revista Poligrafia*, n. os 7/8, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão.
- Ferreira-Alves, N. M. (2001). Os retábulos em andares na escola portuense e o seu estudo tipológico. *Atas do II Congresso Internacional do Barroco*. FLUP.
- Ferreira-Alves, N. M. (2002). O tempo de Deus e o tempo dos homens. A talha da Sé do Porto e o seu destino. *Atas do I Congresso sobre a diocese do Porto. Tempos e lugares de memória*, vol. I. FLUP, p. 107-123.
- Ferreira-Alves, J. (2005). Ensaio sobre a arquitetura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro. *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, I Série, vol. IV, pp. 135-153.
- Folgare de Lacalle, M. C. (2003). La influencia portuguesa en los retablos barrocos da Galicia. *Atas do II Congresso Internacional do Barroco*, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP.
- França, J. A. (1983). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Bertrand Editora.
- Franco, A. (2000). *Sacrário, Cristo Fonte de Esperança. Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000. Catálogo*. Porto.
- Gonçalves, F. (1969). Um século de arquitetura e talha no Noroeste de Portugal (1750-1850), XXXII, Fasc. 1-2, *Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*.
- Gouveia, A. C. (2000). As Artes e o Sagrado. *História Religiosa de Portugal*, vol. 2, Dir. de Carlos Moreira Azevedo. C. de Leitores.
- Hind, R. (2004). *1000 faces de Deus*, trad. de Joana Assunção. Dinalivro.
- Kemp, M. (2006). *História da Arte no Ocidente*, trad. de Irene Guimarães. Editorial Verbo.
- Kubler, G. (1988). *A arquitetura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*. Assírio Bacelar.
- Lima, M. L. G. R. (2000). *A talha neoclássica bracarense* [Tese de doutoramento, vol. I, Departamento de Ciências e Técnicas do Património]. FLUP.
- Luca, E. de (1994). O Barroco. *Guia de História da Arte*, Dir. de Sandro Sproccati. Presença.
- Marques, J. F. (2000). A renovação das práticas devocionais. In *História religiosa de Portugal*, Dir. de Carlos Moreira Azevedo, vol. 2. C. de Leitores.
- Martins, A. C. (1975). Luzes. *Dicionário de História de Portugal*, Dir. de Joel Serrão, vol. IV. Iniciativas Editoriais.
- Martins, F. S. (1991). Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo. *Atas do I Congresso Internacional do Barroco*. FLUP.
- Meco, J. (1993). As artes decorativas. In *História da Arte em Portugal. O Maneirismo*, Dir. de Vítor Serrão, vol. 7. Alfa.
- Meneses, J. C. (2020). As Obras do Fidalgo em Vila Boa de Quires – Marco de Canaveses: uma simbiose de Barroco e Rococó. *Revista ARTIS*, n.º 07-08, 2.ª série. Edição e Artes Gráficas, S. A. Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 80-87.
- Moura, C. (1993). Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada. In *História da Arte em Portugal*, Dir. de Carlos Moura, vol. 8. Alfa.
- Newall, D. (2008). *Compreender a arte*, trad. de Claudete Soares. Editorial Estampa.
- Norberg-Schulz, C. (1998). *Architettura barocca*. Electa.
- Nunes, P. S. (2004). *História das artes visuais no Ocidente e em Portugal*. Lisboa Editora.
- Oliveira, J. A. (1998). [Visitações às Igrejas da Comarca de Sobretâmega], *Congresso Histórico 98. Atas*, vol. II. Câmara Municipal de Amarante.
- Oliveira, A. J. (2009). Uma procuração de Manuel da Costa, pintor amarantino, firmada em Guimarães (1692)”. *II Congresso histórico de Amarante 2009. Atas*. Câmara Municipal de Amarante, pp. 85-90.
- Oliveira, E. P. (2011). *André Soares e o Rococó do Minho*, Vol. I. [Tese de doutoramento]. FLUP.
<https://hdl.handle.net/10216/62456>
- OMT - Organização Mundial do Turismo (2011).

- Paiva, J. P. (2000). As Visitas Pastorais. In *História religiosa de Portugal*, Dir. de Carlos Moreira Azevedo, vol. II. C. de Leitores.
- Pereira, J. F. (1989). Rococó. *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Coord. de Paulo Pereira. Presença.
- Pereira, J. F. (1995). O Barroco do século XVII: transição e mudança. *História da Arte Portuguesa*, Dir. de Paulo Pereira, vol. III. Círculo de Leitores.
- Pereiro, X., & Fernandes, F. (2018). Antropologia e Turismo: Teorias, métodos e praxis. Colécion Pasos Edita, n.º 20. PASOS, *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*.
- Pimentel, A. F. (1989). Estilo Joanino. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Coord. de Paulo Pereira. Presença.
- Portoghese, P. (2002). *Roma Barroca*, Editorial Laterza.
- Quintão, J. C. V. (2005). *Fachadas de igrejas portuguesas de referente clássico. Uma sistematização classificativa*, 1.ª edição. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- Rizzi, A. (1999). O Maneirismo. *Guia de História da Arte*, Dir. de Sandro Sproccati. Presença.
- Rifai, T. (2015). "Opening Speech, by Secretary General, UNWTO. In *International conference of religious tourism Fostering Sustainable Socio-economic Development in Host Communities*, June 15. Bethlehem, State of Palestine.
- Rodrigues, J. C. M. (1999). O zimbório da igreja do Convento de S. Gonçalo de Amarante, n.º 7/8, *Revista Poligrafia*. Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão.
- Rodrigues, J. C. M. (2000). O Concelho de Santa Cruz de Ribatãmega nos Séculos XVIII e XIX". *Amarante Congresso Histórico 98. Atas*, IV vol. Câmara Municipal de Amarante.
- Rodrigues, J. C. M. (2001), *A talha nacional e joanina em Marco de Canaveses* [Dissertação de mestrado apresentada à FLUP em 1997], vol. I. Câmara Municipal do Marco de Canaveses.
- Rodrigues, J. C. M. (2004). *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (Séculos XVII-XIX)*, 3 vols. [Tese de doutoramento em História da Arte]. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Rodrigues, J. C. M. (2008). Artistas e artífices de Penafiel (séculos XVII-XIX). In *Artistas e artífices no mundo de expressão portuguesa*, Natália Marinho Ferreira-Alves, Coord. Cepese, pp. 75-84.
- Rodrigues, J. C. M. (2009-a), "O Concílio de Trento e a atividade mecenática da Misericórdia", Rodrigues, J. C. M. (2008), Coor. de, *Misericórdia de Penafiel. 500 anos. Um baluarte histórico-cultural*, Santa Casa da Misericórdia, pp. 125-224.
- Rodrigues, J. C. M. (2008), (2009-c). Manifestações do Barroco no *continuum* medieval. In *Marco de Canaveses. Perspetivas*". Câmara Municipal do Marco de Canaveses, pp. 117-154.
- Rodrigues, J. C. M. (2009-d). Talha do Século XVIII no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa Encomendada às Escolas do Porto e de Braga. In *IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro. A Encomenda. O Artista. A Obra*. CEPESSE, pp. 213-284.
- Rodrigues, J. C. M. (2009). A estética do Barroco joanino de Miguel Francisco da Silva nas igrejas de S. Pedro, S. Domingos e S. Gonçalo (Amarante). In *II Congresso Histórico de Amarante 2009. Atas*, II vol., tomo II. Câmara Municipal de Amarante, pp. 49-68.
- Rosas, L., Coord. de (2008). *Rota do Românico do Vale do Sousa*. Edições Livro Branco.
- Santos, R. A. (2000). Artes decorativas (séculos XIX-XX)". *Dicionário de História religiosa de Portugal*, C. de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa.
- Sardoeira, A. (1957). Notícia de alguns artistas que trabalharam em Amarante. *Separata do Boletim Douro Litoral*, Oitava Série, n.º III-IV, [s. ed.].
- Serrão, V. (1993). A pintura maneirista e o desenho. In *História da Arte em Portugal*, Dir. de Vítor Serrão, vol. 7. Alfa.
- Serrão, Vítor (2001), *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Presença.
- Silva, H. O. da (2002). *Colocação do sacrário nas igrejas do arciprestado de Guimarães*. Diário do Minho.
- Smith, Robert C. (1963). *A talha em Portugal*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Smith, R. C. (1972). *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*, Vol. I. Fundação Calouste Gulbenkian.

Soares, F. N. (2000). Sociedade e clero no arciprestado de Amarante no segundo quartel de Oitocentos – da crise à recuperação. In *Amarante Congresso Histórico 98. Atas*, vol. II. Câmara Municipal de Amarante.

Sousa, A. (2005). *A invenção do barroco brasileiro. A igreja franciscana de Cairu*. Universidade Federal da Paraíba, Editora Universitária.

Venturi, L. (1984). *História da Crítica da Arte*. Edições 70.

Volpe, G. della (1960). *Crítica do Gosto*. Presença.

Anexo I.

1600-1882. Artistas e Artífices em Amarante

| Nome | Ofício | Data | Obras, Referências | Residência |
|--|-------------|-----------|--------------------|------------|
| Álvares, Miguel ¹ | Carpinteiro | 1702 | Amarante | Amarante |
| Álvares, Miguel ² | Carpinteiro | 1709 | Amarante | Amarante |
| Alves, José António ³ | Carpinteiro | 1834 | ----- | Amarante |
| Alves, José António ⁴ | Carpinteiro | 1834 | ----- | Amarante |
| Alves, António ⁵ | Carpinteiro | 1820 | ----- | Amarante |
| Alves, António ⁶ | Carpinteiro | 1821 | ----- | Amarante |
| Andrade, Manuel António de ⁷ | Carpinteiro | 1801 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel António de ⁸ | Carpinteiro | 1812 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ⁹ | Carpinteiro | 1784 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ¹⁰ | Carpinteiro | 1801 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ¹¹ | Carpinteiro | 1806 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ¹² | Carpinteiro | 1807 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ¹³ | Carpinteiro | 1815 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ¹⁴ | Carpinteiro | 1816 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ¹⁵ | Carpinteiro | 1816 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ¹⁶ | Carpinteiro | 1816 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ¹⁷ | Carpinteiro | 1817 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ¹⁸ | Carpinteiro | 1817 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ¹⁹ | Carpinteiro | 1817 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ²⁰ | Carpinteiro | 1817 | Amarante | Amarante |
| Andrade, Manuel de ²¹ | Carpinteiro | 1817 | Amarante | Amarante |
| António, Manuel ²² | Carpinteiro | 1773 | Amarante | ----- |
| António, Manuel ²³ | Pintor | 1805 | Amarante | ----- |
| António, Manuel ²⁴ | Pintor | 1805 | Amarante | ----- |
| Augusto, Miguel ²⁵ | Ensamblador | 1867 | Amarante | ----- |
| Baldaia, Manuel Pinto ²⁶ | Carpinteiro | 1811 | ----- | Amarante |
| Bandeira, Bento Manuel Ines ²⁷ | Pintor | 1842 | Amarante | ----- |
| Bandeira, Bento Manuel Ines ²⁸ | Pintor | 1842 | Amarante | ----- |
| Baptista, Manuel José ²⁹ | Carpinteiro | 1781 | ----- | Amarante |
| Bernardes, Manuel José ³⁰ | Ensamblador | 1832-1833 | ----- | Amarante |

| | | | | |
|---|---------------------------|-----------|----------|----------|
| Braga, João da Silva ²¹ | Pintor | 1735 | Amarante | Amarante |
| Campos, Ferreira de ²² | Carpinteiro | 1810 | Amarante | ----- |
| Carneiro, Manuel ²³ | Carpinteiro | 1701 | ----- | Amarante |
| Carneiro, Manuel ²⁴ | Carpinteiro | 1701 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ²⁵ | Carpinteiro | 1702 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ²⁶ | Carpinteiro | 1703 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ²⁷ | Carpinteiro | 1706 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ²⁸ | Carpinteiro | 1706 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ²⁹ | Carpinteiro | 1711 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ³⁰ | Carpinteiro | 1711 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ³¹ | Carpinteiro | 1711 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ³² | Carpinteiro | 1714 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ³³ | Carpinteiro | 1716 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ³⁴ | Carpinteiro | 1717 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ³⁵ | Carpinteiro | 1721 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ³⁶ | Carpinteiro | 1721 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ³⁷ | Carpinteiro | 1721 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ³⁸ | Carpinteiro | 1729 | Amarante | Amarante |
| Carneiro, Manuel ³⁹ | Carpinteiro | 1730 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, Francisco Ferreira de ⁴⁰ | Carpinteiro Entalhador | ----- | Amarante | Amarante |
| Carvalho, Bernardo José de ⁴¹ | Carpinteiro | 1796 | ----- | Amarante |
| Carvalho, Manuel Ferreira de ⁴² | Carpinteiro | 1828 | Amarante | ----- |
| Carvalho, Francisco Teixeira de ⁴³ | Carpinteiro | 1840 | Amarante | ----- |
| Carvalho, Francisco Ferreira de ⁴⁴ | Carpinteiro Entalhador | 1847-1848 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, Francisco Ferreira de ⁴⁵ | Carpinteiro Entalhador | 1862 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, Francisco Ferreira de ⁴⁶ | Carpinteiro Entalhador | 1862 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, Francisco Ferreira de ⁴⁷ | Carpinteiro Entalhador | 1863 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, Francisco Ferreira de ⁴⁸ | Carpinteiro Entalhador | 1863 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, Francisco Ferreira de ⁴⁹ | Carpinteiro Entalhador | 1863 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, Francisco Ferreira de ⁵⁰ | Carpinteiro Entalhador | 1863 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, João Ferreira de ⁵¹ | Entalhador | 1824 | Penafiel | Amarante |

| | | | | |
|---|---------------------------|-------------|-----------|----------|
| Carvalho, João Ferreira de ⁶³ | Ensamblador | 1837-1840 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, João Ferreira de ⁶⁴ | Ensamblador | 1838-1839 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, João Ferreira de ⁶⁵ | Ensamblador | 1838-1839 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, João Ferreira de ⁶⁶ | Ensamblador | 1838-1839 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, João Ferreira de ⁶⁷ | Ensamblador | 1838-1839 | Amarante | Amarante |
| Carvalho, António Ferreira de ⁶⁸ | Entalhador | ----- | Amarante | Amarante |
| Carvalho, Francisco Ferreira de ⁶⁹ | Entalhador | 1862 | Amarante | Amarante |
| Coelho, Manuel ⁷⁰ | Carpinteiro | 1795 | ----- | Amarante |
| Constantino, José ⁷¹ | Carpinteiro | 1793 | ----- | Amarante |
| Correia, João ⁷² | Entalhador | 1746 - 1749 | Amarante | Porto |
| Correia, José ⁷³ | Entalhador | 1746 - 1749 | Amarante | Porto |
| Costa, Domingos José da ⁷⁴ | Carpinteiro | 1796 | ----- | Amarante |
| Costa, Manuel da ⁷⁵ | Pintor | 1692 | Guimarães | Amarante |
| Coutinho, Manuel de Queirós ⁷⁶ | Pintor | 1760 | Amarante | Amarante |
| Coutinho, Manuel de Queirós ⁷⁷ | Pintor | 1761 | Amarante | Amarante |
| Couto, Manuel do ^{78, 79} | Arquitecto | 1683 | Amarante | Porto |
| Cunha, José António da ⁸⁰ | Entalhador? | 1783 | Amarante | ----- |
| Cunha, José da ⁸¹ | Carpinteiro | 1817 | Amarante | Amarante |
| Cunha, José da ⁸² | Entalhador Carpinteiro | 1807 | Amarante | Amarante |
| Custódio ⁸³ | Pintor | 1797 | Amarante | Porto |
| Custódio ⁸⁴ | Carpinteiro | 1810 | Amarante | Porto |
| Fernandes, Caetano José ⁸⁵ | Carpinteiro | 1795 | ----- | Amarante |
| Fernandes, José ⁸⁶ | Carpinteiro | 1813 | ----- | Amarante |
| Ferreira ⁸⁷ | Carpinteiro | 1810 | Amarante | Amarante |
| Ferreira ⁸⁸ | Carpinteiro | 1810 | Amarante | Amarante |
| Ferreira ⁸⁹ | Carpinteiro | 1810 | Amarante | Amarante |
| Ferreira ⁹⁰ | Carpinteiro | 1812 | Amarante | Amarante |
| Ferreira ⁹¹ | Carpinteiro | 1812 | Amarante | Amarante |
| Ferreira ⁹² | Carpinteiro | 1812 | Amarante | Amarante |
| Ferreira ⁹³ | Carpinteiro | 1813 | Amarante | Amarante |
| Ferreira ⁹⁴ | Carpinteiro | 1813 | Amarante | Amarante |

| | | | | |
|---|-------------|-----------|----------|-----------|
| Ferreira ⁸⁷ | Carpinteiro | 1817 | Amarante | Amarante |
| Ferreira ⁸⁸ | Carpinteiro | 1819 | Amarante | Amarante |
| Ferreira ⁸⁹ | Carpinteiro | 1831 | Amarante | Amarante |
| Ferreira ^{90, 101} | Carpinteiro | 1805 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ⁹² | Carpinteiro | 1805 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ⁹⁴ | Carpinteiro | 1805 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ⁹⁴ | Carpinteiro | 1805 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ⁹⁵ | Carpinteiro | 1806 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ⁹⁶ | Carpinteiro | 1806 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ⁹⁷ | Carpinteiro | 1807 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ⁹⁸ | Carpinteiro | 1810 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ⁹⁹ | Carpinteiro | 1810 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ¹⁰ | Carpinteiro | 1810 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ¹¹ | Carpinteiro | 1810 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ¹² | Carpinteiro | 1811 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ¹³ | Carpinteiro | 1813 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ¹⁴ | Carpinteiro | 1813 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ¹⁵ | Carpinteiro | 1814 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ¹⁶ | Carpinteiro | 1817 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ¹⁷ | Carpinteiro | 1821 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ¹⁸ | Carpinteiro | 1822 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ¹⁹ | Carpinteiro | 1822 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ²⁰ | Carpinteiro | 1823 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ²¹ | Carpinteiro | 1825 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ²² | Carpinteiro | 1828 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ²³ | Carpinteiro | 1830 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ²⁴ | Carpinteiro | 1830 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, António ^{126, 126} | Carpinteiro | 1804 | Amarante | Amarante |
| Ferreira, João ¹²⁷ | Carpinteiro | 1813 | Amarante | ----- |
| Ferreira, João ¹²⁸ | Carpinteiro | 1821-1822 | Amarante | ----- |
| Ferreira, João ¹²⁹ | Carpinteiro | 1822 | Amarante | ----- |
| Ferreira, João ¹³⁰ | Carpinteiro | 1829 | Amarante | ----- |
| Ferreira, João ¹³¹ | Carpinteiro | 1830 | Amarante | ----- |
| Ferreira, João ¹³² | Carpinteiro | 1834 | Amarante | ----- |
| Ferreira, João ¹³³ | Carpinteiro | 1837 | Amarante | ----- |
| Ferreira, Luís ¹³⁴ | Carpinteiro | 1815 | ----- | Amarante |
| Figueiredo, Damião da Costa ¹³⁵ | Arquitecto | 1692 | Amarante | Braga |
| Fonseca, Manuel Teixeira de ¹³⁶ | Pintor | 1756 | Amarante | Lamego |
| Francisco, António ¹³⁷ | Dourador | 1717 | Amarante | Porto |
| Freitas, Domingos de ^{138, 139} | Arquitecto | 1641 | Amarante | Guimarães |
| Freitas, João de ¹⁴⁰ | Pintor | 1699-1701 | ----- | Amarante |
| Freitas, João de ¹⁴¹ | Pintor | 1701 | Amarante | Amarante |

| | | | | |
|--|-------------|-------------|----------|-----------|
| Freitas, Manuel de ¹⁴² | Pintor | 1687 | Amarante | Guimarães |
| Henrique ¹⁴³ | Carpinteiro | 1809 | Penafiel | ----- |
| Inácio ¹⁴⁴ | Pintor | 1838-1839 | Amarante | ----- |
| Joaquim ¹⁴⁵ | Pintor | 1838-1839 | Amarante | ----- |
| Joaquim, José ¹⁴⁶ | Pintor | 1837-1840 | Amarante | ----- |
| Joaquim, Manuel ¹⁴⁷ | Ensamblador | 1832-1833 | ----- | Amarante |
| José ¹⁴⁸ | Carpinteiro | 1772 | Amarante | ----- |
| José, Luís ¹⁴⁹ | Carpinteiro | 1780 | ----- | Amarante |
| José, Manuel ¹⁵⁰ | Carpinteiro | 1777 | ----- | Amarante |
| José, Manuel ¹⁵¹ | Pintor | 1797 | Amarante | ----- |
| José, Marcelino ¹⁵² | Carpinteiro | 1780 | ----- | Amarante |
| Justo, João Leite ¹⁵³ | Carpinteiro | 1813-1814 | Amarante | ----- |
| Leal, António de Sousa ¹⁵⁴ | Imaginário? | 1780 | Amarante | ----- |
| Leite, Cristóvão ¹⁵⁵ | Ensamblador | 1728 | ----- | Amarante |
| Leite, Joaquim ¹⁵⁶ | Carpinteiro | 1796 | ----- | Amarante |
| Lima, José da Fonseca ¹⁵⁷ | Entalhador | 1746 | Amarante | Porto |
| Lima, José da Fonseca ¹⁵⁸ | Entalhador | 1746 - 1749 | Amarante | Porto |
| Luis, António ¹⁵⁹ | Carpinteiro | 1795 | Amarante | Amarante |
| Machado, André ¹⁶⁰ | Pintor | 1708 | ----- | Amarante |
| Machado, André ¹⁶¹ | Pintor | 1710 | ----- | Amarante |
| Machado, André ¹⁶² | Pintor | 1710 | ----- | Amarante |
| Machado, André ¹⁶³ | Pintor | 1721 | Amarante | Amarante |
| Maia, António Ferreira ¹⁶⁴ | Carpinteiro | 1794 | ----- | Amarante |
| Manuel ¹⁶⁵ | Pintor | 1797 | Amarante | ----- |
| Manuel, Bento ¹⁶⁶ | Pintor | 1811 | Amarante | ----- |
| Manuel, Bento ¹⁶⁷ | Pintor | 1812 | Amarante | ----- |
| Manuel, Bento ¹⁶⁸ | Pintor | 1842 | Amarante | ----- |
| Manuel, João ¹⁶⁹ | Pintor | 1751 | Amarante | Amarante |
| Manuel, João ¹⁷⁰ | Pintor | 1752 | Amarante | Amarante |
| Manuel, João ¹⁷¹ | Pintor | 1752 | Amarante | Amarante |
| Manuel, João ¹⁷² | Pintor | 1764 | ----- | Amarante |
| Manuel, João ¹⁷³ | Pintor | 1765 | Amarante | Amarante |
| Manuel, José ¹⁷⁴ | Carpinteiro | 1828 | ----- | Amarante |
| Martins, José ¹⁷⁵ | Pintor | 1701 | Amarante | Amarante |
| Martins, Manuel ¹⁷⁶ | Carpinteiro | 1779 | Amarante | ----- |
| Martins, Manuel ¹⁷⁷ | Carpinteiro | 1837 | Amarante | ----- |
| Matos, José de Lima ¹⁷⁸ | Pintor | 1882 | ----- | Amarante |
| Matos, Rodrigo Caetano de Lima ¹⁷⁹ | Pintor | 1882 | ----- | Amarante |
| Mendes, João ¹⁸⁰ | Carpinteiro | 1733 | Amarante | Amarante |

