

PINTURA, TALHA E ESCULTURA (SÉCULOS XVII E XVIII) NO NORTE DE PORTUGAL

Natália Marinho Ferreira-Alves *

ABSTRACT: The North of Portugal, since the middle of the XVIIth century and along the XVIIIth, although follows in general terms the artistic moods of the country, presents specific peculiarities that grant the region a very interesting evolutive profile. The first point to be mentioned is the major importance of sculpture closely linked to the gilded woodcarved alterpieces. If the Portuguese artists are positioned in a peripheric dimension in a level of erudite speech, they try, however, to express the post-tridentine ideals according the European current aesthetic patterns. These artists introduce during the rule of king John V (1706-1750) the "modern taste" of Roman baroque, following after the second half of the XVIIIth century the French and German influences of a refined rococo.

735

O Norte de Portugal, a partir de meados do século XVII e ao longo do século XVIII, se bem que acompanhe em linhas gerais o panorama artístico do país, apresenta particularidades específicas que lhe conferem um perfil evolutivo de grande interesse. O primeiro dado a mencionar é a maior importância da escultura, estreitamente ligada à talha, em relação à pintura da mesma época. Se bem que os artistas portugueses se encontrem a nível de discurso numa dimensão periférica, eles tentam, todavia, expressar o ideário pós-tridentino de acordo com os critérios estéticos vigentes na Europa, introduzindo durante o reinado de D. João V (1706-1750) o chamado "gosto moderno" do barroco romano, e aderindo na segunda metade do século XVIII às influências francesa e alemã de um rococó requintado.

A pintura praticada no norte do país deve ser analisada prioritariamente no contexto de enriquecimento dos interiores das igrejas, correndo a

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

par dos revestimentos (totais ou parciais) a talha dourada e da utilização do azulejo, hoje em grande parte desaparecido, designadamente os painéis azulejares seiscentistas.

Os tectos das igrejas (capelas-mores e naves) são decorados com brutescos ou caixotões pintados. A primeira temática teve grande aceitação entre nós, sendo utilizada aproximadamente desde a primeira metade do século XVII (e mesmo antes) até aos finais da primeira metade da centúria seguinte; um exemplo magnífico da chamada "pintura ao brutesco" pode ainda ser admirado na abóbada da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, executado por Manuel Gomes, em 1722.

No entanto, a tipologia mais frequente é a que se liga ao modelo de tectos decorados com caixotões pintados, alguns com uma certa erudição, mas a maioria com uma feição ingénuo, e cuja inventariação se encontra numa fase muito incipiente. A utilização deste esquema tipológico permite uma repartição espacial que, em última análise, gera duas vertentes que coexistem até finais de Setecentos: uma primeira, de temática meramente decorativa, com utilização de coloridos enrolamentos de folhagem, que não exigem para a sua feitura noções profundas, conhecimentos de perspectiva por parte dos artistas, como podemos observar no tecto da igreja de São Pedro de Vila Real, de 1714; uma segunda, que desenvolve narrativas de cariz sacro, cuja visualização por parte do Crente era de suma importância para o conhecimento das vidas de Cristo, da Virgem e dos Santos. Entre os muitos exemplares que se espalham do Minho a Trás-os-Montes, e no seguimento da tradição maneirista do tecto da nave da igreja do convento do Salvador de Braga, devemos mencionar: o tecto da sacristia da Sé de Bragança; os tectos das igrejas da Caridade (do convento de Santa Ana) e de São Bento (do convento da mesma invocação), em Viana do Castelo, este último com representação de cenas da vida de São Bento e de Santa Escolástica; e o tecto da igreja do Terço (a antiga igreja do convento de São Bento), em Barcelos, onde a vida de São Bento se desenrola segundo uma planificação global, desempenhando a talha e o azulejo um papel igualmente significativo sob o ponto de vista decorativo, mas onde importa transmitir uma mensagem doutrinal.

Este gosto tradicional português encontra-se excelentemente representado no tecto da Sala das Sessões da Casa do Cabido do Porto, pintado pelo italiano João Baptista Pachini, entre 1719 e 1720. Vindo de Roma nos finais da primeira década do século XVIII, Pachini estabelece-se no Porto,

aí constitui família, desenvolve a sua actividade como pintor e, após a sua morte em 1740, recebe sepultura na igreja de Santo Ildefonso. Sobre o seu desempenho artístico os elementos conhecidos são muito poucos, aparecendo referido em documentação da época como pintor de retratos.

A presença de Pachini na Sé do Porto é comprovada várias vezes a partir da obra do tecto da Sala Capitular, designadamente: dois painéis representando São Pedro e São Paulo, em 1720; e uma série de restauros das pinturas da sacristia que lhe foi encomendada, em 1727. Contudo, a obra que fará dele um artista reputado na cidade que o acolhe, será executada a pedido dos membros do Cabido.

Desejando que a sua sala de reuniões tivesse um certo aparato, os Cónegos portuenses decidiram mandar colocar um retábulo com Cristo Crucificado (da autoria de Luís Pereira da Costa), revestir com painéis azulejares os panos inferiores das paredes, e rematá-la com um magnífico tecto dividido em caixotões com grossas molduras de talha. Para esse espaço Pachini pinta quinze pinturas alegóricas inspiradas na Iconologia de Cesare Ripa: o Sigilo, a Concórdia, o Prémio, a Clemência, a Sapiência, a Prudência, a Justiça Divina, novamente a Sapiência, a Verdade, a Caridade o Mérito e a Solicitudade, que rodeiam as três figuras centrais – a Liberdade e a Autoridade enquadrando São Miguel Arcanjo, símbolo do Cabido. Apesar da imponência da composição, João Baptista Pachini desenvolve um formulário de tipo arcaizante que nada tem a ver com os esquemas pictóricos em perspectiva, entretanto introduzidos em Lisboa pelo florentino Vincenzo Baccarelli (1682-1745).

Com efeito, o gosto pela pintura ilusionista, difundira-se na capital a partir das intervenções de Baccarelli nos inícios do século XVIII, mas a sua introdução no norte do país iria fazer-se muito mais tarde com a figura de Nicolau Nasoni. Em pleno período de Sede Vacante (1717-1741), o Cabido portuense assumiu o governo da Diocese e tomou a decisão de proceder a obras profundas na Sé, com o objectivo de lhe conferir uma feição mais de acordo com os parâmetros estéticos em vigência na Lisboa de D. João V. Neste programa de renovação estavam contempladas as pinturas a efectuar na capela-mor que iriam ser as primeiras manifestações pictóricas em perspectiva na cidade do Porto, irradiando em seguida a sua influência por toda a região norte.

