



UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras

A escultura barroca de terracota em Santarém

MARIA HELENA HENRIQUES BATATA

Professor Doutor Vítor Serrão | ORIENTADOR

Professor Doutor Carlos Moura | CO-ORIENTADOR

2012

LISBOA



UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras

A escultura barroca em terracota de Santarém

MARIA HELENA HENRIQUES BATATA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARTE,
PATRIMÓNIO E TEORIA DO RESTAURO

Professor Doutor Vítor Serrão | ORIENTADOR

Professor Doutor Carlos Moura | CO-ORIENTADOR

2012

LISBOA

Este trabalho integra-se no âmbito do projecto TACELO com a referência PTDC/HIS-HEC/111825/2009, financiado por fundos FEDER através do programa operacional factores de competitividade – COMPETE e por fundos nacionais através da FCT- Fundação para a Ciência e Tecnologia.

|AGRADECIMENTOS

Por acreditarem que este tema tinha probidade científica e por nunca desvalorizarem o trabalho de uma aluna que, à partida, não tem a formação de uma historiadora de arte, os meus mais sinceros agradecimentos ao Professor Doutor Vítor Serrão e ao Professor Doutor Carlos Moura.

Aos meus pais, por todo o apoio ao longo dos últimos três anos: este trabalho foi começado (e levado até ao fim) por ter crescido a acreditar que seguir uma ideia ou um instinto é a opção mais lógica a tomar ao longo da vida. Obrigado por terem mantido uma rede de segurança sempre aberta.

A quem me acompanhou desde a descoberta inicial do núcleo de imagens em terracota de Santarém: o Dr. Miguel e a Dr. Vânia, conservadores-restauradores da Câmara Municipal de Santarém; o professor Ricardo Triães; a professora Teresa Desterro; o Dr. Mário de Sousa Cardoso.

A todos os profissionais de Restauro e de Museologia que abriram as portas das instituições detentoras de imagens em terracota e que partilharam comigo todo o seu saber: Dr.^a Eva Nunes, do Patriarcado de Santarém; Dr.^a Vânia Paula, da Misericórdia de Santarém; Dr. Anísio Franco, do MNAA.

Ao Dr. Varela Remígio, colega de profissão e estudioso das terracotas de Alcobaça, por ter estado disponível para uma boa tarde de troca de ideias.

Ao Belarmino Teixeira, por me ter proporcionado condições de trabalho que facilitaram em muito os meus estudos. Nunca esquecerei a correcção e o respeito com que fui sempre tratada.

Nos últimos anos conciliei o estudo, o trabalho e a família, não tendo sobrado muito tempo para os amigos. Obrigada por compreenderem e por continuarem presentes.

Embora todos os meus amigos me tenham apoiado, um obrigado especial à Mariana, pela correcção incansável destas páginas.

| RESUMO

A escultura barroca em terracota de Santarém

Em consequência da detecção de um importante espólio em terracota barroco, na vila barroca de Santarém, decidi fazer-se o seu inventário, dado que este importante acervo pouco está referenciado e quase nada estudado. Após uma delineação do contexto histórico e artístico do País e da vila, para que haja um melhor entendimento do fenómeno, as imagens foram analisadas de acordo com as técnicas utilizadas, a filiação autoral, a cronologia e a proveniência. São apresentadas, no final, as quinze fichas resultantes do processo de inventário.

Através deste olhar plural sobre as peças chegou-se às conclusões possíveis, observando-se, mais uma vez, a importância que o pólo urbano em causa sempre teve no panorama da história de arte nacional. Destaca-se, para a produção em terracota, o papel da Companhia de Jesus e dos Frades Trinos, no âmbito das instituições e nomes como Frei Afonso da Piedade, Frei Francisco da Piedade, Frei Manuel Teixeira e Frei Inácio da Piedade e Vasconcellos, no papel dos indivíduos que notabilizaram esta forma de arte em Santarém. Vasconcellos foi, em Portugal, o único tratadista da época a debruçar-se sobre as técnicas de fabrico de escultura agigantada em terracota (1733). É referido também o trabalho de João da Cunha, pintor, que é responsável pela policromia da imagem de Nossa Senhora da Piedade, localizada na Ermida com o mesmo nome.

