

A PINTURA DOS TETOS DAS IGREJAS DO ALTO MINHO NOS SÉCULOS XVII A XVIII

PAULA CRISTINA MACHADO CARDONA*

Resumo: O interesse sobre a pintura dos tetos das igrejas e capelas portuguesas tem vindo a afirmar-se, graças a estudos recentes, como tema de relevância no contexto da história da arte portuguesa permitindo perceber o fenómeno de forma mais abrangente e alargada a par dos contributos que têm sido dados para sua inventariação e consequente preservação. O artigo focaliza-se sobre a produção pictórica dos tetos das igrejas do Alto Minho nos séculos XVII e XVIII, tendo como base de análise: as oficinas regionais, os programas iconográficos dominantes, a influência dos centros de produção pictórica mais eruditos, bem como os mecenas e os artistas.

Palavras-chave: Alto Minho; Arte Sacra; Igrejas; Tetos pintados.

Abstract: Recent studies about painted ceilings in churches and chapels in Portugal have increased interest in this theme, as a topic of relevance in the context of Portuguese history of art, allowing to understand, on a wider perspective, the phenomenon that has contributed to the inventory and preservation of these ceilings. This article focuses on the pictorial production to be found on ceilings of churches from the Alto Minho region in the 17th and 18th centuries considering regional workshops, iconographic programmes, and the influence of pictorial erudite centres, as well as patrons and artists.

Keywords: Alto-Minho; Sacred Art; Churches; Painted ceilings.

* Câmara Municipal do Porto/CITCEM. paula.cardona.pt@gmail.com; paulacardona@cm-porto.pt.

O estudo da pintura dos tetos das igrejas em Portugal, evoluiu significativamente na última década, mercê de estudos científicos e monográficos que nos vão esclarecendo, entre outros aspetos, sobre oficinas e artistas, mecenas, programas iconográficos dominantes e influência dos centros de produção pictórica mais eruditos, aspetos que nos permitem considerar que estamos perante um fenómeno de ampla representatividade no panorama das artes decorativas em território nacional. Apesar deste esforço, sabemos que ainda há muito por fazer no que toca ao recenseamento e inventariação mais alargado e sistemático dos tetos pintados, impondo-se, por esta via, como prioridade numa primeira fase, escrutinar a necessidade de preservação e conservação de espécimes que, sabemos, em muito casos em avançado estado de degradação ou em perigo de perecer.

O presente trabalho, não pretende ser em si mesmo, um inventário dos tetos pintados das igrejas do Alto-Minho, mas antes uma aproximação metodológica que nos permita perceber a tipologia de tetos sacros visíveis neste território, os programas iconográficos dominantes e perspetivar a encomenda considerando os mecenas, os artistas e as oficinas, num período cronológico balizado entre finais do século XVII e o séc. XVIII. Os suportes utilizados nas pinturas dos tetos – madeiras, pedra, tela ou estuque, que são na realidade os suportes físicos da pintura dos tetos no interior das igrejas portuguesas, estão muito expostos a vulnerabilidades condicionando a sua conservação e constituindo uma das primeiras dificuldades com que nos deparamos quando nos adentramos no estudo, análise e interpretação desta tipologia decorativa.

A este problema, outros se somam como a falta de documentação que precise a datação das obras e as respetivas autorias; os processos de intervenção que possam ter originado a alteração dos suportes pictóricos originais e, em casos extremos, substituição dos tetos através da remoção integral dos suportes anteriores, muito frequente nos tetos de madeira, tela ou estuque pintados.

Por outro lado, falta-nos os inventários e estudos sistemáticos de uma parte substancial de tetos pintados nas igrejas e capelas do território nacional, particularmente, nas cidades e vilas mais periféricas do território nacional, que elucidem sobre autorias artísticas (pintores) e oficinas, avaliem a obra e os fatores que condicionam a sua produção – gosto da clientela, preparação técnica do pintor, modelos que suportem conceções iconográficas e a influência e o peso dos centros de produção artística mais eruditos, no caso presente, Porto, Braga e Viana do Castelo, cidades que tinham sob o seu aro de influência os concelhos de Entre Douro e Minho.

