

Artistas e Artífices no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (Séculos XVII-XIX)

José Carlos Meneses RODRIGUES

Introdução

Seleccionámos artistas e artífices que contribuíram para o conhecimento da arte da talha nas suas duas vertentes: erudita e a periférica.

A talha identificada existente, a desaparecida e a deslocada é o objecto desta comunicação, fragmento da nossa tese de doutoramento: *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (Séculos XVII-XIX)*.

As escolas artísticas, cuja procedência se revela de maior amplitude, entrecruzam-se com os exemplares que apresentamos em diferentes períodos estilísticos: nacional, joanino, rococó e transição rococó-neoclássico.

Integramos somente os espécimes identificados, restando para outros trabalhos as tipologias, objecto parcial da nossa análise na dissertação e contributo a desenvolver futuramente, já que possuímos elementos atinentes a uma congregação de hipóteses enriquecedoras da arte do entalhe, quer no patamar da via erudita, quer no da via periférica.

I Barroco nacional

Retábulos mores e tribunas

O ensamblador penafidense *Manuel Ferreira de Figueiredo*¹ assina o contrato do retábulo-mor da igreja do mosteiro de Caramos (Felgueiras), em 1692². Oito anos depois, na qualidade de mestre imaginário³, responsabiliza-se pela feitura dos retábulos mor e colaterais da igreja do mosteiro de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses).

Cerca de 1703⁴, o imaginário *Manuel Vieira*, de Torradós (Felgueiras), executa a tribuna do retábulo-mor da igreja de S. Vicente de Sousa (Est. 1), no mesmo concelho, e os novos painéis do forro junto ao arco; o imaginário *António da Costa*, de Guimarães, faz a imagem de S. Vicente para a tribuna; o pintor *Domingos Luís da Silva*, de Guimarães, doura e pinta os novos painéis.

Manuel Ferreira Rangel e *José Pacheco*⁵, pintores de Penafiel, não chegam a assinar o contrato de douramento, em 1717, das tribunas de Sobretâmega e de S. Nicolau, enco-

¹ BRANDÃO, Domingos Pinho de – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Porto: 1984, I, p. 747-750.

² Idem, *ibidem*, p. 749.

³ Idem, *ibidem*, 1985, II, p. 62-66.

Cit. por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *A Talha Nacional e Joanina em Marco de Canaveses*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal do Marco de Canaveses, I, p. 40-44.

⁴ AHPP – *Igreja de S. Vicente de Sousa*. Maço de documentos (Tombo), fls. 200 v.-201. Cit. por BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, II, p. 155-157.

⁵ ADP, MCN, 2.º, n.º. 44, fls. 125 v.-126. RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, I, p. 44-45.

menda da Câmara da vila de Canaveses, incumprimento já verificado anteriormente pelo pintor contrerrâneo *António Vieira Leal*.

O trono de Sousa é invulgar e, em Caramos, a semi-cúpula da tribuna tem efeito de artesoadado ilusionístico, na configuração ideativa de liernes. Sousa repete a ideação de Caramos, a que se acrescenta o *guilhoché*⁶. Há reminiscências do motivo de orla (sugerindo a roda da fortuna) no suporte do trono, de peanhas fundidas entre si, com pelicanos de boa e inusitada execução.

Retábulos desaparecidos e deslocados

Equacionam-se somente retábulos em Marco de Canaveses. Nos desaparecidos, *João da Costa*⁷, mestre entalhador e escultor do Porto, assume o contrato do retábulo-mor e tribuna da igreja de S. Martinho de Sande, no ano de 1701. Treze anos depois, da mesma cidade, *Francisco Nunes de Oliveira*⁸, mestre pintor, encarrega-se da pintura das imagens do mor e do douramento suplementar da respectiva capela.

Em Santa Clara do Torrão, as influências eruditas e periféricas entrecruzam-se. O mestre entalhador *Manuel de Castro Nogueira*⁹, em 1709, responsabiliza-se pela feitura do mor e acréscimos de um colateral; em 1715, *Tomás Nogueira de Gouveia*¹⁰, mestre pintor de Paredes, pinta e doura três retábulos (mor e colaterais). Dois artistas do Porto neste contrato, como testemunhas: *João Vieira Pinto*, dourador, e *António Nogueira*, bate-folha.