| | | | | |
|--|---------------------------|------|----------|----------|
| Mendes, João ¹⁸¹ | Carpinteiro | 1735 | Amarante | Amarante |
| Mendes, João ¹⁸² | Carpinteiro | 1737 | ----- | Amarante |
| Moreira, Manuel Joaquim ¹⁸³ | Ensamblador | 1853 | ----- | Amarante |
| Nogueira, Manuel ¹⁸⁴ | Pintor | 1730 | Amarante | ----- |
| Nogueira, Manuel ¹⁸⁵ | Pintor | 1733 | Amarante | ----- |
| Nunes, Manuel ¹⁸⁶ | Carpinteiro | 1728 | ----- | Amarante |
| Oliveira, Luis Teixeira de ¹⁸⁷ | Carpinteiro | 1774 | Amarante | ----- |
| Oliveira, Luis de ¹⁸⁸ | Carpinteiro | 1775 | Amarante | ----- |
| Oliveira, Luis Teixeira de ¹⁸⁹ | Carpinteiro | 1776 | Amarante | ----- |
| Oliveira, Luis Teixeira de ¹⁹⁰ | Carpinteiro | 1776 | Amarante | ----- |
| Oliveira, Jose Teixeira de ¹⁹¹ | Carpinteiro | 1808 | Amarante | ----- |
| Oliveira, Luis de ¹⁹² | Carpinteiro | 1776 | Amarante | ----- |
| Pacheco, João ¹⁹³ | Carpinteiro | 1814 | ----- | Amarante |
| Peixoto, Luis Manuel ¹⁹⁴ | Carpinteiro | 1796 | Amarante | ----- |
| Peixoto, Alexandre ¹⁹⁵ | Carpinteiro | 1738 | ----- | Amarante |
| Peixoto, Francisco ¹⁹⁶ | Carpinteiro | 1717 | Amarante | ----- |
| Peixoto, Francisco ¹⁹⁷ | Carpinteiro | 1717 | Amarante | ----- |
| Peixoto, Francisco ¹⁹⁸ | Carpinteiro | 1717 | Amarante | ----- |
| Peixoto, Luis ¹⁹⁹ | Carpinteiro | 1795 | Amarante | ----- |
| Peixoto, Luis ²⁰⁰ | Carpinteiro | 1795 | Amarante | ----- |
| Peixoto, Luis ²⁰¹ | Carpinteiro | 1796 | Amarante | ----- |
| Peixoto, Luis ²⁰² | Carpinteiro | 1796 | Amarante | ----- |
| Peixoto, Luis ²⁰³ | Carpinteiro | 1797 | Amarante | ----- |
| Peixoto, Luis ²⁰⁴ | Carpinteiro | 1800 | Amarante | ----- |
| Pereira, Manuel Jose ²⁰⁵ | Carpinteiro | 1795 | Amarante | Amarante |
| Pereira, Manuel Jose ²⁰⁶ | Carpinteiro | 1814 | ----- | Amarante |
| Pereira, Gonçalo ²⁰⁷ | Carpinteiro | 1707 | ----- | Amarante |
| Pereira, Gonçalo ²⁰⁸ | Carpinteiro | 1710 | Amarante | Amarante |
| Pereira, Manuel ²⁰⁹ | Imaginário Carpinteiro | 1702 | Amarante | Amarante |
| Pereira, Manuel ²¹⁰ | Imaginário Carpinteiro | 1702 | Amarante | Amarante |
| Pereira, Manuel ²¹¹ | Imaginário Carpinteiro | 1702 | Amarante | Amarante |
| Pereira, Manuel ²¹² | Imaginário Carpinteiro | 1702 | Amarante | Amarante |

| | | | | |
|--|---------------------------|--------------|----------|----------|
| Pereira, Manuel ²¹³ | Imaginário Carpinteiro | 1702 | Amarante | Amarante |
| Pereira, Manuel ²¹⁴ | Imaginário Carpinteiro | 1706 | Amarante | Amarante |
| Pereira, Manuel ²¹⁵ | Pintor | ----- | ----- | Amarante |
| Pinto, João ²¹⁶ | Carpinteiro | 1771 | Amarante | ----- |
| Pinto, João ²¹⁷ | Carpinteiro | 1772 | Amarante | ----- |
| Pinto, João ²¹⁸ | Carpinteiro | 1772 | Amarante | ----- |
| Pinto, João ²¹⁹ | Carpinteiro | 1772 | Amarante | ----- |
| Pinto, João ²²⁰ | Carpinteiro | 1775 | Amarante | ----- |
| Pinto, João ²²¹ | Carpinteiro | 1779 | Amarante | ----- |
| Pinto, José ²²² | Carpinteiro | 1814 | ----- | Amarante |
| Pinto, José ²²³ | Imaginário | 1699-1701 | ----- | Amarante |
| Queirós, Manuel de ²²⁴ | Pintor | 1760 | Amarante | Amarante |
| Rebello, Manuel ²²⁵ | Carpinteiro | 1728 | ----- | Amarante |
| Ribeiro, António ²²⁶ | Carpinteiro | 1738 | Amarante | Amarante |
| Ribeiro, António ²²⁷ | Carpinteiro | 1816 | ----- | Amarante |
| Ribeiro, António ²²⁸ | Carpinteiro | 1816 | ----- | Amarante |
| Ribeiro, António ²²⁹ | Carpinteiro | 1828 | Amarante | Amarante |
| Ribeiro, Inácio ²³⁰ | Carpinteiro | 1813 | ----- | Amarante |
| Ribeiro, João ²³¹ | Imaginário | 1600 (c.) | Amarante | Amarante |
| Ribeiro, João ²³² | Imaginário | 1695-1697 | Lousada | Amarante |
| Ribeiro, José ²³³ | Carpinteiro | 1794 | ----- | Amarante |
| Ribeiro, Luís ²³⁴ | Carpinteiro | 1801 | ----- | Amarante |
| Rodrigues, António ²³⁵ | Carpinteiro | 1728 | ----- | Amarante |
| Rodrigues, Bernardo ²³⁶ | Carpinteiro | 1728 | ----- | Amarante |
| Rodrigues, João ²³⁷ | Carpinteiro | 1701 | ----- | Amarante |
| Rodrigues, Manuel ²³⁸ | Carpinteiro | 1728 | ----- | Amarante |
| Rosário ²³⁹ | Carpinteiro | 1735 | ----- | Amarante |
| Sá, Vicente ²⁴⁰ | Carpinteiro | 1818 | ----- | Amarante |
| Santos, José António ²⁴¹ | Carpinteiro | 1825 | ----- | Amarante |
| Santos, António José Ribeiro dos ²⁴² | Pintor | 1837-1840 | Amarante | ----- |
| Serafim, António ²⁴³ | Carpinteiro | 1786 | Amarante | ----- |
| Serafim, João ²⁴⁴ | Pintor | 1864 | ----- | Amarante |
| Serafim, Manuel ²⁴⁵ | Carpinteiro | 1810 | Amarante | ----- |
| Silva, Tomás Ferreira ²⁴⁶ | Dourador | 1863 | Amarante | ----- |
| Silva, Tomás Ferreira ²⁴⁷ | Dourador | 1863 | Amarante | ----- |
| Silva, Tomás Ferreira ²⁴⁸ | Dourador | 1863 | Amarante | ----- |

| | | | | |
|---|-------------|-------------|----------|-----------|
| Silva, Tomás Ferreira ²⁰⁰ | Decorador | 1863 | Amarante | ----- |
| Silva, Tomás Ferreira ²⁰⁰ | Decorador | 1863 | Amarante | ----- |
| Silva, Tomás Ferreira ²⁰¹ | Decorador | 1863 | Amarante | ----- |
| Silva, Tomás Ferreira ²⁰² | Decorador | 1863 | Amarante | ----- |
| Silva, Miguel Francisco da ²⁰³ | Entalhador | 1746 - 1749 | Amarante | Porto |
| Silva, Jacinto da ²⁰⁴ | Entalhador | 1746 - 1749 | Amarante | Braga |
| Silva, Domingos da ²⁰⁵ | Carpinteiro | 1728 | ----- | Amarante |
| Silva, Irácio da ²⁰⁶ | Carpinteiro | 1820 | ----- | Amarante |
| Silva, Irácio da ²⁰⁷ | Carpinteiro | 1821 | ----- | Amarante |
| Souza, Gabriel ²⁰⁸ | Carpinteiro | 1822 | Amarante | Porto |
| Solha, D. Francisco António ²⁰⁹ | Organeiro | 1762 | Amarante | ----- |
| Sousa, Júlio Manuel de ²¹⁰ | Pinitor | 1760 | Amarante | Amarante |
| Sousa, Júlio Manuel de ²¹¹ | Pinitor | 1760 | Amarante | Amarante |
| Sousa, Júlio Manuel de ²¹² | Pinitor | 1761 | Amarante | Amarante |
| Sousa, António de ²¹³ | Carpinteiro | 1778 | ----- | Amarante |
| Sousa, Domingos de ²¹⁴ | Carpinteiro | 1813 | ----- | Amarante |
| Sousa, Manuel de ²¹⁵ | Carpinteiro | 1728 | ----- | Amarante |
| Sousa, Teodósio de ²¹⁶ | Carpinteiro | 1751 | Amarante | Amarante |
| Sousa, Teodósio de ²¹⁷ | Carpinteiro | 1752 | Amarante | Amarante |
| Sousa, Teodósio de ²¹⁸ | Carpinteiro | 1752 | Amarante | Amarante |
| Sousa, Teodósio de ²¹⁹ | Carpinteiro | 1752 | Amarante | Amarante |
| Sousa, Teodósio de ²²⁰ | Carpinteiro | 1752 | Amarante | Amarante |
| Tavares ²²¹ | Pinitor | 1810 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²²² | Pinitor | 1812 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²²³ | Pinitor | 1812 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²²⁴ | Pinitor | 1813 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²²⁵ | Pinitor | 1815 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²²⁶ | Pinitor | 1816 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²²⁷ | Pinitor | 1816 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²²⁸ | Pinitor | 1816 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²²⁹ | Pinitor | 1816 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²³⁰ | Pinitor | 1817 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²³¹ | Pinitor | 1817 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²³² | Pinitor | 1817 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²³³ | Pinitor | 1820 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²³⁴ | Pinitor | 1822 | Amarante | Ferrolhal |
| Tavares ²³⁵ | Pinitor | 1824 | Amarante | Ferrolhal |

| | | | | |
|--|--------------------------------------|------|----------|----------------------------|
| Tavares ²⁸⁸ | Pintor | 1824 | Amarante | Penafiel |
| Tavares ²⁸⁷ | Pintor | 1824 | Amarante | Penafiel |
| Tavares ²⁸⁸ | Pintor | 1825 | Amarante | Penafiel |
| Tavares ²⁸⁹ | Pintor | 1828 | Amarante | Penafiel |
| Teixeira, José António ²⁹⁰ | Carpinteiro | 1797 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, António José ²⁹¹ | Carpinteiro | 1839 | ----- | Amarante |
| Teixeira, António ²⁹² | Carpinteiro | 1738 | ----- | Amarante |
| Teixeira, António ²⁹³ | Carpinteiro | 1772 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, António ²⁹⁴ | Carpinteiro | 1772 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, António ²⁹⁵ | Carpinteiro | 1773 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, António ²⁹⁶ | Carpinteiro | 1773 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, António ²⁹⁷ | Carpinteiro | 1773 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, António ²⁹⁸ | Carpinteiro | 1773 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, António ²⁹⁹ | Carpinteiro | 1801 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, Domingos ³⁰⁰ | Carpinteiro | 1805 | ----- | Amarante |
| Teixeira, Francisco ³⁰¹ | Carpinteiro | 1712 | ----- | Amarante |
| Teixeira, João ³⁰² | Pintor | 1767 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, José ³⁰³ | Carpinteiro | 1798 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, José ³⁰⁴ | Carpinteiro | 1818 | ----- | Amarante |
| Teixeira, José ³⁰⁵ | Carpinteiro | 1821 | ----- | Amarante |
| Teixeira, Luís ³⁰⁶ | Carpinteiro | 1779 | Amarante | Amarante |
| Teixeira, Manuel ³⁰⁷ | Carpinteiro | 1714 | ----- | Amarante |
| Teixeira, Manuel ³⁰⁸ | Carpinteiro | 1778 | ----- | Amarante |
| Torres, José ³⁰⁹ | Carpinteiro | 1822 | ----- | Amarante |
| Vale, Manuel do ³¹⁰ | Carpinteiro | 1729 | Amarante | Amarante |
| Vieira, António ³¹¹ | Carpinteiro | 1762 | ----- | Amarante |
| Vilaça, José de Santo António Ferreira ³¹² | Arquitecto | 1771 | Amarante | Felgueiras (Pom- beiro) |
| Vilaça, José de Santo António Ferreira ³¹³ | Arquitecto Escultor Entalhador | 1773 | Amarante | Felgueiras (Pom- beiro) |
| Vilaça, José de Santo António Ferreira ³¹⁴ | Escultor | 1754 | Amarante | Braga |
| Vilela, António ³¹⁵ | Carpinteiro | 1834 | ----- | Amarante |

Notas de fim

¹ Considerámos a sua atividade de carpintaria e residência em Amarante.

Atribui-se-lhe a obra de forrar e assoalhar a sacristia, o sobrado dos altares e os supedâneos da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante pela quantia de 23 000 réis.

SCMAMT - *Livro das Despesas efectuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 239, 1702 (03.09), f. 8.

² Conjecturámos a sua actividade de carpintaria e residência em Amarante. É o autor das grades do púlpito da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 285, 1709 (02.06), f. 34v.

³ A Câmara de Gestaço nomeia José António Alves (do lugar de Novios) e António Vilela (freguesia da Madalena) para louvados carpinteiros.

AMAMT - *Livro das Actas da Câmara Municipal de Gestaço*, n.º 749, 1834 (18.10), f. 85v.

⁴ A Câmara de Gestaço nomeia José António Alves para juiz do ofício de carpinteiro.

AMAMT - *Livro das Actas da Câmara Municipal de Gestaço*, n.º 749, 1834 (18.10), f. 85v.

⁵ A Câmara de Gestaço nomeia António Alves e Inácio da Silva para louvados carpinteiros.

AMAMT - *Livro das Actas da Câmara Municipal de Gestaço*, n.º 746, 1820 (12.02), f. 46v.

⁶ A Câmara de Gestaço nomeia António Alves para juiz dos carpinteiros.

AMAMT - *Livro das Actas da Câmara Municipal de Gestaço*, n.º 746, 1821 (28.04), f. 64.

⁷ 1 800 réis por seis dias de trabalho de Manuel António de Andrade.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1801 (05.05), f. 25v.

⁸ 10 000 réis para o carpinteiro Manuel António de Andrade por conta dos bancos e soalho do coro.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1812 (28.02), f. 133.

⁹ Despendeu-se a verba de 780 réis com o carpinteiro Manuel de Andrade de concertos que fez no Hospital “desta Vila”. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 308, 1784 (02.07), f. 22v.

¹⁰ 800 réis para madeira adquirida a Manuel de Andrade.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1801 (05.05), f. 25v.

¹¹ 3 620 réis para os irmãos Manuel de Andrade e António Ferreira de trabalho na Semana Santa e Passos da Quaresma.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1806 (01.05), f. 171.

¹² 5 160 réis para os irmãos António Ferreira e Manuel de Andrade (carpinteiros), de armarem e desarmarem a igreja na Quaresma.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1807 (01.05), f. 25.

¹³ 80 000 réis ao carpinteiro Manuel de Andrade por conta da obra do cabido. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1815, (01.1 1), f. 4v.

¹⁴ Pelo acréscimo da casa do despacho, 8 840 réis ao carpinteiro Manuel de Andrade.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1816 (01.07), f. 12v.

¹⁵ 200 000 réis ao carpinteiro Manuel de Andrade pelo segundo ajuste da Casa do cabido: ferros das três salas, divisões de tabique, armários para o cartório e escada.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1816 (01.03), f. 9.

¹⁶ Ao carpinteiro Manuel de Andrade, pelo restante do ajuste da primeira obra do cabido, 110 000 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1816 (01.03), f. 9.

¹⁷ 10 500 réis para Manuel de Andrade, carpinteiro, por forrar a entrada da escada da casa do despacho. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, (nov.-dez.), f. 39v.

- ¹⁸ 100 000 réis ao carpinteiro Manuel de Andrade por conta da obra da albergaria.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1817 (01.03), f. 23.
- ¹⁹ 18 900 réis ao carpinteiro Manuel de Andrade de um rol que apresentou: escabelos, soalho do coro, gatos de ferro para o sino, chumbo e fixação das tranquetas das janelas.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1817 (01.03), f. 23v.
- ²⁰ 36 800 réis ao carpinteiro Manuel de Andrade do restante da obra da albergaria e pela diferença da telha do Prado para aduzir.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1817 (01.03), f. 23v.
- ²¹ 130 000 réis ao carpinteiro Manuel de Andrade por conta da obra da albergaria.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1817 (01.03), f. 23.
- ²² 1 600 réis para Manuel António, carpinteiro, pela armação da capela-mor e por conta de seu trabalho. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1773 (01.01), f. 77.
- ²³ Ao pintor Manuel António, por conta da “incarnasam da Varonica do Senhor maos e pes”: 1 920 réis. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1805 (01.03), f. 136.
- ²⁴ Ao pintor Manuel António da “incarnasam da Varinoca e composisam de S. Lasero”: 4 000 réis. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1805 (01.03), f. 137.
- ²⁵ Exercia a atividade em 1867. SARDOEIRA, 1957, 9.
- ²⁶ Manuel Pinto Baldaia, carpinteiro, da Feitoria, concelho de Gestaço, saiu do Hospital no dia 4 de fevereiro do mesmo ano.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 233., 1811 (30.01), f. 31.
- ²⁷ Uma despesa de 1 200 réis com “a estada na capella mor, para o pintor puder trabalhar na pintura da tribuna” conduz-nos ao pintor Bento Manuel Ines Bandeira, o mesmo que aparelhou o baixo da tribuna da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 236, 1842 (maio – junho), f. 67v.
- ²⁸ O artista recebeu 17 000 réis por “aparelhar o baixo da tribuna” da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 236, 1842 (março – abril), f. 66.
- ²⁹ Do lugar de Pegaços, freguesia de Sanfins, concelho de Santa Cruz de Ribatãmega, ao tempo morador no lugar das Ribas, couto de Travanca (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatãmega. AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatãmega*, n.º 883,1781 (13.01), f. 38.
- ³⁰ Manuel José Bernardes, da Rua de S. Gonçalo, Amarante, 25 anos, solteiro, ensamblador, natural do Porto, filho de José Bernardes, alistado em 1832 e 1833.
AMAMT - *Livro de Recenseamento Militar*, n.º 671, 1832-1833, fls. n. numeradas.
- ³¹ Douramento e pintura do retábulo e capela de S. Jacinto, convento de S. Gonçalo de Amarante; pintor: João da Silva Braga, de Amarante.
ADP – Amarante, Notário Falcão, n.º 436, fls.105-107v.
BRANDÃO, 1986, III, 311-314.
- ³² 400 réis para o carpinteiro Ferreira de Campos: um confessionário, uma estante, uma bandeira e um caixão. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (24.06), f. 66v.
- ³³ Carpinteiro do Hospital da Santa Casa da Misericórdia.
SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 238, 1701 (05.06), f. 55.
- ³⁴ 600 réis de três dias de trabalho no Hospital.
SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 238, 1701 (05.06), f. 55.
- ³⁵ Recebe 40 réis por um conserto de talha na Santa Casa da Misericórdia. SCMAMT - *Livro das Despesas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 239, 1702 (26.11), f. 20.
- ³⁶ Recebe 360 réis por retelhar o S. João.
SCMAMT - *Livro das Despesas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 239, 1703 (20.12), f. 69v.

³⁷A Santa Casa pagou-lhe o trabalho do forro e retelhamento da igreja: 980 réis. SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 240, 1706 (04.04), f. 31.

³⁸Como armador da igreja da Santa Casa, na Semana Santa, recebe 1 500 réis.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 240, 1706 (02.05), f. 35.

³⁹“Faz hú quarto e meio quarto e hua grande pera a bandeira” por 360 réis. SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 244, 1711 (20.09), f. 8v. ⁴⁰ É o autor de uma cruz para a bandeira: 240 réis.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 244, 1711 (Nov. Dez.), f. 17.