A IMAGEM COMO SUPORTE CATEQUÉTICO

A reforma doutrinária que se impõe a partir do concílio de Trento (1545-1563) foi transversal englobando clero e devotos. Incrementa-se a devoção e os sentimentos de piedade popular em torno de temáticas pré-estabelecidas: Vida de Cristo e de Nossa Senhora – temáticas cristológicas e marianas e da salvação das almas. O culto que se organiza à volta destas temáticas e a produção de imagens que lhe serve de base, passam a obedecer a rigorosos critérios. As formas e o modo de representar as divindades, são por via da reforma conciliar tridentina, pré-estabelecidos, isto é, dirigidos, normalizados e vigiados de perto por uma igreja que se quer afirmar numa fé renovada e num claro combate aos abusos e relaxamento de costumes que haviam atingindo profundamente as suas bases doutrinárias. Os sínodos diocesanos materializarão, na prática, estas determinações conciliares, incentivando e estimulando o culto «de nosso Senhor, ou de Nossa Senhora», e dos seus mistérios; bem como o culto dos anjos, santos, santos canonizados ou beatificados e interditam a representação de santos desconhecidos.

Neste quadro de definições das representações temáticas de cariz votivo, são impostas, paralelamente, normas para a materialização artística das imagens: executar imagens pressupunha obrigatoriamente a obtenção de uma licença passada por um provisor, vigário ou visitador e mediante a apresentação de um modelo ou projeto; exigia-se que o artista ou oficial contratado para a concretização da encomenda, fosse detentor de requisitos técnicos necessários à boa qualidade da obra e, por fim, o artista ou oficial devia atender, no decurso do seu processo criativo, à compostura dos rostos, à proporcionalidade dos corpos e à decência dos vestidos e toucados, estavam proibidas as representações de nus¹.

Estas são as bases fundamentais que justificam os *teatro sacro*, interiores que se cenografam, para envolver emotivamente o crente. A talha, o azulejo e a pintura, usados de forma isolada ou combinados entre si, são suportes de materialização dos programas iconográficos sacros, nesses suportes é vertida a conceção de modelos de contemplação didática e teológica, enfim, modelos que corporizam e reforçam uma piedade renovada que se desejava, comungada pela comunidade católica.

No *teatro* (espaço) *sacro* materializa-se, com recurso ao processo criativo, o princípio de que tudo era pouco ou pequeno para glória de Deus, por este princípio, a igreja torna-se um verdadeiro polo irradiador de cultura, de uma cultura erudita que se gera nos centros urbanos mais desenvolvidos e que convive com as “culturas locais”, gerada nos territórios periféricos e por isso, mais vernacular e de pendor arcaico. Aliás, é vulgar, a persistência dos modelos e de formas mais arcai-

¹ BNP – *Constituições Sinodais de Braga*. F. 4629: 322-323.

zantes, a resistência à mudança é constante e os artistas locais recorrem frequente a esquemas e a soluções tradicionais.

A PINTURA DOS TETOS. ASPETOS DA SUA EVOLUÇÃO

Nos tetos das naves e capelas-mor das igrejas portuguesas coexistirão desde o início do século XVII até finais século XVIII duas tipologias pictóricas distintas: a pintura a brustesco que, particularmente no Norte de Portugal, será aplicada até meados do século XVIII e uma outra tipologia, esta mais frequente, que está associada a caixotões pintados². Neste território vulgarizou-se o revestimento dos tetos a madeira, habitualmente de castanho, aplicada em apainelados ou em caixotões³. Estes usados recorrentemente, indicam-nos a preferência do encomendante pelo tipo de repartição espacial que este esquema de compartimentação, habitualmente retangular, permitia. Os temas empregues na pintura dos caixotões tinham uma dupla vertente: uns meramente decorativos com recurso a coloridos enrolamentos de folhagem e florões que pontualmente se podiam combinar com querubins, técnica que não exigia conhecimentos de perspetiva por parte do pintor e outros que recebem composições figurativas com temática sacra – temas da vida da virgem, Cristo, ou santos⁴, podendo, pontualmente, ser empregues temas simbólicos bíblicos.

Impactantes, mais pelo recurso à estética do efeito do que pela qualidade técnica e artística da obra, estes tetos cumprem em pleno a dupla função para que foram concebidos: a decorativa e a catequética. Assim permanecerão, no Alto-Minho, impermeáveis às transformações que se sucederão, com a afirmação da pintura ilusionista, primeiro em Lisboa com Baccarelli (1702) e posteriormente no Porto com Nicolau Nasoni (1725).