Na mobilidade, presumimos que o retábulo actual da capela do cemitério de Toutosa seja o mor da capela de N. S.^a da Livração, na mesma freguesia, dourado em 1718 pelo mestre pintor *Bento de Sousa Lopes*¹¹, proveniente de Guimarães.

2. Barroco joanino

Igreja do mosteiro de S. Miguel de Bustelo (Penafiel). Retábulo-mor

1742¹² assinala o mestre imaginário portuense, *José de Afonseca Lima*, na obra do retábulo-mor, tribuna e frontal do altar de Bustelo (Est. 2), por um conto de réis. Clarifica-se a asserção de Flávio Gonçalves, atribuindo o retábulo-mor à *arte de Manuel da Costa Andrade* e às *lições de Miguel Francisco da Silva*¹³, o exímio arquitecto-entalhador do joanino portuense, que faz riscos para Manuel da Costa Andrade e José de Afonseca Lima.

Prosseguem os melhoramentos no quadriénio 1748-1752¹⁴, concretizando-se o douramento do mor e dos colaterais; uma visitaçãõ determina o aperfeiçoamento da obra da capela-mor e tudo o mais que fosse necessário¹⁵.

⁶ *L'ART Décoratif en Europe Classique e Barroque*, Dir. de Alain Gruber. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p. 471.

⁷ Brandão, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1985, II, p. 96-102.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 436-439.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 329-333.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 459-464.

¹¹ ADP, MCN, 2.º, n.º 45, fls. 32v-34.

¹² BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1986, III, p. 415-418.

¹³ Cit. por GARCIA, Isabel Margarida Teixeira Dias de Bessa – *A Arquitectura de Raiz Clássica no Vale do Sousa*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2001, I, p. 96. Tese de dissertação de mestrado. Policopiado.

¹⁴ ADB, Conventos e Mosteiros, CSB, n.º 127, Bustelo, 1748-1752.

¹⁵ Idem, *ibidem*.

Enrolamentos em C acompanham toda a inventividade da cartela e remate em que se vislumbra o motivo de *treillage*¹⁶, audácia da congeminção do uso das massas e ritmo. O primeiro terço das colunas é uma abordagem estilística de elevado teor artístico, como em Santo Ildefonso (Porto), cujo risco é de Nasoni e a execução de Miguel Francisco da Silva.

Igreja de S. Pedro (Amarante). Retábulo-mor

Miguel Francisco da Silva é o autor da planta em finais de 1745 ou início de 1746¹⁷. A execução cabe ao entalhador portuense José de Afonseca Lima, o artista do mor de Bustelo.

A vistoria do retábulo é feita em 1748¹⁸ pelo mestre José Correia, do Porto, por Jacinto da Silva¹⁹, mestre entalhador de Braga, pela parte do artista e da Irmandade, respectivamente, resultando a favor de José de Afonseca Lima. Em 1749²⁰ declara-se a obra concluída (acréscimo) por Jacinto da Silva.

O banco corrido mostra angulação; apainelado, centraliza-o o sacrário com figuras quase de convite e forte pendor áulico nas vestes e cabeleiras louras. É o apelo ao exercício da comunhão da sagrada partícula, representada em esplendorosa radiação lumínica da porta do sacrário, adosselada e continuada no movimento das volutas a enviesar, por entre figuras aladas policromas segurando tochas, até ao elemento final do remate em concha.

O camarim teatraliza a espacialização de figuras, aladas ou não, com tochas, em ascensão por lanços, de forma desencontrada, surpreendendo a colocação em faixas laterais verticais, onde se fundem, em impactante conjugação do efeito da policromia e do douramento.

Igreja de S. Martinho de Várzea do Douro (Marco de Canaveses). Retábulo-mor

O mestre entalhador e escultor António José Machado de Teive assina, em 1749²¹, pela quantia de trezentos mil réis, um acordo: carpintaria, talha e ensablagem de grades, púlpitos, sanefas, duas credências, retábulo, trono e banquetas, ficando o altar separado do retábulo, obra já tomada anteriormente pelo mestre (penafidense?) Manuel Ferreira Pinto.