⁴¹Recebe 1 500 réis da Santa Casa da Misericórdia por armar e desarmar o calvário.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 243, 1711 (12.04), f. 41.

⁴²Faz o sepulcro por 1 500 réis.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 246, 1714 (07.05), f. 27v.

⁴³Recebe 1 620 réis por armar a igreja na Semana Santa e consertar a bandeira.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 248, 1716 (12.04), f. 40v.

⁴⁴900 réis pela armação da igreja da Santa Casa da Misericórdia na Semana Santa.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 249, 1717 (04.04), f. 29v.

⁴⁵Manuel Carneiro recebe 360 réis (18 vinténs) de retelhamento.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 253, 1721 (02.03), f. 13v.

⁴⁶Despesa de 960 réis da Santa Casa da Misericórdia “com a troca da queixa a Manoel Carneiro”.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 253, 1721 (17.05), f. 15v.

⁴⁷Recebe 15 tostões de armar e desarmar o sepulcro na igreja da Santa Casa da Misericórdia.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 253, 1721 (17.05), f. 15v.

⁴⁸Despendeu-se a verba de 1 650 réis com Manuel Carneiro pela armação e por uma guarnição para o pano da porta.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 259, 1729 (01.05), f. 28.

⁴⁹Despendeu-se a verba de 1 510 réis com Manuel Carneiro: portas de S. João ou do resto delas.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 260, 1730 (05.01), f. 16.

⁵⁰Continuador do tio, António Ferreira de Carvalho, na qualidade de entalhador.

⁵¹De Aldeia Nova, Santa Cristina de Figueiró (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Offícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1796 (28.03), f. 8.

⁵²Despesa com o mestre carpinteiro João Ferreira de Carvalho, de toda a obra da igreja e da sala do despacho.

SCMAMT - *Livro da Receita e Despesa*, n.º 92, 1828, f. 63v.

⁵³Recebe 960 réis por quatro dias de trabalho.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 236, 1840 (nov.-dez.), f. 51v.

⁵⁴Francisco Ferreira de Carvalho, mestre carpinteiro, recebe 6 100 réis de trabalho, arcos de ferro, ferragem, pregos e outros ob-jectos para a segurança das portas da sacristia da igreja.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 236, 1847-1848 (set./out.), f. 110.

⁵⁵Francisco Ferreira de Carvalho recebeu 100 000 réis pelo saldo do preço ajustado para a obra de talha da igreja, conforme o termo de 26 de julho de 1860.

SCMAMT - *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. C. Doc. n.º 6, 1862 (30.09), f. n. num.

⁵⁶Por conta da obra do anteparo da igreja, Francisco Ferreira de Carvalho recebeu 40 000; e por vários consertos, 770 réis. SCMAMT - *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. C. Doc. n.º 12, 1862 (31.12), f. n. num.

⁵⁷Francisco Ferreira de Carvalho recebeu 60 600 réis pelo resto do preço da obra de talha da igreja.

SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. C. Doc. n.º 24, 1863 (02.07), f. n. num.

⁵⁸Francisco Ferreira de Carvalho recebeu 80 000 réis por conta do preço da feitura e construção das obras da igreja e 17 450 réis pelo conserto das sepulturas da mesma.

SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. C. Doc. n.º 18, 1863 (31.03), f. n. num.

⁵⁹Francisco Ferreira de Carvalho recebeu 18 820 réis por nove dúzias de soalho que vendeu para as estadas dos pintores, jornais e carretos.

SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. C. Doc. n.º 22, 1863 (31.05), f. n. num.

⁶⁰Francisco Ferreira de Carvalho recebeu 40 000 réis por conta da obra da talha da igreja.

SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. C. Doc. n.º 24, 1863 (02.07), f. n. num.

⁶¹Francisco Ferreira de Carvalho é registado como esmoler.

SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. D. Doc. n.º 17, 1864 (31.03), f. n. num.

⁶²Em 1824, a nova tribuna, as credências, as sanefas, o altar e os castiçais da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel – tudo no valor de 400 mil réis -, são entregues ao entalhador amarantino João Ferreira de Carvalho, a quem a Mesa atribui ainda a tribuna antiga e a madeira velha.

AMPNF.SCM – *Livro 6.º dos Termos*, f. 144.

RODRIGUES, 2009, 125-224.

⁶³Arrematou a tribuna e altar-mor da igreja da Ordem Terceira de S. Francisco, Amarante, entre 1837-1840.

SCMAMT - *Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, (1837-1840) f. 95v.

⁶⁴Recebeu 38 710 réis pela armação do telhado da capela-mor e pregagem a si adjudicada.

SCMAMT - *Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, 1838-1839, f. 95.

⁶⁵Recebeu 130 595 réis pelo forro da capela-mor.

SCMAMT - *Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, 1838-1839, f. 95.

⁶⁶Recebeu 30 150 réis pelo soalho da capela-mor.

SCMAMT - *Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, 1838-1839, f. 95.

⁶⁷João Ferreira de Carvalho arrematou a tribuna da mesma capela e altar-mor pelo preço de 174 785 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, 1838-1839, f. 95v.

⁶⁸António Ferreira de Carvalho, entalhador com oficina, no final do séc. XVIII, na Rua do Seixedo, em Amarante.

SARDOEIRA, 1957, 17-18.

Tio do entalhador Francisco Ferreira de Carvalho.

SARDOEIRA, 1957,18.

⁶⁹A Francisco Ferreira de Carvalho foi adjudicada a obra de talha da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante, recebendo 100 00 réis por conta do preço.

SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. C. Doc. n.º 4, 1862 (31.08), f. n. num.

⁷⁰Couto de Travanca (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1795 (23.03), f. 36.

⁷¹Da freguesia e honra de Vila Caiz (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1793, f. 47.

⁷²Retábulo-mor e outras obras de talha na igreja de S. Pedro, Amarante. Planta do entalhador Miguel Francisco da Silva. Execução do entalhador portuense José da Fonseca Lima. O mestre entalhador Jacinto da Silva, de Braga, completa o retábulo. Referências ao imaginário João Correia e ao mestre entalhador José Correia, do Porto.

SARDOEIRA, 1957, 19.

BRANDÃO, 1986, III, 483-487.

⁷³Retábulo-mor e outras obras de talha na igreja de S. Pedro, Amarante. Planta do entalhador Miguel Francisco da Silva. Execução do entalhador portuense José da Fonseca Lima. O mestre entalhador Jacinto da Silva, de Braga, completa o retábulo. Referências ao imaginário João Correia e ao mestre entalhador José Correia, do Porto.

SARDOEIRA, 1957, 19. BRANDÃO,

1986, III, 483-487.

⁷⁴Do lugar de Barreiros, freguesia de Louredo (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Offícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1796 (15.10), f. 8.

⁷⁵Morador na vila de Amarante, no documento criava representantes no Porto e em Guimarães, designadamente na justiça, de acordo com os seus interesses.

OLIVEIRA, António José (2009), “Uma procuração de Manuel da Costa, pintor amarantino, firmada em Guimarães (1692)”, *II Congresso histórico de Amarante 2009. Atas*, Amarante, Câmara Municipal de Amarante, p. 85-90.

⁷⁶É responsável, com o pintor João Manuel (de Sousa), pelo douramento da tribuna do altar-mor da igreja de S. Pedro, em 21 de agosto de 1760.

SARDOEIRA, 1957, 47. BRANDÃO, 1987, IV, 166-167.

⁷⁷Douramento do retábulo-mor da igreja de S. Pedro, Amarante; pintores: João Manuel de Sousa e Manuel de Queirós Coutinho, ambos de Amarante.

SARDOEIRA, 1957,56-57.

BRANDÃO, 1987, IV, 188-189.

⁷⁸Manuel do Couto, mestre de pedraria e arquiteto, residia no Porto em 1683. É o autor da construção do portal lateral da igreja de S. Gonçalo, da varanda dos reis e respetiva imaginária.

SARDOEIRA, 1957, 20.

⁷⁹Manuel do Couto, mestre de pedraria e arquiteto, assina o *Contrato de obrigação de obra e baranda e sanctos della*.

SARDOEIRA, 1957, p. 23-25.

⁸⁰Ao mestre da tribuna, José António da Cunha: 20 000 réis.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 307, 1783 (02.03), f. 12.

⁸¹Este artista, agora designado mestre, recebeu 38 400 réis pelo feitiço de uma tumba nova.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1817 (01.03), f. 23.

⁸²José da Cunha, entalhador, pelo que faltava das Mesas anteriores e pela tribuna (da igreja da SCM), recebe 16 700 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1807 (01. 03), f.12.

Admitimos ser o carpinteiro que faz uma tumba, recebendo 9 600 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1816, f. 9.

⁸³Ao pintor Custódio, do Porto, por conta do pano que se lhe mandou fazer para a tribuna: 12.800 réis.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 311, 1797 (02.07), f. 21v.

⁸⁴Este mestre compôs o sacrário, forneceu madeira, pregos e cola; juntamente com o trabalho de um serralheiro, receberam 3 860 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (24.06), f. 82.

⁸⁵Passada carta de ofício a José Caetano Fernandes, oficial de carpinteiro, assistente no lugar da Quebrada, freguesia e honra de Vila Caiz.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1795 (29.05), f. 47.

⁸⁶Do Monte, Real (Amarante, atualmente).

Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1813 (11.10), f. 9v.

⁸⁷Com a designação de carpinteiro ou de mestre, distingue-se este Ferreira (entre 1810 e 1816) de um outro carpinteiro ou mestre, João Ferreira.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (24.06), f. 66v.

⁸⁸2 400 réis para o carpinteiro Ferreira, de compor o confessionário, de uma estante, da bandeira e um caixão.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (24.06), f. 66v.

O mestre Ferreira recebe 9 600 réis do altar da capela de S. Lázaro pertencente à Santa Casa da Misericórdia de Amarante.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (31.10), f. 102v.

⁹⁰Pelas obras feitas na Santa Casa da Misericórdia de Amarante – resto das bandeiras, círios, andores, cruz, nova tabuleta e conserto da tumba – recebe 23 400 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1812 (31.07), f. 135.

⁹¹O mestre Ferreira recebe 20 000 réis por conta da obra do cabido.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234 (1806-1815), 1812 (31.12), f. 129v.

⁹²40 000 réis para o mestre Ferreira, do resto do cabido.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1812 (31.04), f. 31

⁹³15 000 réis para o carpinteiro Ferreira, por conta da obra da sacristia.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1813 (01.09), f. 161v.

⁹⁴Por conta da obra da sacristia recebe 38 000 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, (1806-1815), 1813 (17.08), f. 153v.

⁹⁵8 565 réis para o mestre Ferreira, das portas do cabido.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1814 (31.10), f. 180.

⁹⁶O mestre carpinteiro Ferreira recebe 4 640 réis pela banquetta e pintura dos castiçais para a capela de Santo Estêvão.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1816 (01.03), f. 9.

⁹⁷A Santa Casa da Misericórdia despendeu 84 000 réis com o carpinteiro Ferreira, pelo resto da obra da sacristia, por caixões e pelo oratório.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1817 (nov.dez.), f. 39v.

⁹⁸Por contas atrasadas, credências, varas, forquilha, conserto da bandeira, S. Lázaro e outras miudezas constantes numa lista que apresentou, recebeu 43 510 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1819 (jan.-fev.), f. 50v.

⁹⁹Recebe 26 000 réis pelo resto do anteparo que fez para a igreja da Santa Casa da Misericórdia.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1831 (12.07), f. 247v.

¹⁰⁰A Santa Casa da Misericórdia despendeu 5 moedas (24 000 réis) com o mestre carpinteiro Ferreira para pagar a madeira e outras despesas do anteparo.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1805 (03.05), f. 139v.

¹⁰¹Para o período de 1804-1831, Ferreira e António Ferreira poderão ser o mesmo artista, quer na qualidade de carpinteiro (1804, António Ferreira; 1810, Ferreira), quer na qualidade de mestre carpinteiro (ambos em 1805; Ferreira aparece designado inicialmente como mestre). Trabalharam para a Santa Casa da Misericórdia de Amarante.

Há dois carpinteiros com o nome António Ferreira, em 1836, de Lagares e de Boelhe, Penafiel.

- ¹⁰²30 000 réis ao carpinteiro António Ferreira para madeira do camarim (as sobras eram para o anteparo). SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1805 (01.03), f. 137.
- ¹⁰³Recebeu cinco moedas (24 000 réis) com o Ferreira, mestre carpinteiro, para pagar a madeira, de fazer o Passo e do anteparo. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1805 (03.05), f. 139v.
- ¹⁰⁴O mestre Ferreira recebeu 22 580 réis do seu trabalho e dos seus oficiais, quantia referente à obra do Passo e do anteparo. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1805 (01.07), f. 146.
- ¹⁰⁵Despendeu-se a quantia de 3 620 réis com os irmãos Manuel de Andrade e António Ferreira, de dias de trabalho para a Semana Santa e Passos da Quaresma. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1806 (01.05), f. 171.
- ¹⁰⁶A Santa Casa deu 33 030 réis a António Ferreira de dias que a Meza anterior lhe ficara devendo, da obra da armação da capela-mor e de alguma madeira que ficou comprada para o anteparo. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1806 (01.01), f. 164.
- ¹⁰⁷A Santa Casa deu 5 160 réis aos irmãos António Ferreira e Manuel de Andrade, carpinteiros, de armarem e desarmarem a igreja na Quaresma. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1807 (01.05), f. 25.
- ¹⁰⁸António Ferreira faz obras para a Santa Casa da Misericórdia de Amarante entre 1804 e 1830, ora com a designação de carpinteiro, ora com a de mestre. Por fazer dois caixões para os livros do arquivo recebe 800 réis. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (24.06), f. 72.
- ¹⁰⁹Recebe 1 200 réis por fazer a tábua para os irmãos. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (24.06), f. 72v.
- ¹¹⁰Por um conjunto de obras – três varas, tocheiros, uma caixa, dois caixões para os livros e títulos, uma mesa - e pelo conserto da capela de S. João, recebe 9 680 réis. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (24.06), f. 82v.
- ¹¹¹Por conta do altar de S. Lázaro, António Ferreira recebe 7 200 réis. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (31.07), f. 99v.
- ¹¹²A Santa Casa da Misericórdia despendeu 15 860 réis para compor a capela de S. Lázaro, para os caixões de S. João, cruz e peanha do Espírito Santo e um escabelo para o sacrário da igreja. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1811 (34.04), f. 107v.
- ¹¹³António Ferreira, carpinteiro, fez o púlpito (não há indicação se é da Igreja da Santa Casa, das capelas de S. Lázaro, S. João ou de Santo Estêvão) por 24 000 réis. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1813 (17.08), f. 150v.
- ¹¹⁴28 800 réis para o carpinteiro António Ferreira, por conta da obra da casa do despacho. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1813, (01.01), f. 164v.
- ¹¹⁵Recebe 35 710 réis pelo resto da obra da sacristia, armários e obras da Quaresma anterior. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos*
- ¹¹⁶Recebe 60 000 réis pelos caixões da sacristia. *Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1814 (01.05), f. 168v. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1817 (01.03), f. 23.
- ¹¹⁷52 340 réis para o carpinteiro António Ferreira, do resto da conta das obras da casa do despacho. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1821 (maio/junho), f. 75v.
- ¹¹⁸A obra de carpinteiro da cadeia foi entregue a António Ferreira, da vila de Amarante. AMAMT - *Livro das Atas da Câmara*, n.º 746, 1822 (07.12), fls. 87-87v.

¹¹⁹65 400 réis ao mestre carpinteiro António Ferreira, por conta do primeiro pagamento da obra dos compartimentos e forro do Hospital.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1822 (set./nov.), f. 102.

¹²⁰40 000 réis para o mestre carpinteiro António Ferreira, do resto do ajuste da obra do Hospital. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1823 (jan./fev.), f. 105.

¹²¹33 600 réis para o mestre carpinteiro António Ferreira, do resto do ajuste da obra do Hospital. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1825, f. 130.

¹²²Despendeu-se a verba de 5 210 réis pelo conserto nas traseiras da tribuna; por oito varas de forquilhas; e pelos dias na Semana Santa.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1828 (24.02), f. 164.

¹²³ Recebe 40 000 réis por conta do ajuste do anteparo.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1830 (12.07), f. 217.

¹²⁴ Pelo resto do anteparo deu-se a verba de 26 000 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1830 (02.11), f. 221.

¹²⁵Despendido com o carpinteiro António Ferreira: de compor a tumba dos pobres, dos caixilhos para a vidraça traseira da tribuna, ferragem e lâmpada – 5 906 réis.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1804 (01.04), f. 99v.

¹²⁶Para o período de 1804-1831, Ferreira e António Ferreira poderão ser o mesmo artista, quer na qualidade de carpinteiro (1804, António Ferreira; 1810, Ferreira), quer na qualidade de mestre carpinteiro (ambos em 1805; Ferreira aparece designado inicialmente como mestre). Trabalharam para a Santa Casa da Misericórdia de Amarante.

Há dois nomes António Ferreira, em 1836, de Lagares e de Boelhe, Penafiel.

¹²⁷João Ferreira surge na Santa Casa da Misericórdia de Amarante entre 1813 e 1837.

Recebe 10 600 réis pelo conserto da tribuna (da igreja da Santa Casa da Misericórdia).

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1813 (17.08), f. 154v.

¹²⁸ A Santa Casa da Misericórdia deu 720 réis pela cruz das procissões dos defuntos.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, f. 80v.

¹²⁹ 24. 000 réis para o carpinteiro João Ferreira, por conta da dívida atrasada.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1822 (11.07), f. 91v.

¹³⁰ Pela obra da capela de S. Lázaro recebe 12 380 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1829 (jan.-fev.), f. 176v.

¹³¹ Faz os caixilhos para dois retratos dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia por 2 400 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1830 (12.07), f. 217.

¹³² Por conta dos altares da Misericórdia, João Ferreira, mestre carpinteiro, recebe duas frações: 50.000 e 35.000 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 236, 1834 (set-out.), f. 4.

¹³³ Pelo conserto dos altares (da igreja da Misericórdia), João Ferreira recebe 800 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 236, 1837 (mar-abril), f. 25 v.

¹³⁴ Do lugar e freguesia de Fregim.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1815 (24.12), f. 48v.

¹³⁵ Damião da Costa e Figueiredo, arquiteto, de Braga (Campo de Nossa Senhora, a Branca), compromete-se com o mosteiro de Santa Clara, Amarante, em 1692 (17.01), a fazer o retábulo-mor e a tribuna da igreja do mosteiro. ADB – Nota Geral, n.º 456, fls.192v.-193.

BRANDÃO, 1984, I, 742-743.

- ¹³⁶Manuel Teixeira de Afonseca, da freguesia de Arneiros, Bispado de Lamego, ajusta o douramento da capela-mor de Santo Isidoro de Sanche, Amarante, por 63 000 réis.
ADB., Mon. e Conv., Mosteiro dos Remédios (Braga), 1756 (25.02), doc. 2631, f. 568.
- ¹³⁷Da Banharia, Porto; por dourar os pregos de uma tumba para a igreja da Santa Casa recebe 2 400 réis.
SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 249, 1717 (02.05), f. 33.
- ¹³⁸Domingos de Freitas, mestre arquiteto de pedraria, morador na vila de Guimarães, na Rua das Molianas, é o autor da obra do cruzeiro da igreja de S. Gonçalo, Amarante.
AMAMT - *Livro da Capela de Santo António*, n.º 40, 1641 (06.03), fls. 75-79. SARDOEIRA, 1957, 28; 29-31.
RODRIGUES, 1999, 77-86.
- ¹³⁹*Molianas* é de leitura difícil. Calculamos ser esta rua pelas referências aos arruados profissionais de Guimarães e a um *Tombo da Câmara Lavrado em 1612*.
CARVALHO, 1942, 3.º, 196; 198v.
- ¹⁴⁰João de Freitas, pintor, faz parte de uma listagem, em meias folhas, no início do Livro
AMAMT - *Livro de Atos e Eleições da Câmara da Vila de Amarante*, n.º 238, 1699-1701, f. 37.
- ¹⁴¹Douramento do retábulo de Nossa Senhora do Rosário e castiçais, na igreja do Convento de S. Gonçalo, Amarante; pintor: João de Freitas, da Rua da Retorta, Amarante.
ADP - Amarante, notário Falcão, n.º 279, fls. 120v.-122.
BRANDÃO, 1985, II, 88-92.
- ¹⁴²Douramento dos retábulos colaterais e outras obras na igreja de S. Pedro, Amarante; pintor: Manuel de Freitas, natural de Guimarães.
ADP- S.N. A m a r a n t e - Falcão, n.º 276, fls. 45v.-47.
BRANDÃO, 1984, I, 639-641.
- ¹⁴³Henrique recebe 13 210 réis de madeiras, pregos e do conserto da torre, em 28.01.1809. AMPNF.SCM - *Livro da Despesa*, n.º 313, 1809 (junho), f. 118v.
- ¹⁴⁴Pintou a capela-mor da igreja de S. Francisco (Amarante).
SCMAMT - *Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, 1838-1839, f. 95.
- ¹⁴⁵Arrematou a pintura da tribuna (da igreja de S. Francisco, Amarante), de branco, por 40 000 réis.
SCMAMT - *Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, 1838-1839, f. 95.
- ¹⁴⁶Será o artista Joaquim. Pintou de branco a tribuna da igreja de S. Francisco, Amarante, entre 1837-1840.
SCMAMT - *Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, 1837-1840, f. 95v.
- ¹⁴⁷Manuel Joaquim, da Rua da Cadeia, 33 anos, casado, ensamblador, natural de Guimarães, filho “emcolito”, alistado em 1832 e 1833.
AMAMT - *Livro de Recenseamento Militar*, n.º 671, 1832-1833, fls. n. numeradas.
- ¹⁴⁸Despendeu-se a verba de 1 530 réis com José, carpinteiro, de nove dias de trabalho no Hospital. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1772 (01.01), f. 51.
- ¹⁴⁹Do Monte, Real, Amarante. AMAMT, n.º 589, 1780, f. 79v.
- ¹⁵⁰De Ermida, Santa Cristina, Figueiró (Amarante, atualmente). Registo da carta e regimento.
SCMAMT - *Livro da Receita e Despesa*, n.º 589 (numeração antiga), 1777 (22.02), f. 22v.
- ¹⁵¹A Santa Casa da Misericórdia deu 3 000 réis ao pintor Manuel José, de pintar catorze para a Irmandade: SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 311, 1797 (02.07), f. 21v.
- ¹⁵²De Monte Trigo, Real (Amarante, atualmente). Registo da carta e regimento.