A evolução que se operará na pintura nacional, no século XVIII, com a aplicação de conceitos espaciais perspéticos, até então não usados nas composições pictóricas portuguesas, inicia-se em Lisboa pela mão do pintor italiano Vincenzo Baccarelli, com as obras que este concebe na igreja do Loreto (1702); nas cenografias usadas nas festas do casamento de D. João V com D. Mariana da Áustria (1708); na decoração do teto da portaria do convento do mosteiro de São Vicente de Fora (1710) e no teto do convento de S. Francisco de Lisboa, para além de outras pinturas em palácios da capital. Do vasto elenco de obras que realizou, enquanto esteve presente em Lisboa até cerca de 1720, foram muito poucas a que chegaram

² FERREIRA-ALVES, 2003: 736-737.

³ RODRIGUES, 2010: 86.

⁴ FERREIRA-ALVES, 2003: 736-737.

aos nossos dias. A presença de Bacarelli e dos discípulos que o seguiram, que deram origem à primeira «geração de quadraturistas portugueses»⁵, não esgota as razões que sustentaram a evolução espacial da pintura e a aproxima da tratadística. Há que referir a difusão e a grande adesão do tratado do Jesuíta Andrea Pozzo e o início do estudo da técnica de perspetiva da Aula da Esfera do Real Colégio de Santo Antão de Lisboa, pela mão do Jesuíta português Inácio Vieira, autor de vários textos teóricos, em particular o *Tractado de Perspectiva* (1716). A Aula da Esfera será determinante para a formação de uma nova geração de pintores que marcarão de forma indelével a produção pictórica portuguesa⁶.

No Norte de Portugal a introdução das composições pictóricas perspéticas, ocorrerão tardiamente, no Porto o programa de renovação da Sé desta cidade, (1717-1741) levada a cabo pelo cabido levará à presença do pintor italiano Niccolau Nasoni, incumbido dos trabalhos de pintura na capela-mor (1725-1737) que executará com recurso a uma nova linguagem, que se adensa com a utilização de esquemas ilusionistas de arquiteturas fingidas, abóbadas, balaustradas e festões de folhagem e fruta, ao serviço de um programa cenográfico aplicado nos vãos das grandes janelas, esquema que Nasoni repetirá na abóbada e paredes da sacristia. A influência de Nasoni, a partir da sua produção na Sé do Porto, terá eco na região do Douro, nomeadamente na Sé de Lamego, onde o próprio executará, para as abóbadas nas naves centrais e laterais, um programa pictórico baseado no Antigo Testamento e com recurso a esquemas ilusionistas⁷.

A qualidade expressa nestas obras, nas quais sobressai o domínio pleno das técnicas de perspetiva com recurso ao uso da quadratura e do escorço, não será absorvido no Minho, que permanecerá preso a esquemas pictóricos mais conservadores e arcaizantes. Em Braga, onde a renovação dos programas decorativos dos interiores sacros é frequente e regular, a aplicação dos esquemas ilusionistas, que decorrem da evolução espacial da pintura, está invariavelmente associada ao pintor Manuel Furtado de Mendonça e à obra que o mesmo executa para a Sé de Braga, em particular as pinturas das falsas arquiteturas dos órgãos da sé de Braga (1737-1738), o subcoro e dois tramos da nave lateral do mesmo templo; possivelmente a pintura do teto da capela-mor e nave do Recolhimento de Santa Maria Madalena e São Gonçalo e o teto da capela de S. Bento do Mosteiro de S. Bento de Tibães⁸. Deste pintor realça-se mais o resultado alcançado pela capacidade expressiva da sua pintura do que os seus atributos técnicos. De forma global, o ciclo bracarense

⁵ MELLO, 2006: 211-213.

⁶ MELLO, 2005: 95.

⁷ FERREIRA-ALVES, 2003: 736-737.

⁸ MELLO, 1995: 159-160.

de pintura ilusionista afasta-se das conceções eruditas e os esquemas que se aproximam mais desta linguagem estão exclusivamente ao serviço de uma ideia de efeito puramente decorativo, indiciando de forma implícita uma intenção exclusivamente narrativa, presa aos esquemas convencionais da pintura de inícios da centúria. Sendo Braga um importante centro de influência artística no Alto-Minho, não é, pois, de estranhar que este território permaneça vinculado a soluções conservadoras e tradicionais, perdurando nos tetos das suas igrejas o brutesco de influência itálo-flamenga e a repartição espacial compartimentada de feição maneirista.