Na mesa do altar, contrapõem-se duas excrescências laterais às linhas estruturantes do retábulo – o motivo de fronda – que suavizam esse recorte. Colocado sob as peanhas dos intercolúnios, um cálice acantiforme regula a sua estabilidade espacial, lateralizado por dois florões que permitem a eclosão de segmento espiralado do seu centro, ressonância do

¹⁶ *Treillage* (tapada, grade) é um tema usado com grande desenvolvimento a partir de 1715, com Watteau, Audran e Oppenord, mas configurado já em 1709 pelo primeiro. PONS, Bruno – *Arabesques ou Nouvelles Grotesques*. In *L'Art Decoratif en Europe Classique et Baroque*... p. 206; 210; 216.

¹⁷ O risco da planta e o cálculo das despesas são feitos por Miguel Francisco da Silva. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1986, III, p. 483-487. Ao mesmo artista é atribuído somente o risco da tribuna. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 2001, p. 103.

¹⁸ BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, III, p. 531.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 486.

²⁰ SARDOEIRA, Albano – *Notícia de Alguns Artistas que Trabalharam em Amarante*. In *Douro Litoral*, oitava série, n. 05 III-IV. Porto: 1957, p. 243. Cit. por BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, III, p. 487.

²¹ BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, III, p. 541-545. Cit. por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *ob. cit.*, I, p. 45-46.

motivo de Percenet²² antecipado por Heckenauer, o Jovem²³, em 1700, já visível no período renascentista. O remate do sacrário remete para citação pozziana.

3. Rococó

A primeira fase de Frei José Vilaça.

Igreja do mosteiro de Pombeiro (Felgueiras). Retábulo-mor

Datado de 1770-1773, doura-se no triénio seguinte²⁴. A força da linha (Est. 3) abre e articula as composições densas e túrgidas herdadas de André Soares, proporcionando soluções leves, fluidas e voláteis de Frei José Vilaça. A linha destaca-se nos perfis da abertura e nos painéis que a ladeiam, como no fundo da tribuna e, paralelamente, na importância acrescida ao conjunto arquitectónico da composição²⁵.

Formas e massas rejeitam o vazio, entalhando-se dilectas rosas vilacianas, margaridas, nostálgicas e ancoradas palmas pozzianas, cartelas em forma de rocalha e concheados, na sua facetação cinzelada, à maneira de Munschel²⁶ ou de Meissonier²⁷.

Arranca a tribuna em cota gerida por alçados interiores contracurvados na concepção de pilastras de capitéis em cinta de concheado – com textura inspirada em *murex ramosus* ou efeito *chicorée da Chicoreus*²⁸, gizada em 1735 por Verberckt em Versailles²⁹.

Sobre o baldaquino uma possível visualização ornada por acanto e casca, como referência catártica ao cosmos, com um centro que poderá definir-se como *umbilicus mundi*³⁰.

Dois fragmentos de frontão diluem-se em arranques misulados com efeitos de casca a sugerir membros flectidos de animais, numa leitura zoomórfica, rematando em complexo concheado, derivação e desenvolvimento em búzio nuclear, criando perfis grotescos de aves de rapina³¹.

A segunda fase de Frei José Vilaça.

Igreja do mosteiro de Pombeiro (Felgueiras). Capelas laterais da Senhora da Assunção e de Santo António

Abarcando a década de 70 do século XVIII, distingue-se pela grande flexibilidade das formas e pela graça das linhas que emprega. Uma nova graça de linhas e formas, evocando uma impressão de fluidez³², que substitui o plástico quase por inteiro, sobreviveu na década seguinte, paralelamente ao novo classicismo.

²² Acanto em metal, metade do século XVIII, com precedência. REINHARDT, Ursula – *Acanthe*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique et Baroque...* p. 138.

²³ Acanto na ourivesaria. Heckenauer, o Jovem, Augsburg, cerca de 1700. Idem, *ibidem*, p. 147.

²⁴ SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, II, p. 404.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 405.

²⁶ PONS, Bruno – *Rocaille*. In *L'Art Décoratif en Europe Classique et Baroque...* p. 376.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 368.