Natural de San Giovanni Valdarno, província de Arezzo, Nasoni intitula-se a si próprio "pintor florentino"; inicia a sua formação artística em

Siena com Giuseppe Nasini, Jacopo Franchini e Vincenzo Ferrati, e nessa cidade realiza os seus primeiros trabalhos significativos, nomeadamente como mestre ligado à arquitectura efémera. Provavelmente depois do ano de 1720, abandona Siena, segue para Roma e daí para Malta, onde irá trabalhar no Palácio do Grão Mestre. Em La Valletta, o seu nome fica associado à decoração de três galerias no andar nobre do referido palácio, sendo-lhe ainda atribuídas outras intervenções até à sua partida para o Porto, onde chega em 1725, convidado pelo Deão da Sé, D. Jerónimo de Távora Noronha Leme Cernache.

Na sua condição de "pittore di prospettiva", Nasoni inicia as suas funções nesse mesmo ano, encontrando-se a sua actividade nas obras da Sé documentada com toda a segurança até 1737. Em 1725 inicia as pinturas da capela-mor utilizando uma linguagem totalmente inovadora, que causaria um grande impacto no meio artístico nortenho; com efeito, para os espaços deixados livres pelas aplicações de mármore colorido e dos elementos de talha dourada, são concebidas decorações com arabescos assimétricos e volumosos tratados com grande originalidade. As longas faixas verticais são decoradas com folhas de acanto desenhadas em espiral que saem de vasos enormes, misturando-se com corpos de meninos, pássaros e outros animais. Esta temática decorativa, mas sem os meninos e os animais, repete-se nas gigantescas pilastras do arco cruzeiro, enquanto nos vãos dos janelões a pintura obedece a esquemas ilusionistas, de acordo com um programa cenográfico, onde são desenhadas abóbadas e balaustradas curvas vistas de ângulos estranhos.

A novidade da representação feita por Nicolau Nasoni na capela-mor da Sé do Porto será retomada a seguir nas pinturas que executa na abóbada e paredes da sacristia: arquitecturas fingidas, enquadradas por motivos decorativos variados e exuberantes como os da capela-mor, devendo realçar-se particularmente as balaustradas de onde pendem festões de folhagem e fruta que enriquecem de forma magnífica o espaço.

Os trabalhos de Nasoni na Sé do Porto terminam no ano de 1737, com as pinturas que realiza na loggia lateral, construída também durante o período da Sede Vacante. Assim se introduziu na cidade e no norte do país a pintura ao "gosto moderno" que teria uma difusão significativa durante o século XVIII.

A primeira referência que encontramos a Nasoni depois da sua intervenção na Sé do Porto, será na Sé de Lamego, entre 1736 e 1738, onde

executará as pinturas das abóbadas das naves central e laterais. Nas dez composições, quatro na nave central, e três em cada uma das naves laterais, o artista representa cenas do Antigo Testamento, utilizando esquemas ilusionistas próprios do barroco italiano de Seiscentos, onde os elementos decorativos (festões, grinaldas, vasos, balaustradas, pilastras e outros) enquadram as cenas principais. Sem qualquer margem de dúvida, Nasoni tem a sua melhor produção na Sé de Lamego, que ainda hoje é considerada a melhor representação pictórica ilusionista em Portugal.

Em 1739 Nasoni trabalha na igreja de Santa Eulália da Cumieira (Santa Marta de Penaguião). Desta sua intervenção temos unicamente alguns vestígios e documentação fotográfica que comprovam o valor das pinturas irremediavelmente perdidas entre 1949 e 1951; no entanto, graças a estes dados preciosos, é possível situarmos esta obra do artista na sequência das suas realizações anteriores, com utilização de temática decorativa e arquitectura ilusionista similares aos das Sés do Porto e Lamego.

A influência de Nicolau Nasoni, e das suas arquitecturas fingidas, irá estender-se pelo norte do país, dando origem a uma série de tectos cuja qualidade estética nem sempre foi plenamente conseguida, dependendo, em parte, da preparação do artista; entre vários exemplos que poderíamos referir, escolhemos pelo que representa em espacialidade, a pintura da nave da igreja do mosteiro de São Bento de Bragança, da autoria de Manuel Xavier Caetano Fortuna, de 1763.

Em Portugal, e concretamente na área geográfica por nós delimitada, ao longo dos séculos XVII e XVIII, a talha dourada foi a expressão artística que maior impacte teve, contribuindo de forma significativa para a definição dos interiores sacros de acordo com os preceitos requeridos pela afirmação do Catolicismo Triunfante pós-tridentino, para além de permitir aos artistas o acompanhamento da evolução do gosto vigente na Europa da época. Nos esquemas desenvolvidos pelos mestres entalhadores, a talha finamente lavrada e dourada com ouro de lei, é entendida como uma manifestação estética cuja leitura simbólica sacra nos afasta do mero enquadramento decorativo em que muitos estudiosos da arte portuguesa ainda a colocam.

Nos interiores das igrejas, a talha pode surgir associada ao azulejo e à pintura, ou assumir totalmente (ou em grande parte) o espaço que, com frequência, não tem relevância significativa sob o ponto de vista arquitectónico. Assim, organizam-se estruturas, por vezes de grande complexida-

de, onde a talha desempenha um papel fulcral, já que os retábulos com as imagens (que para eles são concebidos), púlpitos, caixas de órgãos e cadeirais, fazem parte de uma cenografia sacra montada expressamente para captar as emoções dos fiéis.

Outro aspecto que importa referir é a preparação técnica dos artistas ligados à arte da talha nas suas diversas vertentes, desde o entalhador ao dourador, e bem assim a qualidade excelente das matérias-primas utilizadas. Os artistas, fossem eles entalhadores, ensambladores, imaginários, pintores ou douradores, organizavam-se em oficinas, de acordo com os esquemas tradicionais, tendo à frente um mestre, responsável pelas empreitadas assumidas, e a quem competia distribuir as tarefas pelos oficiais mais preparados e ensinar o ofício aos aprendizes que eram iniciados na arte ainda crianças. No norte a aprendizagem era muito exigente, já que as oficinas reputadas rivalizavam entre si, podendo verificar-se, pelas obras que ainda hoje persistem, como o padrão de qualidade era muito elevado.