AMAMT, n.º 589 (numeração antiga), 1780 (07.02), f. 80.

¹⁵³28 800 réis para o carpinteiro João Leite Justo, do que se lhe devia do altar e armação do hospício. SCMAMT - *Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, 1813-1814, f. 17.

¹⁵⁴4 700 réis para a imagem de Santa Ana destinada ao Hospital, que se comprou a António de Sousa Leal. SCMAMT - *Livro da Despesa*, n.º 22, 1780 (nov.), f. 9v.

¹⁵⁵Cristóvão Leite, “emxambrador”, é condenado pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega em 240 réis por não ter carta e regimento.

AMAMT - *Livro das Eleições e Atos da Câmara*, n.º 833, 1728 (03.09), f. 36v.

SARDOEIRA, 1957, p. 37.

¹⁵⁶Oficial de carpinteiro, do lugar da Torre, freguesia de S. Veríssimo (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883, 1793-1839(01.26), f. 8.

¹⁵⁷Retábulo-mor e outra talha na igreja de S. Pedro, Amarante. Entalhador: José da Fonseca Lima, da Rua Direita, S.to Ildefonso, Porto.

BRANDÃO, 1986, III, 487-491.

¹⁵⁸Retábulo-mor e outras obras de talha na igreja de S. Pedro, Amarante. Planta do entalhador Miguel Francisco da Silva. Execução do entalhador portuense José da Fonseca Lima. O mestre entalhador Jacinto da Silva, de Braga, completa o retábulo. Referências ao imaginário João Correia e ao mestre entalhador José Correia, do Porto.

SARDOEIRA, 1957, 19; 37.

BRANDÃO, 1986, III, p. 483-487.

¹⁵⁹Manuel José Pereira, mestre carpinteiro, da Rua de S. Gonçalo, Amarante, obriga-se em 1795 (12.11), à fatura da obra da igreja de S. Pelágio, Ansiães, com António Luís, mestre carpinteiro, da Rua do Arrabalde, da Cruz de Pedra, Braga.

ADB, Nota Geral, 2.ª Série, vol. 128, f. 44v.

¹⁶⁰De Amarante, aparece como liquidatário de 3 800 réis à Santa Casa da Misericórdia.

SCMAMT - *Livro de Recibo efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 242, 1708 (15.04), f. 14.

¹⁶¹De Gonçalo Pereira, carpinteiro, morador na Rua do Porto, vila de Amarante e de André Machado, pintor, de juros de setenta mil réis, que somam 3 755 réis.

SCMAMT - *Despesas e Receitas*, n.º 267, 1710 (09.03), f. 12v.

¹⁶²Aparece como liquidatário de 3 755 réis à Santa Casa da Misericórdia de Amarante.

SCMAMT - *Livro de Recibo ou Receita da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 267, 1710 (09.03), f. 12v.

¹⁶³A Santa Casa da Misericórdia despendeu 18 vinténs (360 réis) com André Machado, pintor, do conserto e pintura da tábua da Irmandade.

SCMAMT - *Livro das Despesas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 256, n.º 256, 1721 (17.10), f. 16.

¹⁶⁴Oficial, do lugar de Cepelos, Fregim (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883, 1794 (02.08), f. 8.

¹⁶⁵A Santa Casa da Misericórdia despendeu 6 400 réis com o pintor Manuel, de “ingomar o Senhor Esse Homo”.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 311, 1797 (05), f. 17.

¹⁶⁶Recebe um “boleto” de 7 200 réis por “pintar a tábua dos irmãos”.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1811(31.12), f. 127v.

¹⁶⁷Atribui-se-lhe uma verba de 5 920 réis pela pintura de andores, varas, círios, coroas e resplendor de imagens. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1812 (03.09), f. 144.

¹⁶⁸A Santa Casa da Misericórdia despendeu 17 000 réis com o pintor Bento Manuel, por aparelhar o baixo da tribuna. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 236, 1842 (Março-Abril), f. 66.

- 169 Pela pintura da cruz da bandeira (Irmandade de S. Pedro?) recebe 240 réis.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 226, 1751 (02.05), f. 22v.
- 170 Pela pintura do frontal e teto da Capela de S. João, Amarante, em parceria com Teodósio de Sousa.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 226, 1752 (05.03), f. 28v.
- 171 João Manuel e Teodósio de Sousa, ficaram de pintar o frontal e teto da capela de S. João por 19 200 réis.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 226, 1752, (05.03), f. 28v.
- 172 A Santa Casa da Misericórdia recebe 20 000 réis de João Manuel, em 1764 (30.07).
SARDOEIRA, 1957, 43.
- 173 A Santa Casa da Misericórdia despendeu 4 000 réis com o pintor João Manuel, de encarnar o Senhor Ecce Homo; na mesma data, a Santa Casa da Misericórdia atribuiu ao mesmo pintor quatro varas de olanda para o sudário (3.600 réis) e para o fazer e pintar meia moeda (2.400 réis); e ainda 3 200 réis para pintar o andor e dourar as orelhas do sudário com a coroa.
SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 301, 1765 (02.05), f. 26v.
- 174 José Manuel, carpinteiro, de Almeida, é condenado em correição (500 réis) por não apresentar carta de exame e regimento do seu ofício e nem se achar registado na Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.
AMAMT - *Livro das Correições dos Vereadores da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 853, 1828 (12.09), f. 6.
- 175 Igreja de S. Pedro, Amarante. Douramento e pintura do teto; do caixilho do Cristo da sacristia; e outras obras. Pintor: José Martins, da Rua da Cadeia, Amarante.
ADP- Amarante, notário Falcão, n.º 279, fls.166-167v.
BRANDÃO, 1985, II, 113-116.
- 176 Despendeu-se com Manuel Martins, do conserto da capela de S. Lázaro, 1 920 réis.
SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 306, 1779 (02.03), f. 12v.
- 177 Despendeu-se com o carpinteiro Manuel Martins e seus oficiais, na obra do cabido, 5 800 réis. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 236, 1837 (jan.-fev.), f. 24.
- 178 José de Lima Matos, a qualidade de chefe dispensa a prova de censo, paga 5.435 r. de contribuição indireta, pintor, solteiro, casado, Lodos, S. Gonçalo, 46 anos.
AMAMT - *Livro do Recenseamento Eleitoral*, n.º 659, 1882, fls. 188v.-189.
- 179 Rodrigo Caetano de Lima Matos, pintor, solteiro, Devesa, S. Gonçalo, 27 anos, sabe ler e escrever. AMAMT - *Livro do Recenseamento eleitoral*, n.º 659, 1882, fls. 190v.-191.
- 180 João Mendes residia em Amarante, na primeira metade do século XVIII. É referido no contrato onde intervém o mestre pedreiro António Gomes para a instalação de uma nova tribuna na capela-mor da igreja de S. Gonçalo.
SARDOEIRA, 1957, 45.
- 181 A Câmara de Amarante estabelece uma finta de 13 000 réis pelo que se devia a João Mendes, carpinteiro. AMAMT - *Livro das Atas da Câmara*, n.º 312, 1735 (28.06), f. 137.
- 182 João Mendes, carpinteiro, morador na vila de Amarante, é eleito pela Câmara para cabo de ordenanças da Vila. AMAMT - *Livro das Atas da Câmara*, n.º 312, 1737 (08.05), f. 170.
- 183 Manuel Joaquim Moreira exercia a atividade em Amarante, no final do século XIX. Em 1853 morava no Bairro do Rego.
SARDOEIRA, 1957, 45.
- 184 2 300 réis a Manuel Nogueira pela pintura das portas de S. João.
SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 260, 1730 (30.04), f. 19.
- 185 2 400 réis a Manuel Nogueira, pela pintura da tábuca dos irmãos.
SCMAMT - *Livro das Despesas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 262, 1733 (03.05), f. 25.
- 186 Manuel Nunes, carpinteiro, é condenado pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega em 240 réis por não ter carta e regimento do seu ofício.

AMAMT - *Livro das Eleições e Atos da Câmara*, n.º 833, 1728 (03.09), f. 37.

SARDOEIRA, 1957, 46.

187A Santa Casa da Misericórdia despendeu 1 880 réis com o carpinteiro Luís de Oliveira. SCMAMT - *Livro de Contas da Santa Casa*, n.º 303, 1774 (01.06), f. 17v.

188A Santa Casa da Misericórdia despendeu 1 750 réis com o carpinteiro Luís de Oliveira, de alguns consertos. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 304, 1775 (02.07), f. 29v.

189A Santa Casa da Misericórdia despendeu 24 400 réis com o carpinteiro Luís Teixeira de Oliveira, pela armação da casa do cabido.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 305, 1776 (02.01), f. 11.

190A Santa Casa da Misericórdia despendeu 5 240 réis com o carpinteiro Luís de Oliveira, do trabalho da armação dos Passos. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 305, 1776 (02.05), f. 16v.

191A Santa Casa da Misericórdia recebeu de José Teixeira de Oliveira, carpinteiro, 10 000 réis. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1808 (02.07), f. 46v.

192A Santa Casa da Misericórdia deu 21 330 réis ao carpinteiro Luís de Oliveira, do resto da armação do cabido. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 305, 1776 (02.05), f. 16v.

193Do Passo, Figueiró, S. Tiago (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Offícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883, 1814 (12.05), f. 9v.

194A Santa Casa da Misericórdia despendeu 8 180 réis com Luís Manuel Peixoto e outros, por armarem o trono nas tardes da Quaresma e na Semana Santa.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 310, 1796 (02.05), f. 22.

195Alexandre Peixoto, carpinteiro, é eleito sacador de décima.

AMAMT - *Livro das Atas da Câmara*, n.º 312, 1738 (11.02), fls. 181v.-182.

196Presume-se a atividade de carpinteiro. Recebeu 400 réis para pagar a quem “torneou o bronze”.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 249, 1717 (02.05), f. 33.

197Recebeu 12 500 réis pela fatura de uma tumba de madeira.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 249, 1717 (02.05), f. 33.

198Recebeu 450 réis para pagar a quem dourou as dobradiças de uma tumba.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 249, 1717 (02.05), f. 33.

199A Santa Casa da Misericórdia despendeu 720 réis com o carpinteiro Luís Peixoto.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 310, 1795 (02.11), f. 7v.

200A Santa Casa da Misericórdia despendeu 2 580 réis com o carpinteiro Luís Peixoto, de compor o caixão da cera e os escabelos, desmanchar a escada e outros consertos.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 310, 1795 (02.12), f. 12.

20112 640 réis para o mestre carpinteiro Luís Peixoto, por fazer de novo os supedâneos dos altares colaterais. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 310, 1796 (02.03), f. 16v.

2022 800 réis para o mestre carpinteiro Luís Peixoto por fazer as escadas do trono, parte restante que se tinha dado ao mestre da tribuna.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 310, 1796 (02.03), f. 16v.

203 A Santa Casa da Misericórdia despendeu 2 020 réis com Luís Peixoto, do caixilho do Senhor Ecce Homo.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 311, 1797 (02.07), f. 25.

²⁰⁴Luís Peixoto compôs o arco que segura a sanefa do arco da capela-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia, recebendo por 120 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 232, 1800 (Maio-Junho), f. 16.

²⁰⁵Manuel José Pereira, mestre carpinteiro, da Rua de S. Gonçalo, Amarante, obriga-se, em 1795 (12.11), à factura da obra da igreja de S. Pelágio, Ansiães com António Luís, mestre carpinteiro, da Rua do Arrabalde, da Cruz de Pedra, Braga.

ADB. Nota Geral, 2.ª Série, vol. 128, f. 44v.

²⁰⁶Agostinho Pinto, carpinteiro, de Pousada, Figueiró, S. Tiago (Amarante, actualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatãmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatãmega*, n.º 883,1814 (14.05), f. 9v.

²⁰⁷Morador na Rua do Porto, na vila de Amarante.

SCMAMT - *Livro de Recibo efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 242, 1707 (14.08), f. 40.

²⁰⁸De Gonçalo Pereira, carpinteiro, morador na Rua do Porto, “desta villa” (de Amarante) e de André Machado, pintor, receberam-se juro de 70 000 réis, que somavam 3 755 réis.

SCMAMT - *Despesas e Receitas*, n.º 267, 1710 (09.03), f. 12v.

²⁰⁹ Poderemos estar na presença do mesmo artista: imaginário e carpinteiro

A Manuel Pereira, imaginário, sete tostões (700 réis), pelo caixão para os papéis e fechadura.

SCMAMT - *Livro das Despesas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 239, 1702 (03.09), f. 8. ²¹⁰

Poderemos estar na presença do mesmo artista: imaginário e carpinteiro. Ao mesmo Manuel Pereira (imaginário), de desarmar o retábulo e caixão de S. Gonçalo, 12 vinténs (240 réis). SCMAMT - *Livro das Despesas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 239, 1702 (03.09), f. 8.

²¹¹ Poderemos estar na presença do mesmo artista: imaginário e carpinteiro.

Manuel Pereira, com a designação de carpinteiro, é encarregado de armar o retábulo e concertar o altar, recebendo 360 réis.

SCMAMT - *Livro das Despesas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 239, 1702 (17.09), f. 11v.

²¹² Poderemos estar na presença do mesmo artista: imaginário e carpinteiro.

Deu-se a verba de 360 réis a Manuel Pereira, carpinteiro: pagamento das fechaduras do caixão e armação, porta do lavatório e conserto do altar-mor.

SCMAMT - *Livro das Despesas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 239, 1702 (29.10), f. 13v. ²¹³

Poderemos estar na presença do mesmo artista: imaginário e carpinteiro.

É o autor de quatro castiçais e tábuas para os Evangelhos e para as sacras; de armar o caixão e de consertar o altar-mor, recebendo 840 réis.

SCMAMT - *Livro das Despesas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 239, 1702 (29.10), f. 13v.

²¹⁴ É referenciado como doente, recebendo da Santa Casa da Misericórdia de Amarante 150 e 100 réis.

SCMAMT - *Livro das Despesas e Receitas efetuadas pela Santa Casa da Misericórdia*, n.º 240, 1706 (02.07), f. 42 ²¹⁵

Manuel Pereira, morador em Amarante. Não é referida a época da sua atividade.

SARDOEIRA, 1957, 46.

²¹⁶O carpinteiro João Pinto recebe 600 réis.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1771, f. 29v.

²¹⁷O carpinteiro João Pinto recebe 1 100 réis da armação do Passo.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1772 (01.05), f. 59.

²¹⁸O carpinteiro João Pinto, de dois gatos para segurança do coro e demais obra para a Santa Casa da Misericórdia, recebe 3 950 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas da Santa Casa*, n.º 302, 1772 (01.07), f. 63.

²¹⁹Despendeu-se a verba de 1 380 réis com João Pinto, “dos campos dos altares”.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1772 (01.07), f. 62.

²²⁰O carpinteiro João Pinto recebeu 49 865 réis por conta do que se lhe devia da obra do Hospital, encomendada pela Mesa anterior.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 305, 1775 (02.11), f. 9.

²²¹O carpinteiro João Pinto recebeu 1 525 réis de armar os Passos.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 306, 1779 (31.04), f. 25.

²²²Da Torre, S. Veríssimo (Amarante, atualmente).

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1814 (12.05), f. 48v.

²²³ José Pinto, que faz parte de uma listagem, em meias folhas, no início do Livro

AMAMT - *Livro de Atos e Eleições da Câmara da Vila de Amarante*, n.º 238, 1699-1701, f. 22.

²²⁴É responsável, com o pintor João Manuel, pelo douramento da tribuna do altar-mor da igreja de S. Pedro, em 21 de agosto de 1760.

SARDOEIRA, 1957, 47.

²²⁵Manuel Rebelo, carpinteiro, natural de S. Mamede de Recesinhos (Penafiel, atualmente), é condenado pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega em 240 réis por não ter carta de ofício.

AMAMT - *Livro das Eleições e Atos da Câmara*, n.º 833, 1728 (03.09), f. 38.

SARDOEIRA, Albano - *Notícia de Alguns Artistas...*p. 48.

²²⁶António Ribeiro (o gatinho), carpinteiro, é nomeado louvado carpinteiro. AMAMT - *Livro das Atas da Câmara*, n.º 312, 1738 (11.02), f. 181v.

²²⁷De Lameiras, freguesia e couto de Travanca (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1816 (30.01), f. 37v.

²²⁸De Cimo de Vila, Oliveira.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1816 (08.12), f. 48v.

²²⁹1 980 réis de tintas para António Ribeiro destinadas à capela de S. Lázaro.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1828 (agosto/out.), f. 174v.

²³⁰Do lugar e freguesia de Fregim (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1813 (27.09), f. 9v.

²³¹Trabalhou, no princípio do século XVII, no retábulo e no coro do convento de S. Gonçalo, Amarante.

SARDOEIRA, 1957, 48.

²³²De Travanca, Amarante. A referência não é explícita quanto à atividade de dourador. Admitimos que o imaginário João Ribeiro ficasse encarregado de contratar um dourador para o retábulo-mor e tribuna da igreja de Aveleda, Lousada.

BRANDÃO, 1984, I, 804-805.

²³³Do Outeiro, freguesia de Travanca (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de S. C. de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1794 (18.01), f. 36v.

²³⁴Do lugar da Lage, Fregim (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1801 (28.03), f. 8v.

²³⁵Manuel Rodrigues, carpinteiro, filho de António Rodrigues, também carpinteiro, é condenado pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega em 240 réis, por não ter carta.

AMAMT - *Livro das Eleições e Atos da Câmara*, n.º 833, 1728 (03.09), f. 37.

SARDOEIRA, 1957, 53.

²³⁶Bernardo Rodrigues, carpinteiro, é condenado pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega em 240 réis, por não ter carta e regimento do seu ofício. AMAMT - *Livro das Eleições e Atos da Câmara*, n.º 833, 1728 (03.09), f. 37. SARDOEIRA, 1957, 53.

- ²³⁷ João Rodrigues é condenado em 60 réis por não cumprir os acórdãos sobre o chafariz da Vila e calçadas. AMAMT, n.º 238, 1701 (21.06), f. 91v.
- ²³⁸ Manuel Rodrigues, carpinteiro, filho de António Rodrigues, também carpinteiro, é condenado pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega em 240 réis, por não ter carta.
AMAMT - *Livro das Eleições e Atos da Câmara*, n.º 833, 1728 (03.09), f. 37.
SARDOEIRA, 1957, 53.
- ²³⁹ Rosário, carpinteiro, morador no campo da Feira.
AMAMT - *Livro das Atas da Câmara*, n.º 312, 1735 (28.06), f. 137.
- ²⁴⁰ A Câmara de Gestaço nomeou para louvados carpinteiros, Vicente de Sá, Fridão, e José Teixeira, da Costa Grande. AMAMT - *Livro das Atas da Câmara Municipal de Gestaço*, n.º 746, 1818 (21.02), f. 13.
- ²⁴¹ De Barreiros, Louredo.
AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883, 1825 (28.10), f. 49.
- ²⁴² Pintou as frestas da capela-mor e o forro da mesma por 39 705 réis.
SCMAMT - *Livro de Contas da Ordem Terceira de S. Francisco*, n.º 52, 1837-40, f. 94.
- ²⁴³ Ao carpinteiro António Serafim, do trabalho no Hospital, 2 160 réis.
SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1786 (02.11), f. 3v.
- ²⁴⁴ João Serafim, como chefe de família deve a contribuição por si sendo só um homem da família sujeito à contribuição, de Cepelos.
AMAMT - *Recenseamento Populacional*, n.º 689, 1864, f. 27v.
- ²⁴⁵ 3 750 réis ao carpinteiro Manuel Serafim e seus oficiais, por serrarem madeira.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (24.06), f. 69v.
- ²⁴⁶ Tomás Ferreira da Silva, mestre dourador, recebe 243 200 réis pelo saldo do ajuste que fez em 30 de maio de 1863, respeitante à pintura e ao douramento das sanefas do arco cruzeiro, frestas, púlpitos, altares, coro [...] na igreja da Santa Casa da Misericórdia de Amarante.
SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. D. Doc. n.º 11, 1863 (31.12), f. n. num.
- ²⁴⁷ Tomás Ferreira da Silva, mestre dourador, recebe 600 000 réis por conta e satisfação do primeiro pagamento do preço por que tomou de empreitada a pintura e o douramento das obras da igreja.
SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. C. Doc. n.º 24, 1863 (02.07), f. n. num.
- ²⁴⁸ Tomás Ferreira da Silva, mestre dourador, recebe 14 960 por vários objetos que comprou para a igreja.
SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. C. Doc. n.º 24, 1863 (02.07), f. n. num.
- ²⁴⁹ Tomás Ferreira da Silva, mestre dourador, recebe 400 00 réis como segundo pagamento por conta das obras de pintura e douramento da igreja.
SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. D. Doc. n.º 3, 1863 (31.08), f. n. num.
- ²⁵⁰ Tomás Ferreira da Silva, mestre dourador, recebe 4 200 réis por seis serpentinas de metal amarelo para os altares da igreja e ainda 720 réis de roldanas para as sanefas.
SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. D. Doc. n.º 3, 1863 (31.08), f. n. num.
- ²⁵¹ Tomás Ferreira da Silva, mestre dourador, recebe 350 00 réis por conta do terceiro pagamento do preço da empreitada das obras de pintura e douramento da igreja.
SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. D. Doc. n.º 5, 1863 (30.09), f. n. num.
- ²⁵² Tomás Ferreira da Silva, mestre dourador, recebe 149 650 réis por encarnar e pintar as imagens da igreja; douramento do nublado e resplendor do trono e altar-mor; damasco para a porta [...]; dois espanadores e brochas para a limpeza da igreja.
SCMAMT – *Livro de Registo de Orçamentos da Santa Casa*, n.º 424. D. Doc. n.º 11, 1863 (31.12), f. n. num.