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 333.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 396.

³⁰ DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo – *La Festa Barocca*. Roma: Edizioni de Luca, 1997, p. 103.

³¹ Já nas artes plásticas da remota Pérsia, Assíria, Egipto, pela majestade e perspicácia da visão; deificadas pelos romanos em apoteose aos Césares, em emblemas e troféus de guerra; atributo de S. João.

MEYER, F. S. – *Manual de Ornamentación*. Mexico: Ediciones G. Gili, S. A. de C. V., 1994.

³² SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, I, p. 259.

A fluidez das silhuetas alia-se à organização linear, reinando a policromia geral, com o recurso aos marmoreados, ao branco-pérola, ao cor-de-rosa, misturados com filetes dourados ou verde-escuros, em disposições *encantadoras*³³.

Em 1777, fazem-se *quatro capellas dos lados*³⁴; os retábulos são dois pares de risco diferente, representando o segundo e o terceiro estilos de Frei José Vilaça. Referindo-se aos dois altares nos lados da igreja significa, provavelmente, dois riscos aplicados a quatro retábulos³⁵.

Custando os dois retábulos, de castanho policromado e em parte dourado, 122 914 réis, *estão longe de serem obras capitais*³⁶, na apreciação de R. Smith, com o que não concordamos, porque nos endereçam para a hipérbole das formas hiper-valorizadas do vivo marmoreado e pela singularidade e excepção fantasiosa do normativo de Pozzo, tão caro a Vilaça.

O controverso uso de *colonne sedenti* no *altare capriccioso* – idealizado para a Igreja de S. Sebastião de Verona onde *fa bellissima vista* – como extravagância, livre arbítrio, invenção fantasiosa, teve por argumento o facto de *come è lecito pensare a caritadi sedute, altrettanto può farsi per le colonne che da esse derivan*³⁷. Talvez, por sugestão, tivesse tomado a gravura de Vascellini, do grupo estatuariário de Giambologna para a fonte do *Oceano com il Nilo, L'Eufrate e il Gang*³⁸.

4. Transição rococó-neoclássico

A terceira fase de Frei José Vilaça

A última fase de Vilaça³⁹ (nas duas últimas décadas de Setecentos, que Natália Marinho Ferreira-Alves restringe para uma), é hererogénea, insinuando-se o neoclassicismo, sem abdicar da graciosidade do rococó, que se expressa nas colunas dos retábulos que sustentam, em vez de fantásticos remates, frontões sóbrios como os de forma triangular dos retábulos laterais de Alpendorada, que oferecem o desenho mais clássico de toda a obra do riscador.

O espaço aberto do frontão semi-circular por ele usado é encimado por outro frontão pontiagudo (interrupção por ático rematado por empenas pontiagudas), situação verificada nos dois laterais de Pombeiro e no mor de Alpendorada, remates que nos sugerem a citação borromínica.

Há *bocas* em Paço de Sousa (tão usadas na França de 1730-1760 e nos azulejos portugueses joaninos) e *amendoins* (larvas, no nosso entendimento) nas sanefas do coro, nos púlpitos de Alpendorada e no retábulo lateral das Almas, em Pombeiro⁴⁰.

Esta transição merece a R. Smith a qualificação de grosso, vazio e sem vida, classificando de mediocridade a revelação dos últimos trabalhos do monge artista,⁴¹ asserção que rejeitamos.

³³ BORGES, Nelson Correia – *Do Barroco ao Rococó*. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, vol. 9, 1993, p. 144.

³⁴ SMITH, Robert – *ob. cit.*, II, p. 425.

³⁵ Idem, *ibidem*.

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ DE FEO, Vittorio; MARTINELLI, Vittorio – *Andrea Pozzo*. Milano: Electa, 1996, p.118-119. E alusão ao II volume, fig. LXXV. *PERSPECTIVE in Architecture and Painting. An Unabridged Reprint of the English-and-Latin Edition of the 1693 "Perspectiva Pictorum et Architectorum" by Andrea Pozzo*. New York: Dover Publications, Inc., 1989.