Quanto à matéria-prima utilizada temos a considerar a madeira e o ouro; na maioria dos trabalhos empregava-se o castanho, logo seguido pelo carvalho, reservando-se o pinho para as armações dos retábulos ou para áreas secundárias, enquanto as madeiras exóticas eram destinadas aos espaldares dos cadeirais, gradeamentos e peças de mobiliário. A madeira a ser entalhada devia obedecer a determinados requisitos, segundo as cláusulas estipuladas em contrato assinado pelo cliente e pelo artista; assim, devia apresentar-se perfeitamente lisa, sem nós, defeitos ou rachaduras que pudessem vir futuramente a danificar a peça. Idênticas exigências se verificavam quanto ao ouro a ser aplicado na superfície entalhada, que tinha de ser "subido", bem encorpado e de boa côr, oscilando entre 20 e 24 quilates. Por fim, se a operação do entalhe era demorada, a execução do douramento requeria uma enorme perícia por parte dos pintores-douradores, que aplicavam as finas mortalhas de ouro preparadas pelos bate-folhas.

As cidades do Porto e Braga serão os grandes centros produtores de talha na época que temos vindo a analisar. Com efeito, assistimos a uma marca profunda por parte das oficinas portuenses numa área geográfica que se estende muito para sul do rio Douro, influenciando significativamente zonas muito para além do seu termo. Braga, por seu lado e, como veremos, fará com que a sua linguagem rococó se propague pelas terras do Arcebispado, do Minho a Trás-os-Montes, levando os seus artistas, como Jacinto da Silva, a Vila Real e Torre de Moncorvo.

Ao darmos início ao nosso estudo global dos modelos retabulares produzidos pela escola do Porto, desde meados do século XVII ao último terço do século XVIII, devemos em primeiro lugar mencionar que adoptámos, por uma questão metodológica, a divisão criada por Robert C. Smith para a talha portuguesa, com as devidas distâncias quando se analisa o caso nortenho; por este motivo, iremos considerar a existência de retábulos maneiristas e de transição até ao último terço do século XVII. A partir da década de 80 de Seiscentos, até aos anos 20 do século XVIII, temos o primeiro período barroco apelidado de nacional, instalando-se, após a construção do retábulo-mor da Sé do Porto, entre 1727 e 1729, o chamado barroco joanino de inspiração do barroco romano que, na escola do Porto, se prolonga até ao final da década de 50. Por fim, aproximadamente de 1750 até ao início da década de 70 de Setecentos, assistir-se-á à afirmação do rococó. Também é necessário apontarmos um dado do maior interesse: a substituição de retábulos anteriores, tidos como ultrapassados sob o ponto de vista estético, por outros mais próximos de um gosto moderno; por este motivo, muitos retábulos maneiristas ou de transição, serão substituídos por outros nacionais e estes, por sua vez, por outros joaninos ou mesmo rococós.

O primeiro período barroco – o nacional – assiste na escola do Porto à supremacia do mestre entalhador António Gomes, que é o responsável pela maior parte das obras de vulto que se fazem no aro da influência da cidade; porém, para fazê-lo constitui sociedades com outros artistas igualmente importantes. Entre muitos exemplos destaquemos: da sua parceria com Domingos Nunes, os nove retábulos laterais e os dois retábulos colaterais da igreja do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra (1692), e o retábulo e tribuna da capela-mor da igreja do Convento de Vilar de Frades (1696); com Filipe da Silva, a talha da capela de Nossa Senhora da Conceição ou da Árvore de Jessé na igreja do Convento de São Francisco do Porto (1718), exemplar de execução requintada, e a obra de talha do cadeiral do coro do Mosteiro de Santa Maria de Arouca (1722); com Caetano da Silva Pinto, o retábulo e tribuna da capela-mor da igreja de São Pedro de Miragaia do Porto (1724); com José Correia, a obra de talha da capela-mor da igreja do Mosteiro de Jesus de Aveiro (1725).

Durante este período (barroco nacional) são desenvolvidos dois esquemas retabulares paralelos: o primeiro, e que será o mais divulgado, tem como melhor modelo o retábulo-mor da igreja do Mosteiro de São

Bento da Vitória do Porto, rematado superiormente com arquivoltas que dão continuidade às colunas torsas e cuja decoração de simbologia eucarística – cachos de uvas e fénices – é enriquecida com meninos e enrolamentos de folhagens; o segundo, que se apresenta como uma estrutura em andares, na sequência da tradição maneirista, onde os registos verticais e horizontais permitem a inserção de um número superior de imagens, como podemos constatar no retábulo da *Árvore de Jessé*.

Até aos finais da década de 20 de Setecentos foram executadas obras de vulto no norte do país: o bracarense Luís Vieira da Cruz, depois de trabalhar em Braga, na Sé (1709) e na igreja do Colégio de São Paulo (1710), é o autor do retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Arouca (1723); no Porto, para além do retábulo-mor da igreja de São Pedro de Miragaia (1724), e do retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Jesus de Aveiro (1725), que já referimos, são feitos os retábulos laterais da Sé do Porto por Garcia Fernandes de Oliveira e Caetano da Silva Pinto (1726) e o retábulo de Nossa Senhora da Purificação da igreja do Colégio de São Lourenço (1729), também na cidade, pelos entalhadores Francisco Correia e António Pereira.

742

Contudo, aquele que era considerado um dos melhores mestres do seu tempo, Luís Pereira da Costa seria o responsável pela feitura das caixas dos órgãos da capela-mor da Sé (1727), tendo no ano anterior arrematado a execução de uma obra marcante na talha portuguesa: a capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, em cujas ilhargas a Paixão de Cristo é narrada em painéis esculpidos que transmitem uma emoção verdadeiramente inserida no espírito barroco.