A PINTURA DOS TETOS DAS IGREJAS DO ALTO-MINHO

Quando se observa, a partir do século XVIII, a adesão dos pintores, sobretudo dos centros de formação mais erudita (Lisboa e Porto) ao recurso da perspetiva linear em pinturas retabulares e em decorações de grandes superfícies como os tetos⁹, os pintores que laboram na esfera da encomenda Alto-Minhota mantêm-se vinculados a dois esquemas: o brutesco que aflora nos alvares do século XVII e persistirá até à segunda metade do século XVIII, e o apainelado em caixotão que se expande nos interiores sacros minhotos a partir do início do século XVIII. No primeiro caso, estamos perante um modelo de execução técnica mais fácil para os pintores de poucos recursos eruditos, como se afigura a maioria dos que executam estas obras, obtendo-se o efeito artístico desejado, cobrindo com relativa facilidade grandes superfícies. De facto, a permanência do brutesco, aplicado até tardiamente como solução decorativa nos programas de renovação estética dos interiores das igrejas do Alto-Minho de que é exemplo a obra do pintor Manuel Gomes na igreja da Misericórdia de Viana do Castelo (1721) e o teto da nave e coro da Misericórdia de Ponte de Lima (1745), são reveladoras da opção adotada por parte de encomendantes e artistas e filiam um gosto de feição regionalista.

Todavia, a partir do início do século XVIII, o modelo predominante na decoração dos tetos das igrejas nesta região é o apainelado em caixotão, maioritariamente retangular, pintados sobretudo a óleo. As duas tipologias identificadas neste modelo – representações de carácter vegetalista (enrolamentos de folhagens) e figurativa de base sacra eram aplicadas isoladamente ou alternadamente em zonas espaciais distintas da igreja – nave, capela-mor e coro – sendo este último, o modelo que vemos aplicado de forma mais recorrente no território em análise, particularmente nas igrejas conventuais beneditinas de São Bento (c. de 1706) e Santa Ana (c. de 1707) ambas em Viana do Castelo, cujos programas pictóricos apresentam uma

⁹ MELLO, 2006: 213.

versão mista, na qual os tetos da nave da igreja recebem, respetivamente, pinturas narrativas da vida de São Bento e de Santa Escolástica, num teto em falsa abóbada de berço, formando 40 caixotões; e cenas da vida de Santa Ana e da infância de Nossa Senhora que se desenrolam num teto também em falsa abóbada de berço, compostos por 45 painéis. A este programa figurativo da nave contrapõem-se o dos tetos das capelas-mor, que no primeiro caso integra 35 caixotões com painéis pintados com florões e acantos de efeito geometrizar e no segundo caso os 42 caixotões recebem painéis pintados com o mesmo motivo. Este forro em particular seguiu o modelo do forro da capela-mor da igreja matriz vianense, conforme indicava a escritura que as monjas beneditinas assinam com o imaginário de Barcelos, Manuel Azevedo, que executaria toda a obra em madeira de castanho, terminando-a em Junho de 1707¹⁰.

*[...] fazer de novo(...) o forro da capella maior da igreja do dito convento na forma seguinte a saber que a capella maior terá de comprido quarenta palmos em vazio e de largo vinte e oito palmos em vazio (...) e o taboado do goarda po que há de servir de forro por cima da asnaria terá de grossura forro e meio e ripado por cima há de ser esta capella forrada por baixo da asnaria de bolta de compasso conforme em que esta a da Matris desta villa [...]*¹¹.

Os modelos mistos dos programas pictóricos vianenses foram repetidos na igreja da Misericórdia de Caminha, cujo teto da nave terá certamente recebido nos painéis dos caixotões que atualmente se encontram desprovidos de decoração, um programa de carácter figurativo sacro, complementado uma decoração fitomórfica aplicada nos 25 caixotões do teto na capela-mor «cinco no comprimento e cinco na largura», obra encomendada em 1725 ao mestre de Barcelos Manuel de Almeida, à época a trabalhar em Monção¹².

Na senda deste modelo afigura-se a Misericórdia de Monção, cujo forro da nave, colocado por Manuel de Almeida, em 1714, é composto por 50 caixotões que apresenta duas tipologias temáticas, uma reportando cenas da vida da Virgem, que ocupa as fiadas centrais e outra simbólica, representada por anjos que sustentam símbolos do martírio de Cristo e ocupam as fiadas laterais¹³. O teto da capela-mor, em abóbada de berço ostenta caixotões em granito, figurando no caixotão central a imagem da virtude cardeal da Fé.