³⁸ DE FEO, Vittorio; MARTINELLI, Vittorio – *ob.cit.*, p. 119.

³⁹ BORGES, Nelson Correia – *ob. cit.*, p. 144.

⁴⁰ SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, I, p. 279.

⁴¹ Idem, *ibidem*, II, p. 456-457.

Igreja do mosteiro de S. João de Alpendorada (Marco de Canaveses). Retábulo-mor

Em castanho policromado (Est. 4), com imitação de mármore e elementos dourados, data a sua execução de 1780-1783 e o douramento do triénio seguinte⁴², conjunto considerado *empobrecido e fraco* na convicção de R. Smith⁴³.

É num cenário de riscador que enquadrámos Frei José Vilaça pela existência de dois contratos: i) 1780⁴⁴ – o mestre entalhador *João Bernardo da Silva*, *Francisco de Freitas Rego*, e *Manuel José Correia*, todos da cidade de Braga, estabelecem um contrato com o abade do mosteiro de Alpendorada: João Bernardo da Silva arremata o retábulo e a tribuna da capela-mor por 649 000 réis; a *Francisco de Freitas* cabem os dois púlpitos de madeira com sanefas saídas e remates inclinados pela verba de 100 000 réis; e ao entalhador *Manuel José Correia* compete executar as cadeiras do coro da capela-mor por 185 000 réis. Obrigavam-se a fazer as obras com *boma perfeição* e com o que fez as *plantas das mesmas obras*.

ii) 1782⁴⁵ – *João Bernardo da Silva* faz um trespasse a outro entalhador da mesma cidade, *Domingos José Ferreira*, somente o *frontespício do caixilho que fora levar e do trono e camarim*, pela verba de 400 000 réis, a pagar em proporção com o andamento da obra. O risco é da autoria de outrem, pressupondo-se Frei José Vilaça como seu responsável.

Igreja do mosteiro de S. Salvador de Paço de Sousa (Penafiel). Retábulo-mor

No triénio 1783-1786⁴⁶, conclui-se a capela-mor de acordo com o risco, apenas iniciada, sendo o próprio Frei José Vilaça a afirmar que fizera a capela-mor *de pedra e de pau*, pressupondo-se a construção da capela-mor e a decoração em talha⁴⁷. O risco e a execução da *tribuna nova* da capela-mor é de 1784⁴⁸, da responsabilidade do mestre entalhador *Manuel Alves de Araújo*, de Landim (V. N. de Famalicão).

O douramento do *magestoso* retábulo (1783-1786), a pintura do camarim, do altar e banquetas desfazem-se sob a actual camada de branco⁴⁹. Em 1789-1792⁵⁰, regista-se o douramento da tribuna da capela-mor, bancos e peanhas dos apóstolos por 124 000 réis.

O entablamento é duplicado mas rompido, nos dois níveis, pela moldura em diluição trilobada de painel, renunciando a fórmula de Blondel em diminuir e esbater o vulto no interior do espaço sacro em prol do painel. No remate, a partir do detalhe de acanto em chave, delineia-se em esquisso um simulacro de cartela, com o olho divino no triângulo trinitário, a terminar em agrafe na boca da tribuna.

A ornamentação apela às ramagens que povoam as colunas de forma ampla, onde as flores se salientam em fortíssimas silhuetas, de acordo com uma tendência que marca a terceira fase de Frei José Vilaça. No remate, ao lado de gigantescas flores de nova invenção, repetem-se as velhas fitas de flores dos estilos precedentes, visíveis no coroamento do

⁴² Idem, *ibidem*, p. 452-453.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 453.

⁴⁴ ADB-Um, 2.ª Série, n.º 135, fls. 19-21 v. SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, II. Cit. por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *A Talha Neoclássica Bracarense*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2000, p. 203-205. Tese de Doutoramento. Policopiado.

⁴⁵ ADB, Nota Geral, 1.ª Série, n.º 835, fls. 24 v.-25. Cortesia de Eduardo Pires de Oliveira.

⁴⁶ ADB, Conventos e Mosteiros, CSB, n.º 100, Paço de Sousa, 1783-1786.

⁴⁷ SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, II, p. 379.