Com a construção do retábulo-mor da Sé do Porto, entre 1727 e 1729, dá-se a introdução do gosto do barroco romano no Porto, representando um dos momentos mais altos da série de transformações operadas durante a Sede Vacante (1717-1741) que visavam dar uma feição mais moderna ao edifício medieval de acordo com os novos preceitos estéticos. Luís Pereira da Costa é um dos artistas escolhidos para participar na obra que servirá de inspiração a retábulos posteriores que irão espalhar-se a partir da cidade; na parceria que faz com Miguel Francisco da Silva, mestre vindo da capital, ele vai simbolizar a permanência de uma linha conservadora no tratamento do entalhe da madeira, a par das novas interpretações características do barroco joanino, aspecto de grande interesse para o conhecimento da talha nortenha.

O retábulo-mor da Sé do Porto, esteticamente ligado a modelos lisboetas como os retábulos-mores das igrejas de Nossa Senhora da Pena e de Santa Catarina dos Paulistas, está considerado como uma das máquinas retabulares mais imponentes do país e cuja concepção obedece a um risco de grande criatividade e vigor decorativo, onde a inspiração da obra de Andrea Pozzo *Perspectiva Pictorum et Architectorum* é notória. Miguel Francisco da Silva que, em Lisboa, trabalhara no retábulo-mor da Pena, vinha tecnicamente preparado para interpretar os riscos que significavam na época a modernidade, e também para fazer alguns dos melhores que marcariam as décadas de trinta e quarenta de Setecentos.

A partir da intervenção na obra do retábulo-mor da Sé do Porto, Miguel Francisco da Silva deixa testemunhos da sua arte espalhados pela cidade e na área de sua influência, de forma directa ou através de outros trabalhos feitos por entalhadores de renome. Assim, em 1730 executa a talha da capela-mor da igreja do Convento de Santa Clara do Porto, que também engloba o revestimento do arco cruzeiro, com uma belíssima sanefa e estruturas colaterais, obra importante pelas referências a talha já desaparecida (capela-mor dos Terceiros de São Domingos, retábulo-mor da Capela do Senhor Jesus do Carvalhinho), e também pela linguagem estética utilizada que serve de modelo a retábulos feitos a partir desta data.

Na sua qualidade de entalhador, depois da obra em Santa Clara que será decisiva para a sua reputação, Miguel Francisco da Silva vai ser o artista escolhido para, em 1734, fazer a talha da sacristia da Sé, com risco da autoria do italiano Nicolau Nasoni. Três anos depois (1737), arremata o cadeiral do coro alto da Sé de Braga e as sacras dos altares laterais da igreja do Senhor da Cruz, em Barcelos. Em 1738, deixa o seu nome ligado ao Mosteiro de Santa Maria de Arouca, já que é o autor dos seis retábulos do corpo da igreja, que dá como concluídos em 1741, onde segue o esquema do modelo do baldaquino berniniano, caso único na sua produção. No retábulo da capela-mor da igreja de Santo Ildefonso, no Porto, encontramos-lo de novo a executar o desenho feito por Nasoni que, curiosamente, anuncia o ponto da viragem do barroco joanino para o espírito rococó. Como artista ligado à arte do entalhe, a sua obra derradeira é o Candelabro das Trevas para a Sé do Porto que data de 1749.

Contudo, após os estudos que têm vindo a ser desenvolvidos nos últimos anos, podemos constatar que um dos maiores contributos de Miguel Francisco da Silva para a afirmação da escola portuense de talha, e para a

criação de alguns dos melhores espécimes retabulares da época joanina, passa necessariamente pelos riscos da sua autoria a que outros artistas deram forma. Nesta perspectiva se enquadram os riscos feitos para: o retábulo-mor da igreja de São João da Foz, no Porto (1734), e executado pelos entalhadores Manuel da Rocha e Manuel da Costa Andrade; o retábulo-mor da igreja do Convento de São Francisco, em Guimarães (1743), executado por Manuel da Costa Andrade; o dos retábulos colaterais e frontispício do arco cruzeiro da igreja de Santo André de Canidelo, em Vila Nova de Gaia (1745), executados por Manuel Pereira da Costa Noronha; e o da tribuna do retábulo-mor da igreja de São Pedro, em Amarante (1746), executado por José da Fonseca Lima.

744

Enquanto assistimos ao percurso de Miguel Francisco da Silva, Luís Pereira da Costa que arremata em 1726 a obra da capela-mor (incluindo o arco cruzeiro) da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, e que colabora em 1727 na obra de talha da capela-mor da Sé do Porto (caixas dos órgãos e retábulo), representa no período joanino a continuidade dos formulários utilizados anteriormente pelos grandes mestres portuenses. Esta maneira algo arcaizante de interpretar a talha encontramos-la no cadeiral e caixas dos órgãos da igreja do Convento de São João de Tarouca (1729) e nos retábulos mor e colaterais da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Mangualde (1729), bem como no retábulo-mor do Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição (1733), também em Mangualde. Em Barcelos, nos retábulos laterais da igreja do Bom Jesus da Cruz (1735), Luís Pereira da Costa atinge o segundo grande momento da sua carreira ao conseguir dar às imagens, designadamente à de Cristo carregando a Cruz, um enquadramento cenográfico invulgar nos exemplares portugueses da época.

Ainda na época barroca joanina, e ligadas à escola do Porto, temos outras estruturas em talha dourada e policromada a referir. Na igreja do Convento de São Francisco do Porto, depois do forro das naves central e do transepto (1732), são executados retábulos significativos no corpo da igreja a partir dos anos 40. Do lado do Evangelho, e da autoria de Manuel da Costa Andrade, segundo o risco de Francisco do Couto e Azevedo, erguem-se dois retábulos que enquadram o retábulo da Árvore de Jessé: o de Nossa Senhora do Rosário dos Escravos (1740) e o de Nossa Senhora da Graça (1743). Antes destes retábulos, encontramos Manuel da Costa Andrade associado à feitura do retábulo da capela dos Santos Passos da igreja de Leça da Palmeira (1737), e dos retábulos colaterais da igreja da

Lavra (1738), e em seguida, aos retábulos e tribunas das capelas-mores das igrejas de São Lourenço de Pias (1741), de São Francisco de Guimarães (1743), e de Nevogilde no Porto (1750), este último considerado uma jóia da talha portuense.