¹⁰ CARDONA, 2012a: p. 277 – 287.

¹¹ ADVC – Fundo Notarial de Viana do Castelo, Livro de Notas, Tabelião: FEITOSA, Manuel Alves de, 8º Ofício, fls. 99v.-100.

¹² ADVC – Fundo Misericórdia de Caminha – Livro dos Acórdãos 1703 – 1726, fls. 180v. 181v.

¹³ SERRÃO, 1988: p. 249.

Estrutura idêntica apresenta a Igreja da Misericórdia de Valadares, também em Monção. O teto da nave em caixotões, executado por volta de 1690 – 1700, representam cenas da vida da Virgem e cenas da vida de Cristo, nas fiadas centrais e, nas laterais, repete a temática simbólica na qual anjos sustentam símbolos do martírio de Cristo. Na capela-mor, são reproduzidos temas do Velho Testamento, os Padres da Igreja Ortodoxa e os da Igreja Católica, as três Virtudes Cardeais, São Pedro e São Paulo, a Adoração e santos do hagiólogo católico, programa que se supõe datado de 1741 quando se iniciam as obras da capela-mor, adjudicadas ao pintor arcuense Luís Peixoto¹⁴.

Este gosto pelos ciclos historiados e narrativos que, como vimos no caso da Misericórdia de Valadares de Monção, ocupam integralmente a estrutura de cobertura do templo – nave e capela-mor, identifica-se no último quartel do século XVII no território do Alto-Minho como se demonstra pela encomenda feita em 1687 pelos Mesários da Misericórdia de Ponte da Barca ao pintor vimaranense Manuel de Freitas e na qual o artista se obrigava

*a pintar e dourar os sincoenta paineis do teto da igreja desta Santa Caza com toda a mais fabriquia de forro (...) e os coadros serão istoriados com a istoria em que se confermarão (?) os irmãos desta Santa Caza*¹⁵.

Estamos em crer que desta empreitada subsistiram as pinturas das “Beatitudes” do teto do subcoro¹⁶.

Estas representações temáticas extraídas do repertório sacro dominam a pintura dos tetos das naves e capelas-mores das igrejas, perdurando no tempo e segundo um esquema convencional de pendor maneirista que tem na Igreja do Convento do Salvador/Lar Conde de Agrolongo o seu primeiro e mais eloquente exemplo. O esquema adotado na nave deste templo – caixotões, ao todo em número de 40, um dos primeiros que se fizeram no país (1622/1623) e o programa pictórico de temática cristológica (ciclo narrativo de vida de Cristo e S. João Baptista), tornaram este edifício numa referência e num modelo que se replicará insistentemente por todo o território sob influência do arciprestado bracarense e que se testemunha nos exemplos acima apresentados.

Um outro modelo que se afirma nos templos Minhotos é o de tetos abobadados de madeira pintada, que recorrem igualmente a repertórios narrativos (represen-

¹⁴ http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=6195.

¹⁵ ADVN – Fundo Notarial de Ponte da Barca, Tabelião: PEREIRA, Nuno Alvares, 4º Ofício, 5/03/1686 a 20/04/1687, fls. 140v. – 141

¹⁶ CARDONA, 2011: 525.

tações hagiológicas); à simbologia sacra ou a elementos meramente decorativos (concheados, volutas, enrolamentos).

Como exemplo do primeiro caso encontramos o teto da igreja da Misericórdia de Arcos de Valdevez (pintado por volta de 1747)¹⁷, que representa na fiada central, em três cartelas quadrangulares os Mistérios Gozosos, patenteando as fiadas laterais motivos fitomórficos.

Ainda em Arcos de Valdevez, na Igreja de S. Pedro do Vale, e provavelmente correspondentes à década de 40, destaca-se a pintura do forro que da capela-mor que apresenta um medalhão central enquadrado por volutas e enrolamentos, envolto por querubins que seguram grandes grinaldas que circundam o espaço pictórico central com representação do orago da igreja. Esta representação, apesar de mais arcaizante está próxima do modelo compósito aplicado na capela-mor da igreja do Salvador de Braga (1726).