- ²⁵³Retábulo-mor e outras obras de talha na igreja de S. Pedro, Amarante. Planta do entalhador Miguel Francisco da Silva. Execução do entalhador portuense José da Fonseca Lima. O mestre entalhador Jacinto da Silva, de Braga, completa o retábulo. Referências ao imaginário João Correia e ao mestre entalhador José Correia, do Porto.
SARDOEIRA, 1957,19.
BRANDÃO, 1986, III, p. 483-487.
- ²⁵⁴Retábulo-mor e outras obras de talha na igreja de S. Pedro, Amarante. Planta do entalhador Miguel Francisco da Silva. Execução do entalhador portuense José da Fonseca Lima. O mestre entalhador Jacinto da Silva, de Braga, completa o retábulo. Referências ao imaginário João Correia e ao mestre entalhador José Correia, do Porto.
SARDOEIRA, 1957,19; 54-55.
BRANDÃO, 1986, III, p. 483-487.
- ²⁵⁵Domingos da Silva, carpinteiro, é registado com uma carta e regimento do seu ofício. AMAMT - *Livro das Eleições e Atos da Câmara*, n.º 833, 1728 (30.01), f. 18.
- ²⁵⁶A Câmara de Gestaço nomeou para louvados carpinteiros António Alves e Inácio da Silva. AMAMT - *Livro das Atas da Câmara Municipal de Gestaço*, n.º 746, 1820 (12.02), f. 46v.
- ²⁵⁷A Câmara de Gestaço nomeou Inácio da Silva e José Teixeira para louvados carpinteiros.
AMAMT - *Livro das Atas da Câmara Municipal de Gestaço*, n.º 746, 1821 (28.04), f. 64.
- ²⁵⁸Apresentação de orçamento para as obras da nova cadeia de Santa Cruz de Ribatâmega pelos mestres carpinteiros Gabriel Soares, natural da freguesia de Santiago de Burgães, concelho de Refoios, termo do Porto, trabalhando no concelho de Santa Cruz; e José da Silva Viana, do Seixo, freguesia de S. Mamede de Recesinhos (Penafiel, atualmente).
AMAMT - *Livro de Eleições e Atos da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 841, 1822 (13.12), fls. 57-57v.
- ²⁵⁹D. Francisco António Solha é o provável autor, em 1762, do majestoso órgão da igreja de S. Pedro, S. Gonçalo de Amarante. Natural de Pontevedra, viveu em Amarante tendo deixado, provavelmente, o seu nome ligado às construções dos órgãos dos templos e dos mosteiros de Amarante, bem como em Guimarães.
SARDOEIRA, 1957, 56.
- ²⁶⁰Natural de Amarante, o pintor João Manuel de Sousa, ou somente João Manuel, foi encarregado, com Manuel de Queirós (Coutinho), do douramento da tribuna da capela-mor da igreja de S. Pedro e de outros trabalhos.
SARDOEIRA, 1957, 47. BRANDÃO, 1987, IV, 166-167.
- ²⁶¹Natural de Amarante, o pintor João Manuel de Sousa, ou somente João Manuel, foi encarregado, com Manuel de Queirós, do douramento da tribuna da capela-mor da igreja de S. Pedro e de outros trabalhos.
SARDOEIRA, 1957, 56.
- ²⁶²Igreja de S. Pedro, Amarante: douramento do retábulo-mor por João Manuel de Sousa e Manuel de Queirós Coutinho, ambos de Amarante.
SARDOEIRA, 1957, 56-57.
BRANDÃO, 1987, IV, 188-189.
- ²⁶³É nomeado louvado carpinteiro António de Sousa, da Barroca, concelho da Santa Cruz de Ribatâmega, por ter falecido Manuel Teixeira, carpinteiro.
AMAMT - *Livro de Eleições e Atos da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 835, 1778 (03.04), f. 39v.
- ²⁶⁴De Santa Joana, couto de Mancelos (Amarante, atualmente). Passada carta de exame e regimento pela Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega.
AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1813 (27.04), f. 44.
- ²⁶⁵Manuel de Sousa, carpinteiro, de Vila Meã, registou uma carta de exame e regimento do seu ofício. AMAMT - *Livro das Eleições e Atos da Câmara*, n.º 833, 1728 (20.08), f. 35v. SARDOEIRA, 1957, 57.
- ²⁶⁶Recebe 430 réis de fazer uma cruz para a bandeira.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 226, 1751 (02.05), f. 22v.

- 267 Recebe 7 200 réis por fazer o frontal da capela de S. João. Antecede esta despesa uma quantia de 200 réis para retelhar a mesma capela.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 226, 1752 (05.03), f. 28.
- 268 Com João Manuel, pintor, ficaram de pintar o frontal e teto da capela de S. João por 19 200 réis. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 226, 1752, (05.03), f. 28v.
- 269 Recebe 50 réis por consertar o arquivo da Santa Casa.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 226, 1752 (02.01), f. 25.
- 270 Recebe 960 réis por fazer a escada na Capela de S. João.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 226, 1752 (02.01), f. 25v.
- 271 O pintor Tavares, de Penafiel, surge como artista da Santa Casa da Misericórdia de Amarante no período compreendido entre 1810 e 1828. A primeira obra referenciada para a Santa Casa da Misericórdia é a pintura da bandeira da Irmandade, despendendo-se 11 250 réis para tal e ainda para quem a conduziu.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1810 (24.06), f. 68v.
- 272 Por conta da obra do cabido e outras pinturas, recebe 55 000 réis.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1812 (03.09), f. 144.
- 273 Por conta das pinturas da igreja da Santa Casa da Misericórdia, recebe 61 800 réis.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234 (1806-1815), 1812 (31.10), f. 145v.
- 274 A Santa Casa da Misericórdia deu 100 000 réis pelo resto da pintura da sua igreja.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1813 (17.08), f. 154.
- 275 Despendeu-se a verba de 6 400 réis com o pintor da pintura do caixilho e dos caixões da capela de Santo Estêvão. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 234, 1815 (30.06), f. 188.
- 276 A pintura da frontaria da igreja da Santa Casa da Misericórdia é-lhe atribuída por 24 000 réis. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1816 (01.01), f. 6v.
- 277 Pela pintura e pelo douramento do púlpito recebe 28 800 réis.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1816 (01.03), f. 9.
- 278 A Santa Casa da Misericórdia despende 6 000 réis com o pintor Tavares, pela pintura da banquetta do Santo Cristo, (da capela) de S. João.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1816 (01.07), f. 12v.
- 279 Recebe 2 800 réis por pintar S. Lázaro e o nicho na capela.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1816 (01.11), f. 20.
- 280 Por pintar S. Lázaro recebe mais 3 200 réis.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1817 (01.03), f. 23.
- 281 A pintura da tumba rende-lhe 38 400 réis.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1817 (01.03), f. 23.
- 282 Despenderam-se 7 020 réis pela pintura das portas, janelas e grades da casa do despacho.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1817 (01.04), f. 36v.
- 283 A “incarnação do Senhor da sacristia e crux do mesmo” rende-lhe 12 800 réis.
SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1820 (jan.-fev.), f. 63v.
- 284 Pintou o retrato do benfeitor da Santa Casa da Misericórdia, Domingos Cerqueira, por 15 600 réis. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1822 (11.07), f. 91v.
- 285 Recebe 78 360 réis por obras no Hospital.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1824 (julho-agosto), f. 127v.

²⁸⁶Do restante da obra do andar superior e altar do Hospital, a Santa Casa atribui-lhe a verba de 12 000 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1824 (set.-out.), f. 128.

²⁸⁷Recebe 960 réis pelo conserto da tumba.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1824 (set.-out.), f. 128.

²⁸⁸Por conta das pinturas no Hospital da Santa Casa da Misericórdia, recebe 24 000 réis.

SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1825 (maio-junho), f. 131v.

²⁸⁹Para o pintor (Tavares?), em trabalho na capela de S. Lázaro, a Santa Casa da Misericórdia despende 1 080 réis. SCMAMT - *Livro de Contas dos Irmãos Esmoleres da Santa Casa*, n.º 235, 1828, f. 174v.

²⁹⁰A Santa Casa da Misericórdia recebeu 2 000 réis de José António Teixeira, carpinteiro.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 311, 1797 (02.07), f. 30.

²⁹¹De Soutelo, Freixo de Baixo (Amarante, atualmente).

AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883,1839 (26.06), f. 50.

²⁹²António Teixeira, carpinteiro, é nomeado lançador de sisa, “menor” (porque havia os “nobres”).

AMAMT - *Livro das Atas da Câmara*, n.º 312, 1738 (11.02), f. 181v.

²⁹³1 800 réis de dias de trabalho pagos a António Teixeira, carpinteiro e filhos.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1772 (01.07), f. 62.

²⁹⁴400 réis para António Teixeira e seus filhos, de retirar os retábulos dos altares.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1772 (01.03), f. 54v.

²⁹⁵1 620 réis para António Teixeira e seus filhos, pelo acabamento do guarda-pó e restante obra. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1773 (01.03), f. 79v.

²⁹⁶16 800 réis para António Teixeira, de madeira para o forro da mesma capela-mor.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1773 (01.03), f. 79v.

²⁹⁷4 200 réis para António Teixeira, carpinteiro, filhos e moços, de fazerem a porta da capela-mor, supedâneos e a armação do Passo.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1773 (01.05), f. 82.

²⁹⁸3 790 réis para António Teixeira, filhos e moços, de assentar o retábulo e fazer o altar-mor. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1773 (01.07), f. 84v.

²⁹⁹Por seis dias de trabalho com o mestre carpinteiro António Teixeira, na Semana Santa, na igreja – 2 160 réis. SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 309, 1801 (05.05), f. 25 v.

³⁰⁰Termo de juramento dado aos louvados carpinteiros Domingos Teixeira de Banho e António José, de Crasto, Caíde, Lousada. AMAMT - *Livro de Eleições e Atos da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 837, 1805 (25.04), f. 24v.

³⁰¹A Câmara da honra de Vila Caiz nomeia Francisco Teixeira, do lugar de Aldeia Nova, mesma honra, para juiz das obras de carpinteiros.

AMAMT - *Livro de Eleições e Atos da Honra de Vila Caiz*, n.º 895, 1712 (24.09), fls. 56v.-57.

³⁰²João Teixeira, pintor, do campo de S. Sebastião, por ser pobre pede para pintar celas e guarda-roupas do Convento; já tinha recebido autorização para o mesmo no Convento da Conceição e Salvador.

ADB, Mon. e Conv., Mosteiro dos Remédios (Braga). Doc. 2637, 1767 (06.03), F. 568, s. f.

³⁰³A Santa Casa da Misericórdia recebeu 10 000 réis de José Teixeira, carpinteiro, desta vila.

SCMAMT - *Livro da Receita e Despesa*, n.º 231, 1798 (02.07), f. 35v.

³⁰⁴A Câmara de Gestaço nomeou para louvados carpinteiros Vicente de Sá, de Fridão, e José Teixeira, da Costa Grande. AMAMT - *Livro das Atas da Câmara Municipal de Gestaço*, n.º 746, 1818 (21.02), f. 13.

³⁰⁵A Câmara de Gestaço nomeou Inácio da Silva e José Teixeira para louvados carpinteiros. AMAMT - *Livro das Atas da Câmara Municipal de Gestaço*, n.º 746, 1821 (28.04), f. 64.

³⁰⁶2 200 réis a Luís Teixeira, do concerto da bandeira.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 306, 1779 (01.01), f. 9v.

³⁰⁷1 440 réis de Manuel Teixeira, carpinteiro, de S. Lázaro, por conta do que devia dos peditórios. SCMAMT - *Livro da Receita e Despesa*, n.º 271, 1714 (05.08), f. 2v.

³⁰⁸É nomeado louvado o carpinteiro António de Sousa, da Barroca, concelho da Santa Cruz de Ribatâmega, por ter falecido Manuel Teixeira, carpinteiro.

AMAMT - *Livro de Eleições e Atos da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 835, 1778 (03.04), f. 39v.

³⁰⁹Do lugar da Serquenda, S. Tiago de Burgães, concelho de Refoios; assistente no concelho de Santa Cruz de Ribatâmega. AMAMT - *Livro de Registo de Ofícios (e Regimentos) da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 883, 1822 (20.02), f. 49.

³¹⁰Manuel do Vale, carpinteiro, de Sanche, Amarante, recebe 195 000 réis de madeiras para o mirante e mais obras da igreja. ADB, Most. e Conv., Mosteiro dos Remédios (Braga), 1729, M. 420, f. 264.

³¹¹António Vieira, carpinteiro, do lugar da Boavista, freguesia de Oliveira, registou a carta de exame do seu ofício de carpinteiro.

AMAMT - *Livro de Eleições e Atos da Câmara de Santa Cruz de Ribatâmega*, n.º 834, 1762 (30.04), f. 4.

³¹²Despendido com Frei José de Santo António, morador em Pombeiro (mosteiro), por fazer a planta para a obra [da igreja] – 12 800 réis.

SCMAMT - *Livro de Receita e Despesa da Santa Casa da Misericórdia*, n.º 302, 1771 (01.03), 25v.

³¹³Atribuição, em 1773, do retábulo lateral do Desterro, no lado da Epístola da igreja de S. Pedro, a Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Em 1773 (10 de julho) *fis os riscos da Mezericordia, de Amarante* [os retábulos], que arderam durante a 2.^a invasão francesa de 1809.

BRANDÃO, 1987, IV, 306; 337-338.

³¹⁴Igreja do mosteiro de Santa Clara, Amarante: retábulo, camarim e peanha da tribuna da capela-mor; castiçais e cruz. Escultor: José António Ferreira Vilaça, Terreiro de S. Lázaro, Braga.

AUB – Nota geral, n.º 730, fls. 189v.-190.

BRANDÃO, 1987, IV, 94-96.

³¹⁵A Câmara de Gestaço nomeou para louvados carpinteiros José António Alves, do lugar de Novios, e António Vilela, freguesia da Madalena.

AMAMT - *Livro das Atas da Câmara Municipal de Gestaço*, n.º 749, 1834 (18.10), f. 85v.



APÊNDICE
FOTOGRAFICO

S. GONÇALO



1

S. Gonçalo. Igreja do Convento. 1. Do renascimento ao protobarroco: Manuel do Couto, mestre de pedraria e arquiteto da cidade do Porto, é o autor da construção do portal lateral sul da igreja de S. Gonçalo, da varanda dos reis (D. João III, D. Sebastião, cardeal D. Henrique e Filipe I) e respetiva imaginária, em 1683. Domingos de Freitas, mestre arquiteto de pedraria, morador em Guimarães, assina, em 1641, o contrato da obra do zimbório e cruzeiro da igreja do convento de S. Gonçalo. Possui elementos renascentistas (medalhões), maneiristas (andares, nichos, decoração dos corpos laterais do terceiro registo) e protobarrocos (colunas torsas e remate). Iconografia: N. S.^a do Rosário no terceiro registo, S. Pedro, mártir, S. Gonçalo e S. Tomás de Aquino no segundo registo, S. Francisco de Assis e S. Domingos de Gusmão no primeiro.

2. Do maneirismo ao neoclássico: o maneirismo dos retábulos das capelas do transepto (Epístola), o barroco joanino da capela-mor e dos púlpitos, e o neoclássico do retábulo da capela do SS. mo Sacramento (Evangelho), entre outros espaços, comprovam várias campanhas de talha ao gosto da estética das épocas, excetuando o período rococó. O carpinteiro João Mendes residia em Amarante, na primeira metade do século XVIII, e é referido no contrato onde intervém o mestre pedreiro António Gomes para a instalação de uma nova tribuna na capela-mor da igreja de S. Gonçalo. O arquiteto-entalhador Miguel Francisco da Silva é o responsável pela vistoria das mesmas obras, no mesmo ano, em 1733. Mais um argumento para crermos que a sua escola é responsável pelo retábulo-mor de S. Gonçalo. >>

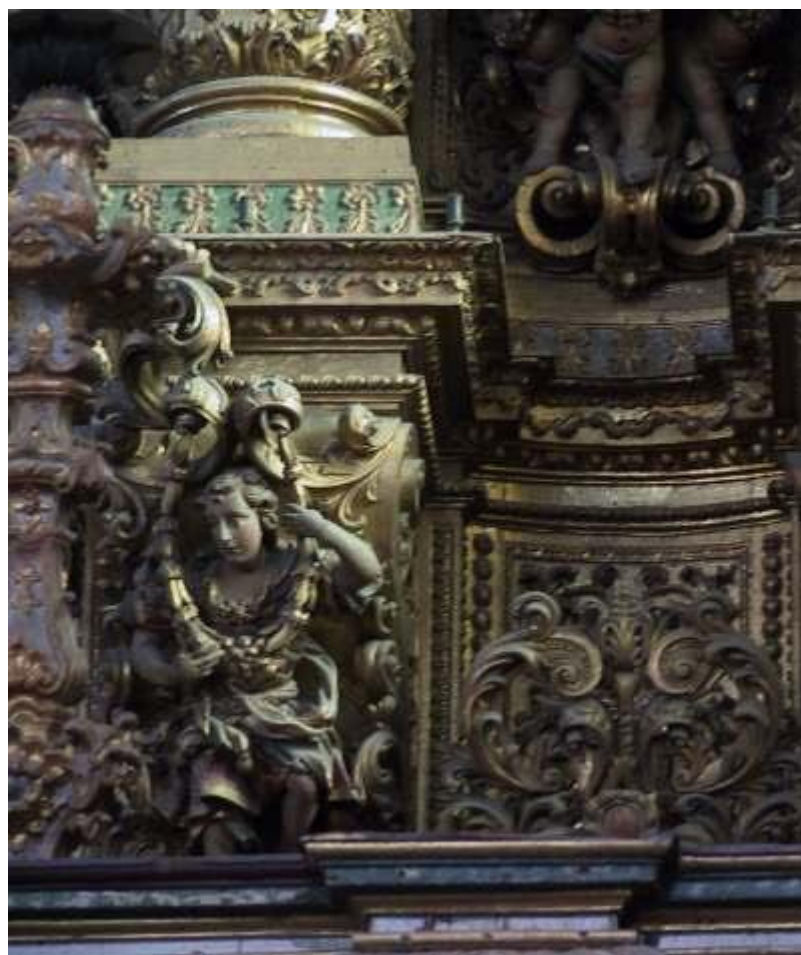




3



4



5



6

<< **S. Gonçalo. Igreja do Convento. 3. 4. 5.** Retábulo-mor: o barroco joanino indicia a presença do arquiteto-entalhador Miguel Francisco da Silva, um dos autores do retábulo-mor da Sé do Porto (1727-1729). A avaliação tipológica recai, claramente, sobre as colunas: o primeiro terço em S. Gonçalo (ainda afেঁçoado ao estilo nacional) corresponde aos terços restantes das colunas do retábulo-mor da Sé e vice-versa. O entalhamento e o sentido áulico dos pedestais demonstram a riqueza da interpretação erudita no retábulo-mor de S. Gonçalo, onde pontuam as imagens de S. Francisco de Assis (Evangelho) e S. Domingos de Gusmão (Epístola), situação comum nos templos dominicanos, invertendo-se a posição nos templos franciscanos.

S. Gonçalo. Igreja do Convento. 6. Sacrário: cabeças de anjos, fêstões e folhas de acanto - proporcionando a ligação ao esquema nacional -, são parte do equilíbrio do registo inferior do sacrário, que impulsiona os cortinados e o dossel para a "treillage" adornada, lateralmente, com fragmentos de frontão e sustentando outros que compõem o remate, onde se ancoram anjos a consolidarem a serenidade perpassada na totalidade deste espécime do barroco joanino.

7



8



9

7. 8. 9. Transepto. Capela colateral do Evangelho. SS. mo Sacramento. Neoclássico: a unidade da capela e da estrutura retabular percebem-se na verticalização e ornamentação, nomeadamente os festões na cota inferior, no friso e nas pilastras da capela. A semi-cúpula, as urnas, os anjos adultos e o resplendor que interrompe o duplo frontão avivam a aparência de retábulos sobrepostos. Os adornos do embasamento – elementos vegetalistas, florais, espigas e alúvias religiosas -, condizem com a mesa de altar; o brilho da sua repintura conjuga-se com parte da banquetea, que se explica pela agregação continuada, em tempos, de um sacrário joanino, hoje na capela-mor, no lado da Epístola. A descontextualização é notória na colocação da imagem de S. Gonçalo e nas flores. *Das artes localizadas no altar, apelam ainda ao barroco...*

10. Transepto. Capela colateral da Epístola. Sagrado Coração de Maria. Maneirismo: a capela é de 1640, e em 1726 era de “talha antiga, dourada, e da invocação do Senhor Jesus” (que se mantém em 1758), onde estava uma “devota” imagem do Senhor Crucificado, com nove palmos de altura. A descrição condiz com o retábulo atual: três registos (andares) como os espécimes maneiristas da cidade do Porto; no primeiro substituiu-se, pela descrição, a pintura do Senhor Jesus pelo trono e pelo Sagrado Coração de Maria. A erudição revê-se ainda no frontão do remate (esquema de Vignola - volutas afrontadas para darem lugar a orla tipográfica ou “rollwerk”, interrompendo-o); nos primeiros terços das colunas; e nos entalhamentos miúdos: cartelas, cabeças aladas, enrolamentos e folhagens de acanto. Evidenciam-se ainda as pinturas do Pai Eterno, no terceiro registo, e da Ressurreição, no segundo registo. >>



11



12



13

S. Gonçalo. Igreja do Convento. 11. 12. 13. Transepto. Capela do topo. Evangelho. Santa Luzia. Maneirismo: a tipologia é semelhante, no essencial, ao retábulo maneirista do Sagrado Coração de Maria, diferenciando-se os denticulados no segundo e terceiro registos; no primeiro registo, Santa Luzia substitui a pintura do Descendimento de Santa Rosa, invocação assim enumerada em 1726 e em 1758, “dourada e muito bem estoçada”. Presentemente, as pinturas de Santa Margarida e Santa Úrsula flanqueiam a Santa Luzia; Santo António, o Descendimento da Cruz e S. Marcos clarificam-se no segundo registo; o Divino Espírito Santo resalta no terceiro registo. Atesta-se a “decência” da capela em 1845.