O final da década de 40 é marcado por uma geração de artistas com formação no joanino, mas que simultaneamente domina já um vocabulário decorativo que se insere no rococó; por este motivo, e principalmente até cerca de 1755, iremos ser confrontados com máquinas retabulares que estruturalmente permanecem fiéis ao joanino, mas que utilizam uma gramática decorativa rococó. Esta postura vai marcar trabalho do mestre entalhador José Teixeira Guimarães, autor do retábulo e das sanefas da Sala das Sessões da Casa do Despacho da Venerável Ordem Terceira de São Francisco (1748-49) e da sanefa do arco cruzeiro (1750) da igreja de São Pedro de Miragaia, que remata magnificamente a capela-mor. Nesta mesma linha, o entalhador Manuel Pereira da Costa Noronha, filho do mestre Luís Pereira da Costa executa, na igreja de São Francisco do Porto na nave lateral do lado da Epístola, o retábulo de Nossa Senhora da Encarnação (1750), e o retábulo dos Santos Mártires de Marrocos (1750-51), que é uma das propostas interessantes da época, sob o ponto de vista iconográfico. Em 1755, os retábulos dos topos do transepto da igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto, da autoria de José da Fonseca Lima e José Martins Tinoco demonstram a adesão ao gosto do rococó que, lentamente, se introduz na talha portuense.

As figuras que marcam a arte da talha no período rococó são Francisco Pereira Campanhã e José Teixeira Guimarães, ambos entalhadores, destacando-se o primeiro como um dos mais notáveis riscadores de talha. José Teixeira Guimarães é o autor do retábulo-mor da igreja de São Nicolau (1760), segundo o risco de Frei Manuel de Jesus Maria. Com Francisco Pereira Campanhã, que é também o responsável pelo desenho, executa na referida igreja, os retábulos de Santo Elói (1762-63) do lado da Epístola, e de Nossa Senhora da Conceição (1763), do lado do Evangelho.

Em 1764, Campanhã concebe aquele que é considerado o exemplar mais requintado e elegante do rococó portuense: a Capela de Nossa Senhora da Soledade, na igreja de São Francisco do Porto. Para além da finura do entalhe e da riqueza da policromia, um dos aspectos mais relevantes deste espaço único, são as excepcionais cancelas que separam o Crente da imagem da Virgem na dor da sua solidão. No ano seguinte

(1765), faz o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Vitória, fazendo também os riscos de toda a talha da mesma igreja (púlpitos, sanefa e retábulos laterais) que será executada por José Teixeira Guimarães, entre 1768 e 1773. Encontraremos os dois artistas a trabalhar em duas igrejas vizinhas da cidade do Porto: a dos Carmelitas e a da Venerável Ordem Terceira do Carmo. Com efeito, o retábulo-mor dos Carmelitas, é feito por José Teixeira Guimarães, segundo o risco do próprio filho, o Padre Joaquim Teixeira Guimarães, enquanto o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo é desenhado e executado por Francisco Pereira Campanhã, em cuja estrutura permanece viva a influência tardo-barroca.

No Norte, a segunda escola em importância, é a de Braga, sendo também vasta a sua área de influência, já que no Minho e em Trás-os-Montes a linguagem artística bracarense irá pontificar, nomeadamente durante o período rococó. Com efeito, logo a partir dos inícios do século XVIII, muitos são os artistas ligados à talha dourada que levaram a sua arte para além da órbita da cidade dos Arcebispos; entre eles, o já mencionado Luís Vieira da Cruz que encontrámos na igreja do Mosteiro de Santa Maria de Arouca ligado à feitura do retábulo-mor; Bento Alvarenga da Costa e Gabriel Rodrigues, que fazem diversas intervenções até à década de 20 no Mosteiro de São Bento da Vitória, do Porto, desde o retábulo-mor aos púlpitos.

Uma das figuras de maior destaque da primeira metade de Setecentos é o mestre entalhador Marceliano de Araújo que deixa no Porto uma das suas obras mais significativas: os relevos dos espaldares do cadeiral do coro alto do Mosteiro de São Bento da Vitória (1717-1719), que relatam cenas ligadas à vida de São Bento. Marceliano de Araújo, nas obras realizadas em Braga, provará ser um artista com uma faceta inventiva invulgar, evidenciando um estilo desenvolvido, caracterizado por uma grande densidade decorativa e com um raro sentido cenográfico que sobressai, por exemplo, nos retábulos mor e colaterais da igreja da Santa Casa da Misericórdia (1734-1739), e principalmente nas espectaculares caixas dos órgãos da Sé, executadas entre 1737 e 1738, onde está bem patente a sua prodigiosa imaginação.

Jacinto da Silva é um dos entalhadores que vai marcar a produção retabular bracarense da segunda metade do século XVIII, não só pelas suas obras, mas também pela influência que teve no próprio filho, ele também entalhador. Iniciando a sua actividade artística em pleno período joanino, parte da sua produção enquadra-se numa fase de transição, mas deixan-

do-nos os seus melhores testemunhos a partir de 1750, quando o rococó já marcava o panorama de Braga. Nesta cidade, e a título exemplificativo, refiram-se da sua autoria antes de 1750: a talha das ilhargas da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição (1737); o retábulo do Santo Cristo da igreja da Santa Casa da Misericórdia (1741); e o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora-a-Branca (1745). Na Correlhã (Ponte de Lima), no Santuário da Senhora da Boa Morte, executa os retábulos colaterais (1740) e os púlpitos (1742). A década de 50 é marcada por uma das suas mais importantes realizações : o gigantesco retábulo-mor da igreja matriz de Torre de Moncorvo (1752), em Trás-os-Montes, uma das melhores criações da escola bracarense, não só pelas proporções algo desmesuradas para a região, mas também pelo esquema desenvolvido onde se inserem dois magníficos leões, cujo posicionamento (no arranque de ambos os lados), confere uma sumptuosidade única à estrutura. Ainda em terras trasmontanas, mas desta vez em Vila Real, encontramos Jacinto da Silva como autor do risco, agora de um pequeno espécime, o retábulo-mor da igreja de São Cristovão de Parada de Cunhos (1753). Porém, a sua afirmação como exímio entalhador do rococó bracarense surge com a execução dos riscos do grande mestre André Soares para a talha da igreja de Santa Maria Madalena da Falperra (Braga): o retábulo-mor (1763) e os retábulos colaterais (1766).