Outra solução pictórica aplicada nos tetos abobadados em madeira deste período, com incidência nos territórios mais periféricos, faz uso de composições fitomórficas mais ou menos elaboradas, com representações no centro da nave, ou na capela-mor, da imagem do orago, como se afigura no exercício pictórico do teto da nave da igreja paroquial de Sopo, Vila Nova de Cerveira no qual se representa, enquadrado numa cartela, a figura do orago Santiago Mata-Mouros.

Finalmente e a partir da evolução operada do brutesco de feição maneirista italiana e flamenga que preencheram os tetos de seiscentos, voltamos a ver representadas as folhagens de acanto, volutas e querubins (estes em substituição das figuras pagãs), em tetos Minhotos como o da Misericórdia de Ponte de Lima (1745), no qual os panos são pintados com motivos fitomórficos preenchendo decorativamente a totalidade do espaço.

Em jeito de conclusão importa fixar os seguintes conceitos: a produção pictórica dos tetos das igrejas portuguesas em geral e do norte em particular, no período compreendido entre 1700-1750 deve ser entendida no contexto de decoração integral dos espaços em articulação com os suportes entalhados e os azulejos; A impermeabilidade do território em apreço à evolução da pintura, sobretudo a aplicação da perspectiva e da pintura ilusionista com recurso a escorços, preferindo os modelos compósitos mais tradicionais de inspiração brutesquiana resultam da imposição de um gosto acentuadamente conservador da clientela e do deficiente domínio técnico dos pintores, maioritariamente locais, que executavam estas obras. Todavia estas circunstâncias não retiram mérito à pintura dos tetos sacros apresentando soluções originais e com grande impacte estético e artístico.

¹⁷ CARDONA, 2012b: 147.

FONTES DOCUMENTAIS:

- ADVC – Fundo Misericórdia de Caminha – *Livro dos Acórdãos 1703 – 1726*, fls. 180v. 181v.
- ADVC – Fundo Notarial de Viana do Castelo, *Livro de Notas, Tabelião: FEITOSA, Manuel Alves de*, 8º Ofício, fls. 99v.-100
- ADVC – Fundo Notarial de Ponte da Barca, *Livro de Notas, Tabelião: PEREIRA, Nuno Alvares*, 4º Ofício, fls. 140v. – 141

BIBLIOGRAFIA:

- Biblioteca Nacional de Portugal – *Constituições Sinodais de Braga ordenadas pelo ilustríssimo arcebispo D. Sebastião de Matos no ano de 1639* Lisboa: na oficina de Miguel Deslandes, 1697. F. 4629.
- CARDONA, Paula Cristina Machado (2012a) – *Confrarias em Viana do Castelo: A Encomenda Artística dos Séculos XVI a XIX*. Porto: CEPES/Afrontamento. Disponível em: <<http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/confrarias-em-viana-do-castelo-a-encomenda-artistica-dos-seculos-xvi-a-xix>> [Consulta realizada em 22/02/ 2016].
- (2011) – *Confrarias da Misericórdia. Dinâmicas artísticas do Minho*. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. – *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: Cepese, p. 515 – 533.
- (2012b) – *Arte no Tempo das Devoções. Património Artístico de Arcos de Valdevez*. Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (2003) – *Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal*. «Revista da Faculdade de Letras», I série, vol. 2. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 735-755.
- MELLO, Magno Moraes de (1995) – *Manuel Furtado e a pintura de tectos joaninos em Braga*, «Mínia», n.º 3, 3ª série. Braga: ASPA, p. 157-188.
- (2006) – *O Tractado da perspectiva do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitectura*. In *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Ouro Preto, Brasil, p. 202-214, disponível em: <<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/4cb/pdf/Magno%20Moraes.pdf>> [Consulta realizada em 10/04/2016]
- MELLO, Magno Moraes de; LEITÃO, Henrique (2005) – *A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: O Tractado de Porspectiva de Inácio Vieira, S. J. (1715)*. «Revista de História de Arte», N. 1. Lisboa: Edições Colibri / Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, p. 95-142.
- RODRIGUES, Ana Rita (2010)- *As pinturas de tectos em caixotões – Séculos XVII e XVIII – A Igreja do antigo convento do Salvador*. «Revista Estudos de Conservação e Restauro», n.º 2. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, p. 83-95.
- SERRÃO, Vítor (1988) – *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Ed. Estampa.
- <http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=6195> [Consulta realizada em 10/04/2016]