14



15



16

S. Gonçalo. Igreja do Convento. 14. 15. 16. 1.ª capela lateral do Evangelho. S. Tiago. Barroco nacional: é o único retábulo deste estilo presente no templo. A capela é referida por Craesbeeck, em 1726, com um retábulo “muito bem dourado” e instituída, em 1564, por Francisco Cerqueira Coelho; em 1758 confirma-se a existência da imagem do santo em “retábulo dourado”. Exibe os ornatos do estilo barroco nacional: meninos e aves (aqui dourados, em vez do estofado e da carnação), uvas, parras, acanto bem relevado (enrolado, entrelaçado, serpentiiforme, invertido), a que se juntam ornatos florais e cabeças de serafins. As zonas do retábulo que receberam o tratamento de composições eruditas são o banco (nas mísulas das colunas exteriores, nos pedestais das colunas interiores e no painel) e as três aduelas do remate.

17



18



19

S. Gonçalo. Igreja do Convento. 17. 18. 19. 1.ª capela lateral da Epístola. S. Jacinto. Transição barroco nacional-barroco joanino: em 1726, a capela encerra um retábulo “muito bem feito ao moderno” (o retábulo anterior passa para a capela seguinte), instituída por João Teixeira de Vasconcelos que, em 1721, instituiu vínculo, ordenando a sua aquisição a um sobrinho, João Mendes de Vasconcelos, compromisso que concretiza. Em 1758, descreve-se S. Jacinto, santo que “hé de pintura, com retábulo de talha dourada”, confirmando-se o seu padroeiro, João Inácio Teixeira de Vasconcelos Queirós e Magalhães, de Pascoaes. As fitas e as laçarias das colunas revelam a filiação no gosto imanente na capela de N. S.ª da Conceição ou Árvore de Jessé, na igreja de S. Francisco (Porto), da autoria dos entalhadores António Gomes e Filipe da Silva, em 1718. O dossel e os cortinados pendentes, o arco conopial da moldura interior do remate e o arco triboado exterior prenunciam o barroco joanino. O pintor João da Silva Braga, de Amarante, procedeu ao douramento e à pintura do retábulo em 1735. No programa iconográfico, intervieram pintores que restringiram S. João Baptista e Santo António às cartelas dos intercolúnios, dando realce natural à invocação de S. Jacinto; a coerência da pintura mantém-se na cartela com a Virgem Maria.

S. DOMINGOS

20



22

21



S. Gonçalo. Igreja de S. Domingos. 20. 21. 22. Fachada: barroco com "rollwerk" maneirista no frontão. Retábulo-mor: barroco joanino, com a probabilidade de ter sido executado pela escola do arquiteto-entalhador português Miguel Francisco da Silva, riscador do retábulo-mor e tribuna da igreja de S. Pedro (Amarante), em 1746, com o entalhamento de José de Fonseca Lima. Os entrançados dos intercolúnios de S. Domingos (Maria e Cristo) refletem idêntico preenchimento com cabeças akidas na igreja de S. Francisco (Guimarães), em 1743, com o lavor de Manuel da Costa Andrade e risco de Miguel Francisco da Silva. O calvário existente no trono obtém um elevado índice representativo: Maria Madalena aos pés do Senhor dos Aflitos, enquadrados com N. S.^a das Dores e S. João Evangelista. Como é um templo dominicano, S. Domingos, na Epístola, dá o lugar a S. Francisco, no Evangelho.

23



24



S. Gonçalo. Igreja de S. Domingos. 23. 24. Ilhargas da capela-mor: o barroco joanino está presente na cabeça de anjo akada que se prolonga com conchas estilizadas, tema retratado nos colaterais da igreja de Bustelo (Penafiel), de José de Fonseca Lima, em 1742; nas cornucópias estilizadas que o ladeiam, emergindo no remate do mor de Bustelo. São contributos para associar o retábulo-mor e as ilhargas de S. Domingos à influência da escola de Miguel Francisco da Silva.

25. Púlpito: o barroco joanino na inscrição dos temas das ilhargas da capela-mor – cabeça akada, concha e cornucópia estilizadas; a saneia traduz somente a concha estilizada. >>





26

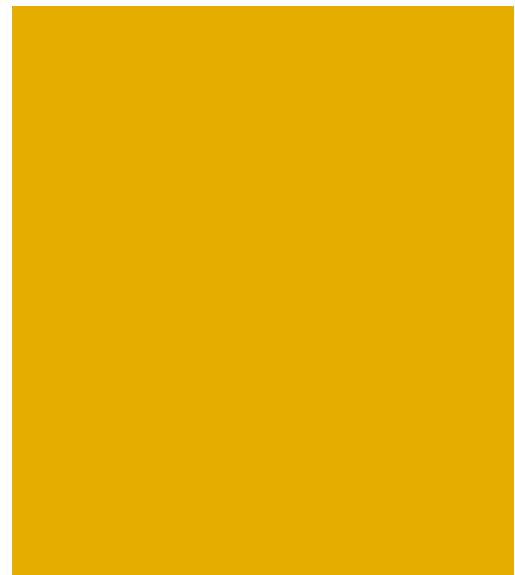


27



28

S. Gonçalo. Igreja de S. Domingos. 26. 27. 28. Retábulo colateral do Evangelho. N. S.^a do Ó. Transição barroco nacional-joanino: os enrolamentos acânticos e florais com algumas aves denunciam ainda a estética do barroco nacional; os medalhões dos painéis do retábulo, a saneia do retábulo e a que o sobrepuja (com cartela flanqueada por ornatos em C) acusam o barroco joanino. A S.^a da Boa Morte concede mais-valia ao retábulo.





29



30



31

S. Gonçalo. Igreja de S. Domingos. 29. 30. 31. Retábulo lateral do Evangelho. N. S.^a do Rosário. Revela a transição joanino-rococó: estruturalmente, é ainda joanino – fragmentos de frontão invertidos e cimalkas arqueadas no remate e no sacrário, ornatos em C no sacrário; a densidade ornamental estriba-se no concheado rococó. N. S.^a do Rosário entrega o rosário aos santos da ordem dominicana: S. Domingos de Gusmão e Santa Catarina de Siena.

S. PEDRO

32



33



S. Gonçalo. Igreja de S. Pedro. 32. 33. 34. Fachada-retábulo: datada de 1727, com gramática do barroco clássico, destacando-se a emblemática da Irmandade de S. Pedro sobrepujando as volutas afrontadas.





36



37

38

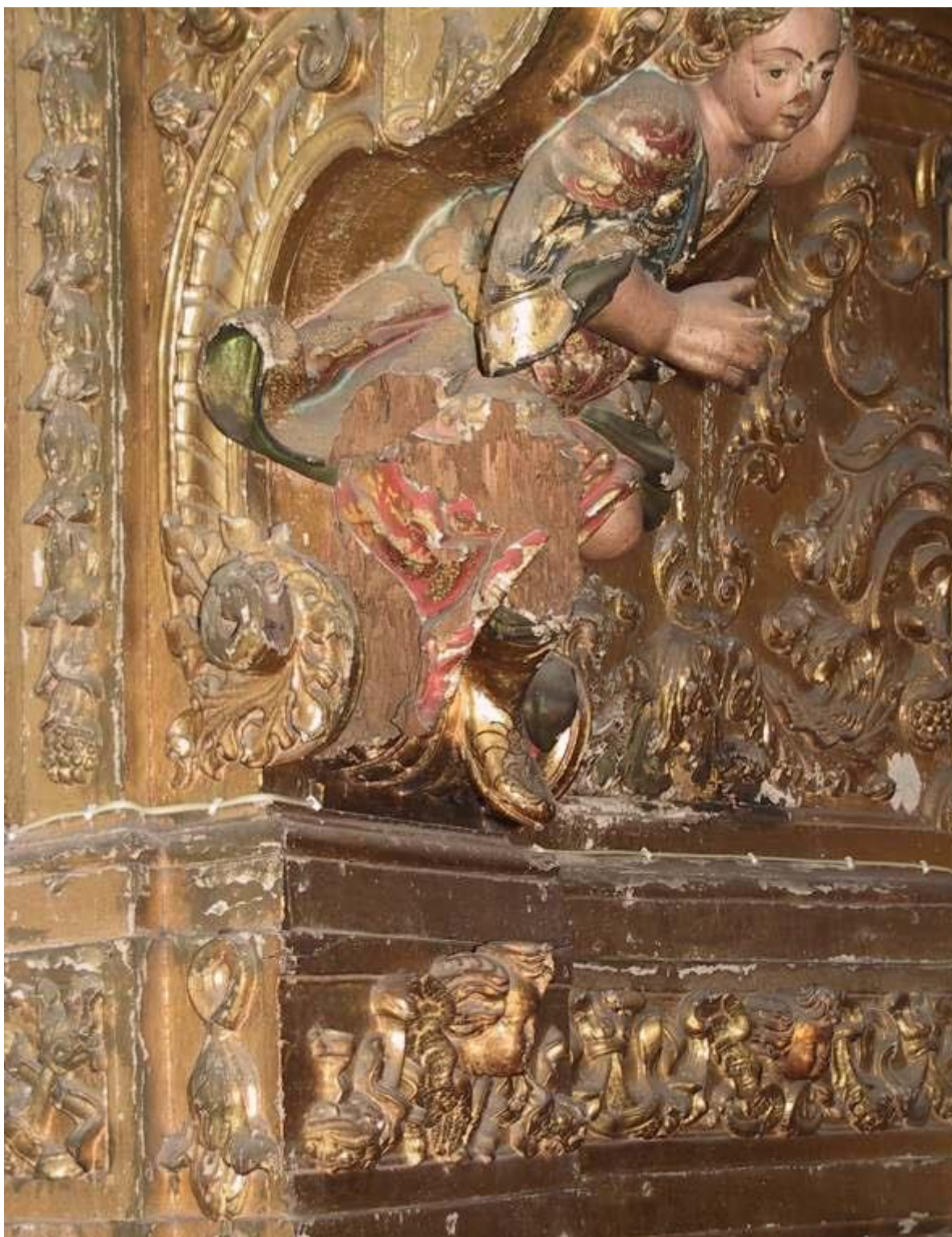
<< **S. Gonçalo. Igreja de S. Pedro. 35.** Talha, azulejos e estuques no teto da nave e no coro alto num processo de valorização contínua: barroco nacional (teto da sacristia), barroco joanino (retábulo-mor, saneia do arco cruzeiro, saneias, portas da capela-mor), rococó (intradorso do arco cruzeiro, segunda fase rococó de Frei José Vilaça (retábulos colaterais e laterais) e neoclássico (púlpitos, grades do coro alto e estuques).

36. 37. 38. Retábulo-mor: risco do arquiteto-entalhador português Miguel Francisco da Silva, em 1746, com o entalhamento de José de Fonseca Lima. Em 1747, a Irmandade exige a cobertura de uma faixa de parede tosca, na obra da tribuna, que se conclui em 1749; em 1760, os pintores e douradores Manuel de Queirós Coutinho e João Manuel de Sousa, de Amarante, douram o retábulo-mor. As cabeças akdas das peanhas das colunas e as conchas estilizadas, que daí despontam, identificam a talha das ilhargas na capela-mor de S. Domingos. A «decência» do templo é comprovada em 1845.



39

S. Gonçalo. Igreja de S. Pedro. 39. Sacrário: barroco joanino integrado na encomenda da máquina retabular (nem sempre assim sucedia), pela continuidade do banco e harmonia com a ascensão da tribuna. Os anjos adultos destacam-no, abrindo os cortinados para o impacto visual da sagrada eucaristia (resplendor da porta), não obstante a obliteração causada pelos quatro apóstolos (descontextualizados) colocados à sua frente. Outro par de anjos tocheiros, atrás do remate, confirma a celebração dos primeiros e o tema da concha e da cornucópia estilizadas tão credenciadas nas ilhargas da capela-mor de S. Domingos (Amarante).



40

S. Gonçalo. Igreja de S. Pedro. 40. Retábulo-mor: numa interpretação ímpar do barroco joanino, a mísula da coluna exterior é enriquecida com a figura áulica que emerge num embasamento de talha profusa e bem relevada, espaço único em todos os retábulos de Amarante e dos restantes do Baixo Tâmega e do Vale do Sousa por nós estudados. A cabeça alada percorre o retábulo-mor - nas peanhas das imagens, no trono, no camarim -, alojando-se nas saneias dos quadros entalhados da nave.**41.** Porta da capela-mor (Evangelho): o barroco joanino no tema da cabeça alada da concha estilizada (tridacna para alguns autores) e da cornucópia, com presença nas ilhargas da capela-mor de S. Domingos, entre outros, exibe-se em espaços como o da capela-mor. >>



42



43



44

S. Gonçalo. Igreja de S. Pedro. 42. 43. 44 Retábulo lateral da Epístola. Do Desterro (também Sagrada Família). Atribuído a Frei José Vilaça, em 1773, na segunda fase do seu rococó: mais lazúli e marmoreados no ático, no corpo e no sotobanco do retábulo, com continuidade no frontal do altar. Mantém-se versatilidade da linha, mormente na ornamentária dos concheados.



45



46

S. Gonçalo. Igreja de S. Pedro. 45. Saneia do arco cruzeiro: o barroco italiano (joanino) articula-se no arco de A. Pozzo que encima as armas da Irmandade, conjunto que agrafa o arco da saneia; anjos e cabeças (a merecerem a «carnação») envolvem-se na suavidade da plumagem; ornatos em C e cartelas completam a sinuosidade do arco interno. **46.** Púlpito. Evangelho: semelhante ao da Epístola, com uma sugestão maçónica, recorrente na época, emitindo a Igreja a leitura da Santíssima Trindade e olho divino. As fitas e laçarias, os festões, as ramagens florais e os florões dignificam a estética neoclássica.

MISERICÓRDIA





<< S. Gonçalo. Igreja da Misericórdia. 47. Fachada-retábulo: o frontão contracurvado interrompe-se para que as volutas sustentem o nicho de N. S.^a da Misericórdia, cujo frontão triangular sugere a interrupção de um contracurvado, terminando em arco pozzano, numa representação tardobarroca. É uma fachada-retábulo. Os painéis e a ornamentação da porta traduzem o entalhamento neoclássico. 48. Campanha de talha neoclássica: é visível nos retábulos mor, laterais (quatro, similares dois a dois), púlpitos, saneias e saneia do arco cruzeiro. A ornamentação neoclássica erudita transita nos espaços entalhados: resplendor com olho divino (símbolo maçónico) vasos, urnas, cornucópias, cestos florais, candelabros, castiçais, denticulados (arco cruzeiro), festões, ramagens florais, florões, rosetas, fitas, contas. Laivos barroquizantes: recorte da saneia do arco cruzeiro; remate das saneias dos púlpitos e da capela-mor; volutas no remate dos segundos retábulos laterais; cabeças aladas no tímpano do frontão triangular dos primeiros retábulos laterais; aletas voluteadas no remate do retábulo-mor. Frei José Vilaça desenhou, em 1733, os retábulos desta igreja que arderam durante a 2.^a invasão francesa (1809). A partir daí, centramos a atenção nas intervenções do pintor Tavares (1810-1828), de Penafiel.

49



50



51

S. Gonçalo. Igreja da Misericórdia. 49. Sacrário: de feição neoclássica, posterior ao retábulo. 50. Saneia do arco cruzeiro: brasão da Santa Casa da Misericórdia em saneia com recorte de estética anterior, mas com decoração neoclássica. 51. Retábulo lateral do Evangelho. Cristo Crucificado: é análogo ao retábulo oposto: as colunas caneladas recebem um entablamento onde assenta um frontão triangular inscrito num respaldo arqueado; a ornamentação clarifica o programa neoclássico: festões, ramagens, urnas e castiçais. A invocação é acompanhada por três pequenas imagens: Santa Teresinha do Menino Jesus e S. João Baptista, em peanhas, e o Sagrado Coração de Jesus na banqueta. No lado oposto, N. S.ª do Rosário é flanqueada por Santo António e por N. S.ª de Fátima. A “decência” da igreja é confirmada em 1845.

52



53



ABOADELA

Aboadela (Santa Maria). Da Honra de Ovelha e do Marão. 52. Fachada: pentagonal, truncada pela torre sineira, datada de 1949. 53. Sacrário: neoclássico, deslocado para a sacristia, bem como a N. S.ª do Carmo (conhecida, localmente, por Coração de Maria), o Menino Jesus e S. Bento (da capela de S. Bento). 54. Talha desaparecida: relevam-se algumas imagens: Sagrado Coração de Jesus na capela-mor (Evangélio); na nave, N. S.ª de Fátima e N. S.ª da Aboadela (ausente da imagem, valorizada por ser de pedra ançã e do ex-lateral.) Sagrado Coração de Maria e Santo António também no lado do Evangélio; N. S.ª do Rosário; N. S.ª de Aboadela (do ex-retábulo-mor, e Menino Jesus, no lado da Epístola.

Em 1726, era vigararia de apresentação dos religiosos de S. Bento de Santa Maria de Pombreiro (Fêlgueiras) e possuía sacrário. Em 1758 tem como padroeira N. S.ª da Assunção e três altares: SS. mo Sacramento (no mor) e N. S.ª do Rosário e das Almas como colaterais, com as respectivas irmandades. Em 1845, confirma-se o sacrário e a existência da confraria do SS. mo Sacramento.



ABOIM

55



56



Aboim (S. Pedro). Couto de Codeçoso, concelho de Celorico de Basto. **55.** Fachada: pentagonal **56. 57.** Talha da nave desaparecida: em 1726, é curato de apresentação do reitor de Santo André de Têlões; no ano de 1758, S. Pedro de Aboim tinha três altares, sem irmandades: a imagem de S. Pedro no mor, a S.^a da Purificação no colateral do Evangelho e o Menino Jesus no colateral da Epístola. Confirma-se a existência do sacrário em 1845. Atualmente, o retábulo-mor é configurado ao estilo neoclássico, com as imagens de S. Pedro e de S. José.



ANSIÃES

58



59



Ansiães (S. Paio). Do concelho de Gestaço. **58.** Fachada: pentagonal com arco ao gosto barroco no portal **59. 60.** Retábulo-mor: colunas e entablamentos ao estilo maneirista; decoração ao estilo neoclássico. Retábulos laterais: ornatos ao estilo barroco joanino. S. Paio de Ansiães era vigararia de S. Mamede de Bustelo, e não conservava sacrário em 1726; em 1758, apresenta três altares: o mor com o patrono, o colateral das Almas (Evangelho) com irmandade antiga, e o colateral do Santo Nome de Jesus (Epístola). S. Paio, como padroeiro, no Evangelho, e S. José, no lado oposto, dão ser à imaginária do retábulo-mor; no lateral do Evangelho, o enquadramento é feito por S. Vicente Ferrer, N. S.^a do Rosário, Cristo Crucificado (invocação), N. S.^a da Lapa (Imaculada Conceição na localidade) e S. João Evangelista (Santa Bárbara, localmente).



ATAÍDE

61



62



Ataíde (S. Pedro). Do concelho de Santa Cruz de Ribatãmega. **61.** Fachada: pentagonal, com remate ao estilo rococó no portal principal **62. 63.** Retábulo-mor: colunas ao estilo transição rococó-neoclássico; trono ao estilo neoclássico; restantes elementos incaracterísticos. Sacrário: ao estilo neoclássico. Retábulos colaterais: ao estilo transição rococó-neoclássico, com remate ao gosto barroco. Saneia do arco cruzeiro ao gosto dos estilos barroco e neoclássico. Na sacristia, há um retábulo maneirista deslocado (Pedro e Paulo, pilares da Igreja, antigo mor). Sem sacrário em 1726, continha a Santa Zita na capela-mor; S. Pedro no colateral do Evangelho e N. S.^a do Rosário no colateral da Epístola para, em 1758, exibir o SS. mo Sacramento no mor e manter os altares anteriores com as mesmas invocações, sem irmandades. O vasto programa iconográfico descreve-se assim: no mor – S. Pedro e Santo Tirso; no colateral do Evangelho – S. Sebastião, N. S.^a das Dores e Santo António; no colateral da Epístola, o tema do Calvário – Cristo Crucificado, N. S.^a e S. João Evangelista, e nas peanhas N. S.^a da Conceição e Santa Rita de Cássia; no lateral da Epístola – N. S.^a de Fátima acompanhada do Menino Jesus e de S. José.