Quanto ao filho, Luís Manuel da Silva, que trabalha em Braga com o pai no retábulo-mor da igreja de São João do Souto (1772), e que também é referido como riscador ou desenhador de talha como se verifica em 1776 relativamente à sanefa do arco cruzeiro e caixilhos da igreja de São Vicente (Braga), ficou essencialmente ligado à execução dos desenhos que o notável Frei José de Santo António Ferreira Vilaça elaborou para os retábulos do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego (1766).

A escola de Braga no seu período áureo, que coincide com a segunda metade de Setecentos, tem como figuras cimeiras: André Soares, que se distingue principalmente como desenhador; José Álvares de Araújo, um dos melhores entalhadores do rococó bracarense; e Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, provavelmente o artista mais versátil na arte da talha do seu tempo, e que nos deixou inumeráveis testemunhos do seu talento e da sua cultura artística sem paralelo.

Os nomes de André Soares e José Álvares de Araújo aparecem associados a vários espécimes retabulares a partir da década de 50, sendo os

riscos de Soares excelentemente executados pelo mestre entalhador, como pode ainda hoje constatar-se na talha do arco do retábulo de Nossa Senhora dos Prazeres (1756), na igreja do Colégio de São Paulo (Braga), e no retábulo de Nossa Senhora do Rosário (1761), na igreja do Convento de São Domingos, em Viana do Castelo, um dos mais significativos retábulos rococós da região do Minho. No entanto, seria na igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães (casa-mãe dos beneditinos em Portugal), onde as relações entre os dois artistas e também com Frei José Vilaça, no início da sua carreira, se manifestariam frutuosas, possibilitando a criação de um espaço sacro rococó de invulgar unidade.

Com efeito, ao longo da primeira metade do século XVIII, foram efectuadas obras diversas de talha na igreja, devendo referir-se particularmente a Capela do Descimento da Cruz (primeira capela do lado da Epístola) cujo belíssimo revestimento em talha da fase joanina, da autoria do entalhador António Fernandes Palmeira, foi realizada entre 1739 e 1740, durante o governo do Abade Frei João Baptista. Até ao advento da década de 50 não são relevantes os trabalhos feitos na igreja mas, a partir do governo de Frei José de São Domingos (1752-1755), e com sequência dada pelos dois abades seguintes – Frei António de Santa Clara e Frei Francisco de São José – assistimos à execução de uma empreitada gigantesca que iria transformá-la num dos interiores rococós de maior unidade e magnificência do país, servindo de modelo a muitas outras casas beneditinas portuguesas.

Neste vasto empreendimento veremos associados os três artistas atrás mencionados, cabendo a André Soares a autoria dos riscos (feitos, com toda a probabilidade, antes de 1756, já que no final desse mesmo ano mencionam-se entalhadores que arremataram os retábulos). José Álvares de Araújo, referido como o mestre entalhador mais importante da talha da igreja de Tibães, encarregar-se-á da sua execução entre 1757 e 1761; nessa obra estão incluídos: o retábulo-mor; a majestosa sanefa do arco cruzeiro; os retábulos do transepto; o retábulo da sacristia; as sanefas das seis capelas do corpo da igreja, e os púlpitos, sendo ainda de considerar da sua provável autoria as sanefas das três portas da sacristia.

O terceiro vulto ligado à feitura da talha de Tibães é Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, também conhecido por Frei José Vilaça (1731-1809). Acompanhando o pai, carpinteiro de profissão, que viera trabalhar nas obras da capela-mor, Vilaça trabalha em Tibães de forma contínua entre

1757 e 1764, tendo contacto com os desenhos vigorosos de André Soares e com a mestria do entalhe de José Álvares de Araújo, iniciando-se, desta forma, nas duas áreas que pautariam toda a sua vida artística. Na área da talha, a sua produção é muito polifacetada englobando retábulos, caixas de órgãos, púlpitos, sanefas, caixilhos, gradeamentos, credências, cadeirais, etc. Graças ao conhecimento da sua biblioteca particular, sabemos que na sua formação, para além da relação com o mundo dos entalhadores, da marca profunda dos desenhos de André Soares, e a par das referências das gravuras de Juste-Aurèle Meissonier e dos gravadores da escola alemã de Augsburg, existiu o contacto directo com obras importantes da tratadística europeia de autores como Andrea Pozzo, Bosse, Blondel, Briseux, e Jombert, que iriam influenciar decisivamente a sua obra.

De acordo com a classificação de Robert Smith, é possível dividir a sua obra em três fases, caracterizando-se cada uma delas por elementos bem definidos. O primeiro estilo (1758-1768), tem o seu início nos trabalhos que o artista faz em Tibães e denota a influência de André Soares pela plasticidade que imprime à talha, e bem assim pela temática decorativa utilizada, onde avultam gigantescas volutas, enrolamentos de folhagens volumosos e concheados ondulantes, gerando-se esquemas de grande movimentação. Porém, a sua linguagem demonstra a influência de Meissonier, dos Klauber e de Habermann, quando emprega formas que evocam a água a correr, folhagens delicadas ou flores, entre outras. Nesta fase existe o predomínio das superfícies totalmente douradas, com o uso esporádico do branco, sendo constante a assimetria. O segundo estilo, que começa em 1768 e se estende por toda a década de 70, é marcado pelo abandono dos elementos plásticos do período anterior, aparecendo formas mais simétricas e lineares. O gosto pela utilização da linha que se torna cada vez mais fluida, confere às obras desta fase uma elegância e um requinte incomparáveis. As superfícies completamente douradas desaparecem para dar lugar à utilização de policromia simulando mármore, onde o rosa e o verde são frequentes, sendo o dourado reservado para as grandes molduras. O terceiro estilo, que vai de 1780 a 1790, tem como tónica principal o uso de elementos arquitectónicos de inspiração neoclássica (urnas, frontões triangulares, pirâmides), que se mesclam com outros ainda ligados a uma linguagem rococó.