⁴⁸ ADP, STR, 2.º, n.º 674, 1784, f. 118-121 (Cota – I/19/04, Cx. 97). Cortesia de Patrícia Cristina Teixeira Roque de Almeida.

⁴⁹ SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, II, p. 456.

⁵⁰ ADB, Conventos e Mosteiros, CSB, n.º 100, Paço de Sousa, 1792-1795.

motivo central e na sua parte inferior. Os concheados assimétricos mantêm-se nos nichos laterais, nas palmas com fitas e nas bocas (inteiramente redondas), unindo a moldura da tribuna com a *martineta* e seu sacrário⁵¹.

Igrejas dos mosteiros de Pombeiro e de Alpendorada. Capelas laterais

Castanho pintado imitando lápis-lazuli e mármore com alguns elementos dourados são as referências do *estado* de Pombeiro correspondente a 1777-1779⁵² e à Senhora das Dores, que é colocada no retábulo acabado de fazer (1.º do Evangelho). O douramento e a pintura de mármore e do simétrico (Santo Cristo) concretiza-se no triénio 1783-1786⁵³, terminando-se o douramento dos quatro laterais de Alpendorada, datando a sua execução do triénio anterior (1780-1783)⁵⁴.

No mor de Alpendorada e na Senhora das Dores, em Pombeiro, faz-se sentir a influência da capela romana de S. João Baptista (S. Roque, Lisboa): imitação da talha nas colunas, marmoreados e outros materiais exóticos.

Em Pombeiro, as formas seguem mais fielmente as linhas dos modelos de Vanvitelli⁵⁵. A composição arquitectónica toma a forma de edícula clássica côncava, com frontões de perfis contracurvados, como os grandes retábulos das igrejas pombalinas pós-terramoto de 1755 (Senhora das Marcês, Senhora da Graça, Santa Isabel, Senhora do Sobreiro, em Torres Vedras)⁵⁶.

Figuram as mesmas colunas imitando lápis-lazuli, com filetes dourados nos terços inferiores dos fustes a simular bronze dourado; cimalkas dos pedestais interrompem-se para inscrever a forma conopial; duas figuras alegóricas (totalmente douradas) repousam nos frontões do remate, cobertas de grandes panos *à romana* – configurando luto, solidariedade com Senhora das Dores e pranto pelo Santo Cristo; no tímpano, as cabeças de serafins (sugestivas da escultura marmórea da escola de Mafra)⁵⁷, em forma de nuvem, circunscrevem o triângulo da Santíssima Trindade.

O denticulado do friso sobrepuja larvas em autêntica moldura; o frontão com remate de recorte borrominiano, de certa sobriedade⁵⁸, é sancionado por ressaltos laterais.

Frei José Vilaça impõem o seu toque pessoal artístico à importação dos modelos de Lisboa: é o caso dos amendoins (larvas, na nossa leitura) no friso do entablamento, nos ramos de lírios no coroamento do remate e, particularmente, no motivo que encima o nicho da Senhora das Dores.

Em Alpendorada, Frei José Vilaça assume a responsabilidade de *todo o ornato da igreja exceto os dous coletrais e o orgam*⁵⁹. Os retábulos das quatro capelas laterais (Evangelho – Coração de Jesus e Nossa Senhora; Epístola – Santo Cristo e Pedra Fria), de citação serliana, anunciam o neoclassicismo de Frei José Vilaça nos frontões triangulares e nas colunas de fuste liso, mas ainda presos ao rococó (que R. Smith apelida de *mediócras*) – no

⁵¹ SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, II, p. 456

⁵² Idem, *ibidem*, p. 457.

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 457.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 458.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 457.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 457.

⁵⁷ CARVALHO, Aires de – *E Escultura em Mafra*. Lisboa: 1950. Cit. por SMITH, Robert C. – *ob. cit.*, II, p. 457.

⁵⁸ VARRIANO, John – *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Trad. espanhola de Leticia Cabanas. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1990, p. 59.

⁵⁹ BRANDÃO, Domingos de Pinho – *ob. cit.*, 1987, IV, p. 302.

remate, nichos laterais e banco – que dá nome e alma à arte do monge de Tibães. O relatório dos *estados* de 1783⁶⁰ refere os quatro laterais pela quantia de 321 000 réis.