63

BUSTELO

64



65



Bustelo (S. Mamede). Do concelho de Gestaço. **64.** Fachada: pentagonal **65.66.** Retábulo-mor: colunas e tribuna ao estilo neoclássico residual, pontuando as imagens de S. Mamede, orago, e de Santa Bárbara. Retábulos laterais: deslocados, maneiristas, intervencionados. Iconografia do 1.º lateral do Evangelho: N. S.ª do Rosário, invocação, e, na banqueta, Santa Teresa do Menino Jesus; na predela, relevos de S. Lourenço e de S. Gonçalo; ao lado do retábulo, Santa Maria Madalena e S. Sebastião. **67.** 2.º retábulo lateral do Evangelho. Sagrado Coração de Jesus: contém estruturas e ornatos mais consentâneos com o esquema maneirista, igualmente deslocado, com intervenções na repintura, nos corpos laterais do segundo registo, na ausência do sotoBANCO, na inclusão de escultura do Sagrado Coração de Jesus ladeado por pinturas de S. Gonçalo e de S. António, a que se acrescentam as do segundo registo: S. Caetano e S. Sebastião. No 1.º lateral da Epístola, N. S.ª de Fátima é acompanhada pela S.ª da Conceição, em cota inferior; ao lado das colunas, N. S.ª da Conceição e a Virgem com o Menino; nos plintos da predela, S. to António e S. Francisco. A igreja expunha um sacrário em 1726; os colaterais de N. S.ª do Rosário e do S. Nome de Jesus são registados em 1758, com as respetivas irmandades; possuía sacrário em 1845.>>





CANADELO

68



Canadelo (S. Pedro). Pertenceu à Honra de Ovelha do Marão. **68. 69.** Fachada: pentagonal. Talha desaparecida: não tinha sacrário em 1726, mas confirma-se a sua existência em 1845. Além do mor, a igreja possuía, em 1758, dois colaterais – N. S.ª do Rosário, com irmandade -, e S.to António. Na capela-mor, postam-se S. Pedro (Evangelho) e N. S.ª do Rosário (Epístola).



CANDEMIL

70



71



72 Candemil (S. Cristóvão). Do concelho de Gestaço. **70.** Fachada: pentagonal com torre sineira justaposta (1852). **71. 72.** Talha: interpretação de artista popular na ornamentação do barroco nacional. Retábulo-mor deslocado do exterior (S. Cristóvão e S. to António), com cerceamento da arquivolta exterior do remate, do barroco nacional, excetuando o sotobanco e o trono. Retábulo lateral do Evangelho ao estilo neoclássico residual; retábulo lateral da Epístola deslocado, maneirista. Sem sacrário em 1726, era abadia de apresentação dos Cônegos Regrantes de S. to Agostinho do mosteiro de S. Martinho de Caramos (Felgueiras), justificando três invocações em 1758: o padroeiro no mor, N. S.^a do Rosário (Evangelho) e S. to Nome de Jesus (Epístola); irmandades: das Almas, antiga, e de N. S.^a do Rosário, recente na altura. Com sacrário em 1845, assinala-se o programa iconográfico atual: no mor, S. Cristóvão e S. to António; no lateral do Evangelho, N. S.^a de Fátima; no lateral da Epístola, N. S.^a da Conceição ladeando Cristo Crucificado e, do lado oposto, S. Sebastião; as pinturas dos temas da Coroação da Virgem (primeiro registo) e da Imaculada Conceição (registo superior) completam o cenário.



72

CARNEIRO

73



74



Carneiro (S. Martinho). Do concelho de Gestaço. **73.** Fachada: pentagonal com torre sineira inclusa. **74. 75.** Talha. Entalhamento incompleto ao estilo barroco nacional, sem os meninos, no colateral da Epístola (N. S.ª do Rosário). Retábulo-mor ao estilo neoclássico residual. Demais talha: colateral do Evangelho (N. S.ª de Fátima) a o estilo neoclássico residual. Há três invocações em 1758: o SS. mo Sacramento no mor, com as imagens atuais, S. Martinho e S. Sebastião; N. S.ª da Conceição e o S. to Nome de Deus no colateral do Evangelho; N. S.ª do Rosário, com irmandade, no colateral da Epístola, invocação atual. O sacrário é mencionado em 1845.



CARVALHO DE REI

76



77



Carvalho de Rei (S. Martinho). Do concelho de Gestaço. **76.** Fachada: pentagonal com torre sineira inclusa. **77. 78.** Retábulo-mor: configurado, residualmente, aos estilos neoclássico e joanino (a sane-fá); a decoração pertence ao estilo joanino, interpretada de forma ignara. S. Martinho e N. S.ª da Lapa (conhecida, localmente, por N. S.ª do Rosário) são as imagens do retábulo-mor, como em 1758, altura em que o colateral do Evangelho continha as imagens do Menino Jesus e de S. Sebastião e o da Epístola a N. S.ª do Rosário, sem irmandades. Ostenta sacrário em 1845; sem colaterais, atualmente.

78



CEPELOS

79

80



Cepelos (Santa Maria). Do concelho de Gouveia. **79.** Fachada: com empenas truncadas no ápice para receber a torre sineira. **80.81.** Retábulo-mor deslocado: cabeça de anjo envolvida em elementos florais, e outros ornatos emblemáticos do maneirismo, no primeiro terço das colunas; corpo maneirista; e remate com arquivolta do barroco nacional. Em 1758, a padroeira e S. Vicente Ferrer eram as imagens do mor, no lado do Evangelho (Coração de Jesus, atualmente), enquanto S. João de Deus se localizava no lado da Epístola (S. José, atualmente). As imagens correntes flanqueiam a N. S.^a da Assunção; o sotobanco exibe um painel do barroco joanino; os retábulos colaterais são deslocados, com a presença do maneirismo, mais lídimo no do Evangelho. Mantêm-se as invocações: N. S.^a do Rosário (Evangelho) e Santas Mães (Epístola), acompanhadas pela Santa Ana, mestra, na banqueta; sem irmandades, porque os fregueses eram irmãos na vila de Amarante. Pertenciam ao mosteiro de Santa Maria de Pombeiro (Fêlgueiras) e não ostentava sacrário em 1726.



CHAPA

82



83



Chapa (S. Cipriano). Da vila de Basto. **82.** Fachada: truncada no ápice para acolher a torre sineira. **83. 84.** Retábulos mor e colaterais: configurados ao estilo neoclássico, residualmente. Era curato do convento de Mancelos (Amarante) em 1726, altura em que o sacrário estava ausente. No meio do mor, em 1758, conhecia-se a imagem de S. Cipriano, em vulto; no colateral da Epístola, o Menino Jesus (Coração de Jesus, atualmente), em vulto, todo encarnado, vestia-se, algumas vezes, de fato; no colateral do Evangelho, N. S.^a da Expectação, em vulto, com o Menino Jesus nos braços (N. S.^a de Lurdes, agora); não havia confrarias. Em 1845 é visitada, confirmando-se a sua “decência”.



FIGUEIRÓ

S.t^a CRISTINA

85

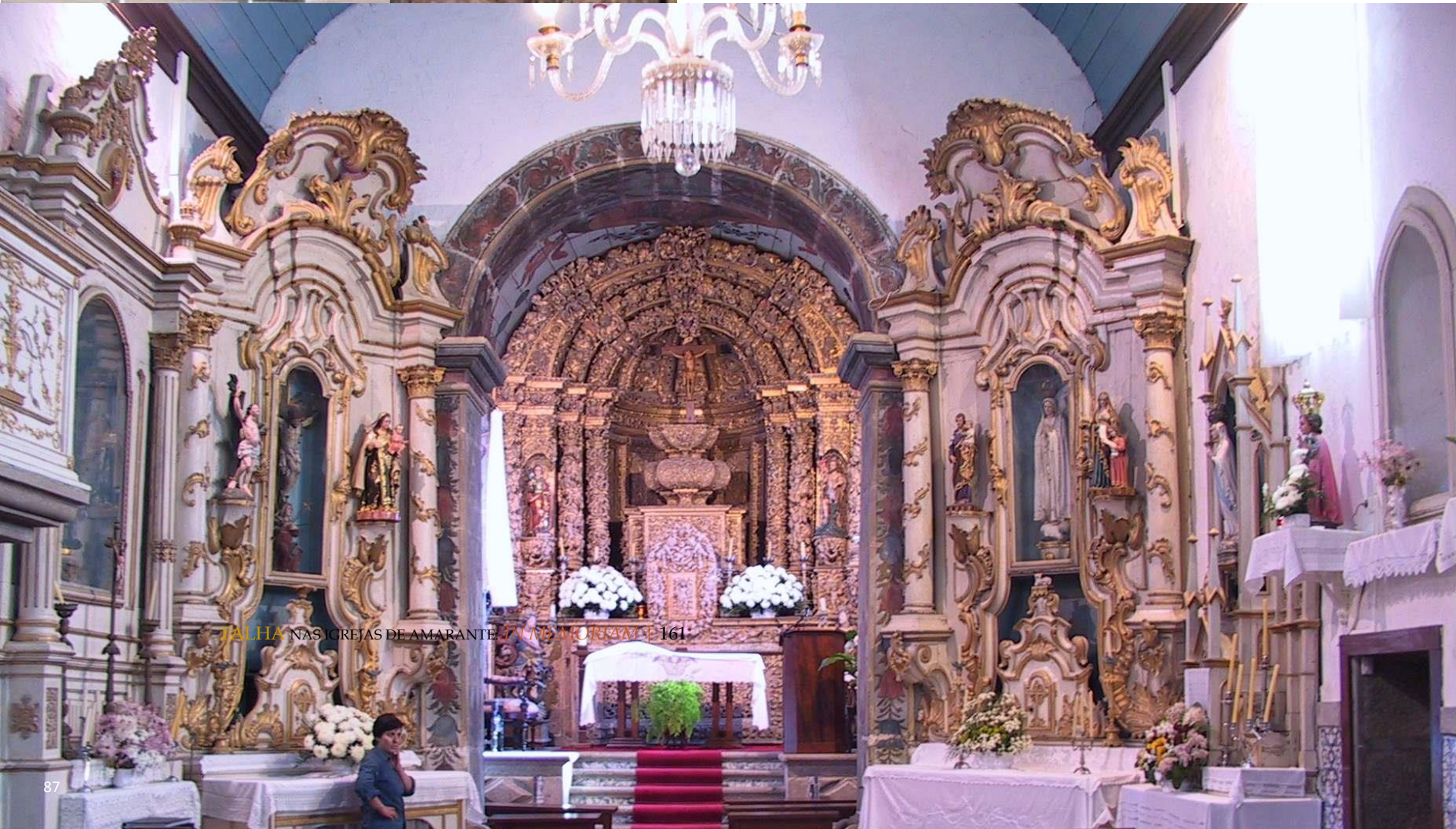


86



Figueiró (Santa Cristina). Do concelho de Santa Cruz de Ribatãmega. **85.** Fachada-retábulo: com falso frontão triangular interrompido por óculo. **86. 87.** Retábulo-mor deslocado: espécime do barroco nacional com transição para o joanino nas colunas interiores (as fitas e as laçarias) e exteriores (atlantes). Retábulos colaterais. Transição barroco-rococó. Restante talha. Lateral do Evangelho (Sagrado Coração de Jesus) associado ao neoclássico residual. Púlpito (Evangelho) igualmente adotado do neoclássico. Era abadia da Mitra, descrevendo-se como moderna e asseada em 1726, com três retábulos: sacrário no mor e dois colaterais. Especifica-se o mor em 1758, com o SS. mo Sacramento e a padroeira (imagem atual S. João Baptista, no lado oposto); N. S.^a do Rosário no colateral da Epístola (atualmente, N. S.^a de Fátima lideada por S. José e Santa Ana, mestra); e o Senhor Crucificado, na banda do Evangelho, que se mantém acompanhado por S. Sebastião e N. S.^a das Dores, aos pés, e ainda pela N. S.^a do Carmo. A iconografia amplia-se no lateral do Evangelho (Sagrado Coração de Jesus) e no lado contrário, com a N. S.^a de Lurdes e o Menino Jesus ao lado do retábulo. Irmandades em 1758: SS. mo Sacramento, N. S.^a do Rosário e Subsino.

88. Sacrário: Acusa uma gramática de transição barroco nacional - joanino, com medalhões e meninos, elementos visíveis nas mísulas das colunas. As fitas e as laçarias das colunas interiores integram-se na mesma transição. **89.** Retábulos colaterais: evidenciam a transição barroco-rococó: do primeiro, as mísulas, os fragmentos de frontão do sacrário e o entablamento arqueado; do rococó, os concheados; a tribuna com imagens e sacrário, denuncia a transição para o neoclássico.>>





88



89

FIGUEIRÓ S. Tiago

90



91

Figueiró (S. Tiago). Do concelho de Santa Cruz de Ribatãmega. Vigararia da apresentação do reitor de S. Salvador de Vila Cova (Felgueiras). **90.** Fachada: pentagonal com torre sineira justaposta. **91, 92.** Retábulo-mor: transição rococó-neoclássico (ao gosto); estrutura neoclássica (corpo - com denticulados nos intercolúnios e nos "dosserets" -, e embasamento); remate de transição (percurso da linha curva para a direita); ornamentação rococó (flores vilacianas nos fustes das colunas). Sem sacrário em 1726, apresenta cinco retábulos como em 1758: o mor dedicado a S. Tiago, como agora, acompanhado por S. Vicente Ferrer; os colaterais de N. S.^a do Rosário (correspondente ao atual do Evangelho, com S. Sebastião, N. S.^a de Fátima e S. José) e SS. mo Nome de Jesus (Sagrado Coração de Jesus, atualmente, ladeado por S. ta Rita de Cássia e S. to António), e os laterais de invocação a S. to António (Ecce Homo, atualmente) e às Almas (única confraria tendo S. Tiago como patrono), que corresponde ao atual, no lado da Epístola, onde despontam Cristo Crucificado e a Virgem com o Menino. Os colaterais inspiram-se na transição rococó-neoclássico, mas com um respaldo rematado ao gosto joanino estilizado. O lateral do Evangelho contém entalhamentos ao estilo barroco nacional. O púlpito (Epístola) mostra um neoclássico simplificado (fêstões e cálice de onde emergem ramagens). O mor exhibe sacrário em 1845.



FREGIM

93



94



Fregim (Santa Maria). Pertenceu ao concelho de Santa Cruz de Ribatãmega. **93.** Fachada: pentagonal **94.** **95.** Interior: talha do século XX ao estilo neogótico. Tinha cinco capelas filiais em 1726, sendo vigararia da comenda de São João de Malta, dispo de três altares em 1758: o mor com o SS. mo Sacramento (figurando, no presente o Sagrado Coração de Jesus e a S. ta Maria) e dois colaterais, N. S.ª do Rosário (mantém-se com S. José e S. to António) e Menino Jesus (presentemente, no lateral do Evangelho, N. S.ª do Rosário acompanhada por S. José e S. to António, e o do lado oposto com o Espírito Santo ldeado pela rainha S. ta Isabel, N. S.ª de Fátima e o Menino Jesus no tabernáculo); três irmandades: do Senhor, das Almas e do Rosário. A decência da igreja era atestada em 1845.



FREIXO DE BAIXO

96

97



Freixo de Baixo (S. Salvador). Dividia-se pelos concelhos de Celorico de Basto e de Santa Cruz de Ribatãmega. **96.** Fachada: românico prenunciando a transição para o gótico. **97. 98.** Retábulo-mor deslocado: sem sacrário em 1726 (quando era anexa do convento de S. Gonçalo de Amarante), expõe três invocações em 1758: o mor com a imagem do padroeiro, o colateral do Evangelho com N. S.ª do Rosário e o da Epístola com S. to António e o Menino Deus. Exibe sacrário em 1845. Retábulo-mor deslocado do exterior identificado com o barroco nacional, interpretado por artista regional mas com o formulário correspondente: parras, uvas, aves, meninos, cabeças aladas. O retábulo não está completo – falta o segundo par de colunas e a arquivolta correspondente no remate. Exibe estruturas desconexas; o trono e o embasamento foram acrescentados ao sabor neoclássico. A sua iconografia restringe-se a S. Sebastião.



98

98

FREIXO DE CIMA

99

100

101



Freixo de Cima (S. Miguel). Da vila de Basto em 1726, e a maior parte de Santa Cruz de Ribatãmega em 1758. **99.** Fachada: pentagonal em edifício recentemente sujeito a obras. **100. 101. 102.** Talha desaparecida: na capela-mor (Evangelho) sobra um púlpito suportado por colunas maneiristas e na nave, no mesmo lado, parte de um entablamento do mesmo estilo recebe N. S.^a de Fátima e S. Miguel Arcanjo. O ambão alicerça-se num púlpito de gosto neoclássico residual. Apresentava-se ao mosteiro de S. Gonçalo de Amarante, não dispondo de sacrário em 1726. Nas Memórias Paroquiais de 1758 registam-se três altares: o mor com o padroeiro S. Miguel Arcanjo; o colateral do Evangelho com o SS. mo Sacramento, sacrário, N. S.^a do Rosário, S. Sebastião e N. S.^a; o colateral da Epístola com o Menino Deus e S. to António; havia duas confrarias, do S. to Nome de Deus e da Senhora.



102

FRIDÃO

103



Fridão (S. Faustino). Desmembrada de Lufrei, concelho de Gestaço, de que era lugar em 1758, consta no Censo de 1864. **103.** Fachada: pentagonal **104.** Interior: certificou-se em 1845 a existência de sacrário. Com a talha desaparecida, restam as imagens: na capela-mor, S. Faustino, N. S.^a do Rosário e as pinturas do Bom Pastor e do Nascimento; nos colaterais, S. José e N. S.^a de Fátima.



GATÃO

105



106



Gatão (S. João Baptista). Da vila de Basto, depois concelho de Celorico de Basto. **105.** Fachada: estilo românico como torre sineira e o corpo adjacente a servirem de gâlle, ocultando a fachada. **106.107.** Interior: não possuía sacrário em 1726, mas atesta-se a existência em 1845, sendo abadia do Ordinário. Talha desaparecida com a intervenção da DGEMN. Em 1758, ostentava três altares: o mor com o tabernáculo do SS. mo Sacramento (com confraria) e a imagem de vulto do padroeiro, no lado do Evangelho, como é das regras; no colateral do Evangelho colocava-se N. S.^a do Rosário, também de vulto (com confraria), e no da Epístola o Menino Jesus. Imagens na capela-mor: S. João Baptista (coincide com o registo de 1758) e N. S.^a do Rosário (corresponde ao colateral do Evangelho, em 1758); na nave, no lado do Evangelho, N. S.^a de Fátima e, no lado oposto, o Sagrado Coração de Jesus. Ao retirar-se a talha, ficaram a descoberto frescos nos espaços dos colaterais, do mor e do arco cruzeiro; na capela-mor, visionam-se ainda azulejos hispano-árabes.



GONDAR MOSTEIRO

108



Gondar (Santa Maria). Do concelho de Gestaço. **108.** Fachada: românico intervencionado (arquivoltas de transição para o gótico). **109.** Interior: talha desaparecida para a nova paroquial. Igreja da reitoria e comenda da Ordem de Cristo em 1726, com sacrário, que se corrobora em 1845. O sacrário com o SS. mo Sacramento no retábulo-mor; o colateral da Epístola invocando o S. to Nome de Jesus; o do Evangelho com o martírio de S. Sebastião; uma irmandade das Almas. Eis os registos de 1758.



GONDAR Nova PAROQUIAL

110



111



Gondar. (Santa Maria). **110.** Nova paroquial (1903): com fachada pentagonal torre sineira justaposta. **111. 112.** Talha: retábulo-mor deslocado da igreja de S. Francisco, Amarante. Remate, colunas interiores (sem meninos), sacrário e banco do barroco nacional; colunas exteriores maneiristas; sotobanco incaracterístico. Santa Maria, padroeira, e S. to António inserem-se no mor. Colaterais e laterais: ao estilo neoclássico residual, com marmoreados. As invocações de 1758 correspondem às atuais: Sagrado Coração de Jesus (com S. ta Rita, no presente) e S. José (acompanhado, atualmente, por duas pequenas imagens, N. S.^a do Rosário e Menino Jesus) nos colaterais do Evangelho e da Epístola, respetivamente; N. S.^a da Conceição e N. S.^a de Fátima nos laterais, pela mesma ordem.



112

GOUVEIA

113



114



Gouveia (S. Simão). Do concelho de Santa Cruz de Ribatãmega. **113.** Fachada: pentagonal **114. 115.** Talha: retábulo-mor desaparecido. Colaterais: neoclássico residual. Uma profusão de altares em 1758, cinco: no mor, S. Simão, Santa Ana, N. Senhora com o Menino; no colateral da Epístola, o Senhor Crucificado, S. Sebastião e o Menino Deus; o do Evangelho com N. S.ª do Rosário; e dois laterais – invocação do Senhor Jesus no lado da Epístola e o das Almas, pintado, no lado do Evangelho; duas irmandades, das Almas e de N. Senhora. O atual cenário descreve-se assim: a imagem do padroeiro localiza-se na capela-mor (Evangelho), ladeado por uma Santa Mártir; N. S.ª do Rosário é correspondida no colateral do Evangelho, mas aos pés da Virgem com o Menino, designada na localidade por S.ª do Campo; encontramos o Sagrado Coração de Jesus no colateral da Epístola; o das Almas (com a inscrição de 1701) condiz com 1758; há ainda as imagens de S. to António e N. S.ª de Fátima na nave.



JAZENTE

116



117



Jazente (Santa Maria). Do conceito de Gestaço. **116.** Fachada: estilo românico sem colunelos. **117. 118.** Interior: retábulo-mor desaparecido; sacrário ao gosto neoclássico residual. Imagens na capela-mor: Santa Maria de Jazente e Santas Mães; Menino Jesus na mesa de altar. Colaterais: neoclássico singelo, repintados. É do Ordinário do Porto, e sem sacrário em 1726, apresentando-se com três invocações em 1758: o mor com a padroeira; o colateral da Epístola de N. S.^a do Rosário (correlação atual) e o do Evangelho do Menino Deus, S. José e Santa Ana (Sagrado Coração de Jesus, atualmente); e duas confrarias “pobres”, Santíssimo Rosário e S. to Nome de Deus.