Dos seus retábulos documentados, seleccionámos os seguintes, onde podemos seguir as três fases apontadas: o retábulo-mor (1764-1766) e dois

retábulos laterais (1764-1766) da igreja de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego; o retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Refóios de Basto (1764-1767); quatro retábulos laterais da igreja do Mosteiro de Santo Tirso (1767-1770); dois retábulos colaterais (1767-1770) e quatro laterais (1773-1780), da igreja do Mosteiro de Refóios de Basto; o retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Pombeiro (1770-1773); o retábulo-mor da igreja de Santa Cruz, em Braga (1775-1777); dois retábulos laterais da igreja do Mosteiro de Pombeiro (1777-1780); o retábulo-mor (1780-1783) e os retábulos laterais (1780-1783) da igreja do Mosteiro de Pendorada; o retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Paços de Sousa (1783-1786).

Figura prodigiosa da arte da talha, Frei José de Santo António Ferreira Vilaça é um ponto de referência, não só pela quantidade de espécimes produzidos ao longo da sua carreira artística, mas também pelos níveis invulgares de qualidade atingidos. Desde Tibães até ao final da sua actividade, nomeadamente como autor de riscos, a sua marca inconfundível permanece para sempre associada à escola de Braga da segunda metade de Setecentos, transmitindo-nos, através da talha, a sua forma de acompanhar as mutações estéticas que iam ocorrendo; para testemunhá-lo, a igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro é um dos raros espaços em que podemos seguir as três fases do artista, destacando-se, pelo espantoso desenho e esplêndida policromia, os espectaculares púlpitos, os melhores exemplares portugueses segundo a opinião de alguns historiadores da Arte Portuguesa, e que o colocam numa posição cimeira entre os artistas do seu tempo.

Como referimos no início, o panorama da escultura no Norte durante o período em que assistimos ao despontar do barroco, segue os esquemas observados no resto do país; porém, para termos uma melhor compreensão da globalidade do fenómeno, dever-se-ão mencionar alguns aspectos relevantes. A linguagem erudita introduzida no século XVI por Nicolau Chanterenne e João de Ruão (escola de Coimbra), que criara modelos escultóricos inovadores pautados por uma elegância requintada, foi sendo paulatinamente esquecida. Os padrões clássicos são alheios à produção escultórica produzida no norte de Portugal, prevalecendo uma linha arcaizante que, simultaneamente, obedece aos parâmetros tridentinos e satisfaz uma clientela conservadora, destinando-se o maior volume das encomendas para as igrejas ou casas monásticas. Neste contexto, importa também mencionar que as esculturas produzidas são maioritariamente em madeira

e barro cozido (dado de suma importância para o conhecimento dos núcleos artísticos nortenhos), e ainda a profunda ligação da escultura com as estruturas em talha dourada (retábulos ou espaldares de cadeirais).

Antes de tratarmos dos exemplares feitos por escultores ou oficinas portuguesas, necessariamente há que mencionar dois trabalhos de notável qualidade, que revelam a importância da influência de artistas da escola de Valhadolid em terras de Trás-os-Montes: o primeiro, encomendado pelo Cabido da Sé de Miranda do Douro a Gregório Fernández (ca. 1575-1636), um dos maiores vultos da referida escola – o retábulo-mor da Sé, concluído em 1614, cuja estrutura de cariz ainda maneirista enquadra esculturas policromadas, com particular destaque para os grupos dos registos centrais que representam, o inferior a Assunção da Virgem, e o superior Cristo Crucificado rodeado pela Virgem e São João, onde já se vislumbram os prenúncios do novo espírito; o segundo, a imagem de Santa Maria Madalena, na igreja de Santa Maria do Castelo, em Bragança, muito similar à imagem da mesma invocação oriunda da igreja de São Miguel de Valhadolid (hoje no Museu da dita cidade), que tem vindo a ser atribuída a Pedro de Mena.

Ao termos de tratar a produção escultórica seiscentista nortenha, uma limitação deve ser mencionada à partida: a inexistência de uma inventariação sistemática, verificada também para a centúria seguinte, que nos permita saber com exactidão qual o número, ainda que aproximado, das espécies em barro cozido, madeira e pedra, que se encontram espalhadas por igrejas, museus e colecções particulares; que oficinas estavam activas e qual a sua localização; que influências se produziram; o estudo concreto da clientela que se encontra sempre na génese da encomenda; e a necessidade de uma pesquisa documental, que permita uma identificação das peças. Contudo, podemos analisar com segurança a produção de alguns artistas que constituem pontos de referência para estudos posteriores. Um dos polos principais será o Mosteiro de São Martinho de Tibães, associado a grandes empreendimentos (nos quais enquadrámos a área da talha que irão prolongar-se até finais do século XVIII).

Em Tibães surge um vulto notável para a escultura portuguesa: Frei Cipriano da Cruz. Oriundo de Braga (aliás como outros mestres escultores), onde faz a sua formação artística, Manuel de Sousa, referido como bom oficial de ensamblador e bom oficial de fazer santos, é admitido no Mosteiro como irmão donato (leigo), em 1676, trazendo já consigo uma

sólida reputação como mestre imaginário; porém, até ao momento, não possuímos quaisquer dados que nos permitam saber como se processou a sua aprendizagem, qual a oficina que frequentou, quais as influências que sofreu. Anos depois professa (entre 1683 e 1685) e, a partir de então, já como Frei Cipriano da Cruz, a sua actividade é conhecida de forma pormenorizada.

O grande núcleo da sua produção escultórica centra-se no Mosteiro de Tibães, tendo trabalhado para outros mosteiros beneditinos, designadamente para o de São Bento de Coimbra, devendo mencionar-se ainda que trabalhou em madeira, barro cozido e pedra. Cronologicamente, as duas primeiras obras de Frei Cipriano são as imagens em madeira de São Bernardo e de São Roberto, feitas para o anterior retábulo-mor de Tibães (concluído em 1665), hoje na igreja de São Romão do Neiva. A seguir, surge a empreitada notável da sacristia de Tibães, executada a partir do início da década de 80 de Seiscentos, e que constava de um retábulo com um painel em talha representando a Visitação (também em São Romão do Neiva, para onde foi deslocado), e doze estátuas de barro cozido, com uma forte policromia: quatro reis ligados à Ordem de São Bento, sete Virtudes – Fé, Esperança, Caridade, Prudência, Justiça, Fortaleza, Temperança – e a figura alegórica da Igreja.