As penhas dos nichos laterais remontam a um modelo de André Soares, assimilado por Frei José Vilaça, duas das quais documentadas no triénio 1780-1783⁶¹ e notabilizadas pelas linhas dos seus perfis e painéis de ângulos delicadamente chanfrados.

Os elementos dos seis retábulos permissíveis à inserção no formulário neoclássico, além dos frontões triangulares, correlacionam-se com as formas geométricas – triângulo inscrito em círculo de onde irradiam os raios do resplendor, nos remates de Pombeiro; e arcos de triunfo nos retábulos de Alpendorada (abatido, ressaltado, no Santo Cristo). Realce ainda para o primeiro terço delimitado das colunas (em Pombeiro), os fustes lisos (Alpendorada) e os capitéis coríntios.

Igreja do mosteiro de Alpendorada. Sanefas do coro alto

Um oficial entalhador de Santo Tirso, *José da Silva Rocha*, é contratado em 1782⁶² pelo mosteiro de Santo Tirso para executar três sanefas (existentes) destinadas ao coro alto de Alpendorada, na forma do risco e apontamentos, por 72 000 réis.

5. Neoclássico

Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Penafiel. Colaterais e laterais

A fundamentação arqueológica não serve para a introdução do neoclássico em Portugal. Distinguindo-se das luzes joaninas, as luzes pombalinas têm como objectivo uma metamorfose racional e pragmática do País. O desempenho pedagógico dos oratorianos, com protecção papal e régia, é preponderante na polissemia da nova estética, não obstante a circunscrição a elites intelectuais⁶³.

Destacamos o mestre entalhador de Mesão Frio, *António José Pereira*⁶⁴, contratado em 1798 para fazer quatro altares (colaterais e laterais) na igreja da Misericórdia de Penafiel, recebendo 200 000 réis mais 4 800 réis pelo risco.

O douramento e pintura dos retábulos, púlpito e guada-vento faz-se em 1806, suportado por uma despesa de 350 00 réis, que é entregue ao pintor penafidelense *José Tavares Pimentel*⁶⁵.

Conclusão

Nesta reflexão distinguem-se três centros artísticos: a cidade do Porto, ecléctica, com entalhadores, pintores e douradores; Braga fornece entalhadores; e Guimarães envia pintores. A periferia recai numa escola regional, Penafiel, e numa outra a explorar, Paredes, no âmbito dos pintores.

Sobressaem três artistas, um da periferia, no período nacional, Manuel Ferreira de Figueiredo, de Penafiel, de que se conhece somente duas grandes obras (mor de Caramos, Felgueiras, e mor e colaterais de Vila Boa do Bispo, Marco de Canaveses); Miguel Francisco

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 465.

⁶² ADP, STR, 1.º, n.º 206, 1782, fls. 58v.-60 (cota I/19/01, Cx. 34). Cortesia de Patrícia Cristina Teixeira Roque de Almeida.

⁶³ DICCIONARIO da História de Portugal, Dir. de Joel Serrão. Porto: Liv. Figueirinhas, 1975, IV, p. 438-441.

⁶⁴ SOEIRO, Teresa – *Penafiel*. Lisboa: Presença, 1994, p. 54. Lemos António José Ferreira e 4 000 réis.

⁶⁵ Idem, *ibidem*.

da Silva, introdutor do barroco joanino no Porto e sequente irradiação para o Norte, cujas parcerias permitem um estudo profícuo ao nível das tipologias; e Frei José Vilaça, beneditino de Tibães (Braga), riscador exímio do rococó e da transição para o neoclássico, ao qual falta agregar um trabalho exaustivo na busca dos executantes das suas obras.



Est. 1. Felgueiras.
Sousa (S. Vicente).
Retábulo-mor



Est. 2. Penafiel.
Mosteiro de Bustelo (S. Miguel).
Retábulo-mor



Est. 3. Felgueiras.
Mosteiro de Pombeiro (Santa Maria).
Retábulo-mor



Est. 4. Marco de Canaveses.
Mosteiro de Alpendorada (S. João Baptista).
Retábulo-mor