118

119



120



LOMBA

Lomba (S. Pedro). Do concelho de Gouveia. **119.** Fachada: empenas truncadas no ápice. **120. 121.** Retábulo-mor deslocado: colunas e banco do esquema maneirista; duplo entablamento arqueado sinalizando a projeção serliana. A ornamentação segue os cânones eruditos; restante talha desaparecida. É abadia do Ordinário em 1726 quando não continha sacrário. Em 1758, registam-se três altares: o mor, invocando o Santíssimo, com o apóstolo S. Pedro, de pedra; da parte do Evangelho, o Menino Jesus com a Santíssima Mãe e a avó, Santa Ana, de madeira estofada; do lado da Epístola, Santa Quitéria; tinha duas irmandades, a do Santíssimo Rosário, "muito antiga", e a do Santíssimo Sacramento. Não há correlação com as invocações atuais: S. Pedro, não o de pedra, e S. José marcam presença no mor; Coração de Jesus e N. S.^a do Rosário expõem-se nos colaterais do Evangelho e da Epístola, respetivamente; na nave, lado do Evangelho, dá-se relevo a N. S.^a de Fátima.



121

LOUREDO

122



123



Louredo (S. João Baptista). Do concelho de Santa Cruz de Ribatãmega. **122.** Fachada: pentagonal. **123, 124.** Talha: retábulos mor e colaterais do neoclássico residual; o mor foi cercado nas colunas exteriores para afeição ao espaço parietal. Distingue-se um elemento magónico no remate do mor, SS. ma Trindade e olho divino na leitura religiosa. Púlpito também neoclássico residual. Em 1726 é da Mitra de Braga, não tem sacrário (mas certifica-se a existência em 1845) e ostenta um colateral, no lado da Epístola, que é de S. to Cristo, com capela instituída em 1654. Em 1758, S. João Baptista pontificava no mor, N. S.ª da Expectação e da Chagas afloravam nos colaterais (localizações não especificadas), havendo uma só irmandade, a das Almas. Atualmente: S. João Baptista e S. José no mor, N. S.ª do Rosário (S.ª. da Apresentação, localmente) no colateral do Evangelho e Cristo Crucificado no lado oposto. Na nova paroquial, há uma S.ª do Rosário em peanha entalhada do barroco nacional, que pressupõe a existência de talha nesta capela.



LUFREI

125

126



Lufrei (S. Salvador). Do concelho de Gestaço. **125.** Fachada: românico, com arcos de transição para o gótico. **126. 127.** Retábulo-mor deslocado: maneirismo presente nas colunas, nas mísulas, nos entablamentos, nos ornatos iógicos da tribuna e do remate. Em 1726, era vigararia do mosteiro de Santa Maria de Gondar, sem sacrário (mas exibindo-o em 1845) mas com um retábulo-mor dourado e "antigo" [maneirista]; S. Salvador de Basto é ladeado por S. Pedro da parte do Evangelho (condizente com a atualidade), S. Paulo, do lado oposto (como hoje) e o busto de S. Domingos (S. Tiago, atualmente); no remate, o Padre Eterno pintado. O colateral do lado do Evangelho é de N. S.ª do Rosário (hoje, Sagrado Coração de Jesus, com tema pintado da Anunciação), de vestidos, dourado, com confraria; o da Epístola, "antigo", é de S. Sebastião (agora N. S.ª de Fátima, despontando, no registo superior, uma coroa pintada e setas de S. Sebastião e, no inferior, as pinturas de S. João Baptista e de S. João Evangelista). Mantendo-se o programa iconográfico em 1758, alteram as confrarias: Santíssimo Nome de Deus e Féis de Deus.



MADALENA

128



129



Madalena (Santa Maria). Do concelho de Gestaço. **128.** Fachada: pentagonal **129. 130.** Interior: talha desaparecida, sendo vigararia anexa a Santa Maria de Gondar e sem sacrário em 1726. A Rua do Coveiro era do bispado do Porto, concelho de Gouveia; da outra parte do rio Tâmega, e contígua a ela, havia a freguesia de Santa Maria Madalena, que era da comarca e do arcebispo de Vila Real. Santa Maria Madalena é a única imagem existente na igreja, além de Cristo Crucificado na parede fundeira da capela mor.



130

MANCELOS

131



132



Mancelos (S. Martinho). Do couto de Mancelos e concelho de Santa Cruz de Ribatâmega. **131.** Fachada: românico, com arcos de transição para o gótico. **132.133.** Interior: retábulo-mor ao estilo barroco joanino com concheados joaninos e rococó. Colaterais e lateral da Epístola: neoclássico residual. Quatro imagens no mor: S. Martinho e S. Francisco (Evangelho), S. Domingos e S. Gonçalo (Epístola); N. S.ª de Fátima e N. S.ª das Dores e o Senhor Morto nos colaterais do Evangelho e da Epístola; N. S.ª do Rosário no local do púlpito, lado do Evangelho, e Sagrado Coração de Jesus no lateral da Epístola. O convento era património real a igreja alardeava sacrário e uma "boa" capela-mor em 1726, que registava na nave a invocação de N. S.ª do Rosário, com confraria, além da do Senhor. O sacrário era atestado na visitação de 1845.



OLIVEIRA

134



135



Oliveira (S. Paio). Do concelhio de Santa Cruz de Ribatãmega. **134.** Fachada: arco neogótico. **135. 136.** Talha: retábulo-mor e colaterais ao estilo neoclássico residual, com remates ao gosto barroco (colaterais). Em 1726 era vigararia das religiosas de Santa Ana de Viana, tinha sacrário (comprovado em 1845) e o colateral do Evangelho assumia a invocação de N. S.ª do Amparo; duas campas confirmavam a antiguidade da igreja: uma na capela-mor, de 1636, e outra na nave datada de 1626. S. Paio e S. to António são as imagens atuais do retábulo-mor; N. S.ª de Fátima acompanhada por S. ta Leocádia e pelo Menino Jesus, no colateral do Evangelho; Sagrado Coração de Jesus flanqueado pela N. S.ª da Guia e N. S.ª do Rosário, no colateral da Epístola.



OLO

137



138



Olo. (S. Paio). A aldeia de Olo é mencionada em Sanche, em 1758, da qual se desmembra em 1934. **137.** Fachada: incaracterística por não obedecer a elementos clássicos. **138. 139.** Interior: imagens na capela-mor: S. Paio e N. S.ª de Lurdes. Na nave, lado do Evangelho: S. Lourenço e N. S.ª do Rosário; no lado da Epístola: Sagrado Coração de Maria, Sagrado Coração de Jesus e S. to António.



PADRONELO

140



141



Padronelo (S. to André). Do concelho de Gestaço. **140.** Fachada: pentagonal. **141. 142.** Talha desaparecida: assume-se como curato da apresentação dos religiosos de S. Domingos e de S. Gonçalo de Amarante, em 1726; não tendo sacrário na época, regista-o em 1758 (confirmado em 1845); invoca-se N. S.^a do Rosário (com confraria) no colateral do Evangelho (mantém-se a imagem) e Cristo Crucificado no colateral oposto, como hoje; S. to Nome de Deus é a outra confraria. Relevam-se as imagens de S. to André e de S. to António na capela-mor.



REAL ANTIGA PAROQUIAI

143



144



Real (Divino Salvador). Do concelho de Santa Cruz de Ribatãmega. **143.** Antiga paroquial. Fachada: transição para o gótico. **144. 145.** Talha: retábulo-mor ao estilo neoclássico residual; ambão imitando um púlpito, com concheados rococó; púlpito incharacterístico. Em 1726, era abadia do mosteiro de S. Salvador de Travanca (Amarante), sem sacrário, mas declarado em 1845. Ostentava três altares em 1758: o mor, do padroeiro, o colateral da Epístola, do Menino Deus, e o do Evangelho, de N. S.ª do Rosário, também denominado Santa Catarina. Uma só confraria, de Santa Catarina, e mordomia de N. S.ª do Rosário. Atualmente, no mor, N. S.ª do Rosário ao centro e S. to António no lado da Epístola; N. S.ª de Fátima e Coração de Jesus postam-se nos espaços colaterais do Evangelho e da Epístola, respetivamente.



146



147



REAL nova PAROQUIA

Real (Divino Salvador). **146.** Nova Paroquia. Fachada: moderna, com resquícios do neogótico. **147. 148.** Talha: retábulo-mor com corpo e remate ao estilo barroco joanino e decoração rococó. S. Salvador e Santas Mães reagem-se no Evangelho e na Epístola, respetivamente. Da antiga paroquia, o lateral da Epístola com S. Raimundo, ao estilo neoclássico com remate de estética anterior.



148

REBORDELO

149



150



Rebordelo (Santa Maria). Da vila de Basto. **149**. Fachada: pentagonal, com torre posterior. **150. 151**. Interior: retábulo-mor ao estilo neoclássico residual com a padroeira, S.ta Maria e S. Sebastião. Primeiras capelas laterais: banco do retábulo e altar ao estilo neoclássico residual; S. to António (Evangelho) com a companhia de N. S.ª de Lurdes e S. Judas Tadeu; Cristo Crucificado (Epístola) guarnecido com N. S.ª de Fátima, N. S.ª das Dores e S. José. Segunda capela lateral (Epístola): Sagrado Coração de Jesus ao estilo neoclássico residual, com a reutilização de colunas maneiristas. Púlpito incaracterístico. A igreja de Santa Maria (N. S.ª das Neves) era curato do mosteiro de S. João de Arnoia (Celorico de Basto). Sem sacrário em 1726, mantém a singleza em 1758: o altar mor com a padroeira e o S. to Nome de Jesus; um só corpo sem nave e sem confrarias.



S. VERÍSSIMO

152



153



S. Veríssimo. Do concelho de Santa Cruz de Ribatâmega. **152.** Fachada: truncada nas empenas, restaurada em 1924 e com torre construída em 1951. Foi a igreja matriz da vila de Amarante. **153. 154.** Talha desaparecida. As imagens de S. Veríssimo e de N. S.^a da Piedade localizam-se nos espaços reservados aos retábulos colaterais; na nave, no lado da Epístola, o Sagrado Coração de Jesus e S. José. A decência do templo é corroborada em 1845.



SALVADOR

155



156



Salvador do Monte (Divino Salvador). Do concelho de Gouveia. **155.** Fachada: truncada nas empenas. **156. 157.** Talha: retábulo-mor ao estilo barroco joanino com as imagens de S. José e S. Joaquim. Não tem sacrário em 1726 quando era abadia do padroado real. A igreja mudou de local, do monte de N. S.^a de Louredo, onde ficaram as campas das sepulturas, levantando-se um cruzeiro de pedra; fora do arco cruzeiro encontrava-se uma campa datada de 1666. Em 1758 acolhe cinco altares: SS. mo Sacramento no mor, em tabernáculo, sobrepujando-o a imagem do Salvador (desbocado para o arco da nave do Evangelho); S. Martinho na parte do Evangelho (atualmente na sacristia.) e S. to António no lado oposto. Colateral do Evangelho: uma imagem grande de Cristo Crucificado (N. S.^a do Rosário, atualmente); acompanhavam-no o Menino Jesus e S. Sebastião. Colateral da Epístola: uma imagem de N. S.^a do Rosário, grande (presentemente, corresponde ao colateral do Evangelho). Capela lateral do Evangelho: as "benditas" Almas pintadas (há um quadro no lado da Epístola) com a imagem de N. Senhora, pequena, e do patriarca S. Francisco. Capela lateral da Epístola: "S. Santa Ana", sua filha "puríssima" e neto "Santíssimo" (Santas Mães em conformidade atual no colateral do mesmo lado) metidos em nicho com vidraça, e da parte do Evangelho S. José, e da Epístola S. Joaquim. Irmandades: Sacramento e Almas; confrarias: do Rosário, do Menino e de S. Sebastião. Os atuais colaterais e o arco cruzeiro são provenientes do exterior, do estilo barroco nacional, com fatura de artista local. O púlpito é ao estilo barroco joanino.



157

SANCHE

158



159



Sanche (S. Isidoro). Do concelho de Gestaço. **158.** Fachada: truncada para receber a torre sineira. **159. 160.** Interior: retábulo-mor ao estilo barroco joanino com a exposição das imagens de S. to Isidoro e N. S.ª de Fátima. Colaterais: corpo e embasamento ao estilo neoclássico; colunas ao estilo maneirista; remate ao estilo barroco; no Evangelho, Sagrado Coração de Jesus e Menino Jesus na banquetta; na Epístola, Coração de Maria e S. to António na banquetta. Apresentava-se como vigaria às religiosas dos Remédios de Braga, em 1726, altura em que não tem sacrário (ao invés de 1845). Nas Memórias Paroquiais de 1758, exaram-se três invocações: a do orago no mor; N. S.ª do Rosário no colateral do Evangelho, “grande de vulto” (presentemente, acomoda-se uma imagem de N. S.ª do Rosário mais abaixo) e outra mais pequena da mesma invocação; Menino Deus, imagem de vulto, no colateral da Epístola (atualmente, uma pequena no colateral do Evangelho), acompanhada de S. Lourenço (existente na sacristia); e mais uma, no lateral da Epístola, com uma cruz e um quadro pintado com as Almas. Não se referenciam irmandades. Imagens na sacristia: S. Sebastião, N. S.ª de Fátima, Cristo Crucificado e S. Lourenço.



160

TELÕES

161



162



Telões (S. to André). Da vila de Basto em 1726, do concelho de Celorico de Basto em 1758.

161. Fachada: românico (transição para o gótico). **162. 163.** Retábulo-mor: neoclássico residual. Colaterais: maneiristas. Primeiro lateral do Evangelho: barroco nacional deslocado. Segundo lateral do Evangelho: transição rococó-neoclássico - Sagrado Coração de Jesus e Menino Jesus na banquetta. Lateral da Epístola: maneirista. Púlpito: neoclássico residual. Em 1726, conservando o sacrário (corroboração em 1845), é reitoria do cabido da vila de Basto, tendo-se edificado nela um mosteiro dos beneditinos, em 887.

Ostenta cinco altares em 1758: no mor, as imagens de S. to André e de S. Pedro (existentes) no sacrário (presentemente, nas ilhargas) com o SS. mo Sacramento. No colateral do Evangelho, as imagens de N. S.ª do Rosário, S. Roque, S. Sebastião e S. to Inácio de Loyola (N. S.ª do Rosário ladeada por N. S.ª de Lurdes e N. S.ª de Fátima de frente às pinturas, atualmente, de S. Domingos e S. Francisco, com S. João Baptista, superiormente); no colateral da Epístola, S. to António (mantém-se a invocação), S. Sebastião e S. João de Brito, com pinturas do Espírito Santo no registo superior, Santa Ana e S. Joaquim). No primeiro lateral do Evangelho, o Senhor Crucificado, "grande" (invocação atual, com N. S.ª das Dores aos pés); no lado oposto, as "benditas" Almas do Purgatório (invocação atual mais N. S.ª do Carmo ao centro da predele, S. José e S. Luís Gonzaga ao lado da coluna; no registo superior, a pintura de S. Nicolau Tolentino). No segundo lateral do Evangelho, o Sagrado Coração de Jesus e o Menino Jesus de Praga na banquetta. Deckram-se, em 1758, três confrarias: SS. mo Sacramento, N. Senhora e das Almas.



TRAVANCA

164



165



Travanca (S. Salvador). Couto de Travanca, concelho de Santa Cruz de Ribatãmega. **164.** Fachada: românico, de transição (arquivoltas). **165. 166.** Interior: retábulo-mor desbocado (ex-colateral), do barroco nacional, incompleto, com as imagens de S. Bento e de S. to António. Retábulo na sacristia do barroco nacional onde aportam as imagens de S. Brás e de S. João Baptista, em criança, e dois relicários beneditinos. Afirma-se em 1726 que é um templo "nobilíssimo", com uma "boa" capela-mor, contendo o Salvador, S. Bento e S. Bernardo. O sacrário estava no colateral do Evangelho e, no cruzeiro do mesmo lado, N. S.ª do Rosário (privilegiado por Breve dado em Roma em dezembro de 1720), e mais abaixo S. to Amaro. O Senhor Morto e N. S.ª das Angústias localizavam-se na parte da Epístola. No corpo da igreja, o altar de N. S.ª dos Remédios. Cita-se uma "boa" sacristia, um santuário com custódia de prata dourada e relíquias, outro santuário triangular de prata dourada com um osso, um santo... Credo nas disposições de 1758, o sacrário passa para o lado da Epístola, trocam-se as invocações do Senhor Morto e N. S.ª das Angústias e de N. S.ª do Rosário; mantém-se S. to Amaro no Evangelho e muda a N. S.ª dos Remédios para N. S.ª da Conceição, no lado da Epístola. A capela-mor, coberta de azulejos, tem pinturas dos mártires de Cristo; conservam-se as imagens de 1726, todas de vulto. Descreve-se melhor a sacristia: retábulo e tribuna com N. S.ª do Rosário, relíquias, relicários "bem lavrados", meios-corpos santos. Em 1845 exhibe o sacrário. Atualmente: Sagrado Coração de Jesus na capela lateral do Evangelho; N. S.ª do Rosário na capela oposta (como em 1758); S. Salvador (do antigo mor) no lado do Evangelho da capela-mor e S. José e o Menino no lado contrário (descrição da sacristia para a casa do capítulo, em 1758 -tribuna com uma "perfeita imagem do Senhor S. Joseph", que tem o Menino Jesus no braço esquerdo e uma florida vara na mão direita, insígnia que manifesta a régia honra e poder como denota a flor).



VÁRZEA

167



168



Várzea (S. João Baptista). Do concelho de Gestaço. **167.** Fachada: pentagonal, com torre sineira justaposta (1950). Mudou-se para o local atual em 1744. **168. 169.** Retábulo-mor: estruturalmente, corpo, embasamento e tribuna ao estilo neoclássico; remate híbrido: estilo rococó-neoclássico. Talha da nave desaparecida. Imagens: S. João Baptista, como padroeiro, e S. Sebastião; Sagrado Coração de Jesus e N. S.ª de Fátima (com o Menino Jesus) nos colaterais; N. S.ª do Rosário e Santa Teresa no lado do Evangelho da nave, e S. to António no lado contrário. Não tem sacrário em 1726, ano em que é curato da apresentação dos religiosos de São Martinho de Caramos (Fêlgueiras), contendo apenas o retábulo-mor em 1758 com a imagem do orago e uma confraria do mesmo. A visitação de 1845 confirma a existência do sacrário.



169

VILA CAIZ

170



171



Vila Caiz (S. Miguel). Honra de Vila Caiz, concelho de Santa Cruz de Ribatãmega. 170. Fachada: pentagonal com torre sineira justaposta. 171. 172. Talha: retábulo-mor (S. Miguel S. José em postura régia) ao estilo rococó; sacrário ao estilo barroco joanino. Colaterais (N. S.ª de Fátima no Evangelho, com S. João de Brito e Nuno Álvares Pereira; N. S.ª do Rosário na Epístola e acompanhantes S. ta Teresinha, Menino Jesus e S. Sebastião) ao estilo rococó. Saneia do arco cruzeiro: concheados rococó. Primeiros laterais do Evangelho (Cristo Crucificado e N. S.ª das Dores) e da Epístola (N. S.ª das Graças, Sagrado Coração de Jesus e S. to António) ao estilo neoclássico residual. Púlpitos ao estilo barroco joanino. Sem sacrário em 1726 (mas exibindo-o em 1845), manifesta três invocações em 1758: o arcanjo S. Miguel como orago no mor; e os colaterais de N. S.ª do Rosário e do S. to Nome de Deus. Regista as irmandades do SS. mo Sacramento, de N. S.ª do Rosário e do S. to Nome de Deus.



172

VILA CHÃ

173



174



Vila Chã (S. to Estêvão). Do concelho de Gestaço. **173.** Fachada: pentagonal com torre sineira justaposta. **174. 175.** Retábulo-mor: talha deslocada com colunas do barroco nacional; banco, entablamentos e entalhamentos do remate do estilo maneirista. Colaterais: maneiristas. Púlpito incharacterístico. No ano de 1726 não se regista sacrário (ao invés de 1845), mas tem o estatuto de abadia da Mitra. Expõe quatro altares em 1758: Santíssimo Sacramento, Coração de Cristo, S. Bento e S. Caetano no mor (Santo Estêvão e N. S.ª do Rosário, presentemente); N. S.ª do Rosário no colateral do Evangelho (na atualidade, N. S.ª da Penha e pintura do Espírito Santo no registo superior, com o Menino ao lado do retábulo); N. S.ª da Penha de França, S. Sebastião e Santa Bárbara no da Epístola (agora, Cristo Crucificado, N. S.ª das Dores aos pés e pintura de Deus Pai no registo superior); e o quarto está perto da porta travessa, do SS. mo Nome de Jesus (N. S.ª de Fátima, no presente), de que tem confraria, como N. S.ª do Rosário, SS. mo Sacramento e SS. mo Nome de Jesus. Assomam ainda imagens na nave: Sagrado Coração de Jesus e S. to António no lado do Evangelho; S. José no lado oposto.



VILA GARCIA

176



Vila Garcia (Divino Salvador). Da vila de Basto em 1726 e do concelho de Celorico de Basto em 1758. **176.** Fachada: pentagonal **177.** Talha desaparecida: a imagem do Divino Salvador encontra-se na capela-mor. Em 1726 era uma vigararia da comenda de Alvarenga, Lousada, comarca do Porto; naquela data, não exibindo sacrário (ao contrário de 1845), registava-se um púlpito e, em 1758, tem três invocações: Salvador no mor, N. S.^a do Rosário e Menino Deus nos colaterais. Só havia confrades na N. S.^a do Rosário.



**Aos párocos de Amarante que, em 2023,
princípios de 2024, nos receberam e prestaram
informações preciosas, fica aqui o nosso
agradecimento. A memória de então será
preciosa para estudos posteriores...**

JOSÉ CARLOS MENESES RODRIGUES | EDIÇÃO: CÂMARA MUNICIPAL DE AMARANTE