Ainda em Tibães, seguimos a obra de Frei Cipriano a partir da década de 90 e inícios do século XVIII, mas agora na igreja: nas duas capelas do lado da Epístola, a Visão de Santa Lutgarda (uma das suas obras mais barrocas pela emoção que transmite) e a Sagrada Família (na Capela do Desterro); nas duas capelas do lado do Evangelho, a Assunção da Virgem e Santo Amaro. Devem-se ainda à sua autoria as figuras em barro cozido que fez para a frontaria da igreja de São Martinho de Tibães: São Bento, Santa Escolástica, e ao centro, o padroeiro São Martinho de Tours, com o mendigo.

Se bem que, em rigor, as imagens provenientes do Colégio de São Bento de Coimbra não devam ser inseridas no nosso âmbito geográfico, iremos referi-las pela sua importância no contexto da obra do artista. Desse conjunto, disperso por vários locais após a destruição da igreja, mencionem-se os dois grupos escultóricos notáveis que se encontram no Museu Machado de Castro, em Coimbra: São Miguel Arcanjo vencendo o Demónio e Nossa Senhora da Piedade. Nestas esculturas vemos dois aspectos que, a nosso ver, caracterizam a obra de Frei Cipriano: a perspectiva um pouco arcaizante na articulação do corpo com os panejamen-

tos, como pode comprovar-se no Arcanjo; a concepção de uma emotividade intensa que se transmite ao espectador, como acontece com a Virgem com o Filho morto no regaço.

A região que gravita em torno de Braga surge-nos, assim, como um centro muito activo de produção escultórica havendo referências documentadas acerca de outros artistas para além de Frei Cipriano da Cruz. No primeiro quartel de Setecentos, aparecem-nos nomes como Gabriel Rodrigues Álvares, Manuel Carneiro Adão, Marceliano de Araújo e Jacinto Vieira, sendo o mais famoso o mestre escultor Marceliano de Araújo, cuja actividade se estende pelo segundo quartel do século.

Vindo de Landim, região famosa pela qualidade dos seus artistas, Gabriel Rodrigues Álvares, aparece associado a obras importantes efectuadas na igreja de São Bento da Vitória do Porto (intervenções no retábulo-mor, caixas dos órgãos, púlpitos, talha do cadeiral do coro alto), entre as quais se destacam as duas estátuas dos dosséis dos dois púlpitos, datados de 1722: do lado da Epístola, o Zelo, e do lado do Evangelho, a Verdade.

Manuel Carneiro Adão, por sua vez, é o mestre imaginário escolhido (1719) para trabalhar com a parceria dos mestres entalhadores António Gomes e Filipe da Silva na execução do retábulo da Árvore de Jessé da igreja do Convento de São Francisco do Porto, ficando a dever-se-lhe todas as esculturas que fazem parte desse núcleo.

Acerca de Jacinto Vieira pouco ou nada se sabe, excepto que o seu nome aparece referido como o autor das belíssimas esculturas em pedra de Ançã, datadas entre 1723 e 1725, que representam santos e santas cistercienses e beneditinos, e que se encontram no coro e no corpo da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Arouca.

Sobre Marceliano de Araújo são escassos os dados que possuímos sobre a sua vida, pressupondo-se que terá nascido na região de Braga nos finais do século XVII, tendo morrido em 1769. Para além dos magníficos exemplares de talha que nos deixou, Marceliano de Araújo notabilizou-se igualmente como escultor; nessa qualidade, a primeira referência que temos liga-se aos painéis dos espaldares do cadeiral do coro alto da igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto, de cuja feitura se ocupa entre 1716 e 1719, desenvolvendo nos trinta e seis painéis cenas relacionadas com a vida de São Bento. Em 1737, ocupar-se-ia da obra que lhe daria uma grande reputação na sua época: as caixas dos órgãos da Sé de Braga. Utilizando uma decoração exuberante, Marceliano de Araújo con-

cebe uma máquina gigantesca sustentada por figuras com traços demoníacos que atraem o olhar do espectador numa direcção ascendente, tendo como objectivo a contemplação das alegorias do lado do Evangelho e do lado da Epístola. Desenvolvendo uma cenografia extraordinariamente inventiva, o genial artista faz deste seu trabalho, um caso ímpar da talha e da escultura portuguesas.

Muitos seriam os exemplos de esculturas de boa feitura que poderíamos apontar, desde: os painéis das ilhargas da igreja do Bom Jesus de Matosinhos (1726), da autoria de Ambrósio Coelho, ou a imagem da Verónica, na mesma igreja; as quatro imagens (São Bernardo, São Bento, São Basílio e São João Nepomuceno) do retábulo-mor da Sé do Porto (1729), da autoria de Claude Laprade; ou o grupo escultórico do retábulo do Santuário da Senhora da Boa Morte, na Correlhã (Ponte de Lima).

Ao concluirmos este nosso breve ensaio, desejamos ainda chamar uma atenção muito especial para as inúmeras esculturas em pedra que encontramos nas fachadas, nomeadamente de igrejas, cujo estudo urge fazer, passando previamente pela sua inventariação; porém, a nossa derradeira escolha recai sobre o esplendoroso conjunto escultórico do Bom Jesus do Monte (Braga) que, pela complexidade da estrutura e simbologia, consideramos o modelo paradigmático do espírito barroco, representando um dos momentos mais altos da criação artística portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

BRANDÃO, D. Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensambagem e pintura na cidade e na Diocese do Porto*, I. Porto:1984; II. Porto: 1985; III. Porto: 1986; IV. Porto:1987.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca Artistas e Clientela. Materiais e Técnica*, 2 vols., Porto: Câmara Municipal do Porto, *Documentos e Memórias para a História do Porto* –XLVII,1989.

IDEM – *TALHA*, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp.466-470.

IDEM – *Acerca da Talha Dourada no Norte de Portugal- do Século XVII ao Advento do Neoclássico*, in *Portugal/Brasil – Brasil/Portugal. Duas faces de uma realidade artística*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2000, pp. 304-319.

IDEM – *A escola da talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal*, Edições INAPA, Coleção *Portucale*, Lisboa:2001.

SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte, 1963.

IDEM – *Frei Cipriano da Cruz. Escultor de Tibães. Elementos para o estudo do Barroco em Portugal*, Barcelos: Livraria Civilização, 1968.

IDEM – *Marceliano de Araújo, Escultor Bracarense*, Porto: Nelita Editora, 1970.

IDEM – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*, 2 vols., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