Embora o tema da escultura em terracota já tenha sido abordado e desenvolvido por autores como Diogo de Macedo e, mais recentemente, Carlos Moura, pretende-se com este trabalho abrir caminho para mais investigação, sobretudo relativa ao caso de Santarém.

| PALAVRAS CHAVE

Santarém, Barroco, escultura, terracota, inventário.

| ABSTRACT

Santarém's barroque terracotta sculpture

As a consequence of the detection of an important barroque terracotta sculpture asset in Santarém, it was decided that an inventory should be done, since this collection is little known and it has barely been studied. After tracing the historical and artistic context of Portugal and Santarém, so that one can better understand the phenomenon, the sculptures were analysed according to the techniques used, their authors, their chronology and their provenance. As a final chapter, the fifteen charts that resulted from this inventory are presented.

Through this plural overview of the collection all the possible conclusions were made and it became visible, once again, the importance of Santarém within Portugal's Art History. It excels the role of the Jesuits and Trinitarians, within all the institutions evolved, and Frei Afonso da Piedade, Frei Francisco da Piedade, Frei Manuel Teixeira e Frei Inácio da Piedade e Vasconcellos as the artists that made this form of art remarkable in the city. Vasconcellos was, in Portugal, the only treatise that wrote about the techniques associated with terracotta sculptures production. The work of João da Cunha, painter, is also mentioned, since he is responsible for decorating the image of Nossa Senhora da Piedade, located in the hermitage with the same name.

Although this subject has already been explored by authors has Diogo de Macedo and, more recently, Carlos Moura, it's our aim that a new road for investigating the terracotta sculptures production in Santarém is created.

| KEY WORDS

Santarém, Baroque, sculpture, teracotta, inventory

| INDICE DE CONTEÚDOS

1. INTRODUÇÃO	12
2. O BARROCO	15
2.1. Contexto histórico nacional	16
2.2. Santarém na passagem do século XVII para o XVIII	21
2.3. Cronologia	27
2.4. Características estilísticas	30
3. TALHA E ESCULTURA	32
3.1. Talha	33
3.1. Escultura	36
4. ESCULTURA BARROCA EM TERRACOTA	39
4.1. Antecedentes da utilização de terracota	40
4.2. Núcleos de produção barroca	43
4.3. Técnicas e materiais de produção	47
a A argila	47
b O material cerâmico - características e conservação	48
c Técnicas de modelação	49
5. O CASO ESCALABITANO	52
5.1. As peças	54
5.2. Cronologia	58
5.3. Localização actual e proveniência das peças	59
a Convento da Santíssima Trindade	59
b Igreja do Divino Salvador	60
c Igreja da Piedade	60
d Igreja da Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas	61
e Mosteiro de Santa Clara	61
f Obras de proveniência não confirmada	62
5.4. Autores	64
5.5. Técnicas observadas	65
a Tipologia	65
b Furos de respiração	67
c Modelação	68
d Cores do material cerâmico	69
5.6. Agrupamentos técnicos	70
5.7. Análise formal	71
a Aplicações	71
b Dimensões	72
c Qualidade do rostos	72

d Noção de movimento	72
e Paleta de cores	73
5.8. Agrupamentos formais	74
5.9. Discussão dos resultados	75
6. INVENTARIAÇÃO.....	77
6.1. A inventariação: escolha das fichas e processos utilizados	78
6.2. Fichas de inventário	79
a <i>Patronos da Ordem da Santíssima Trindade</i>	79
b <i>Divino Salvador</i>	81
c <i>Nossa Senhora da Piedade</i>	85
d <i>Figura Feminina</i>	88
e <i>Frade Dominicano</i>	90
f <i>Santa Teresa de Ávila</i>	92
g <i>Nossa Senhora da Conceição</i>	95
h <i>Santo Inácio de Loyola</i>	97
i <i>São Francisco de Borja</i>	100
j <i>São Francisco Xavier</i>	103
k <i>São Luís de Gonzaga</i>	106
l <i>Nossa Senhora da Salvação</i>	109
m <i>São José com o Menino</i>	111
n <i>Eremita não identificado</i>	113
7. CONCLUSÃO	116
8. BIBLIOGRAFIA.....	118

| ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Paineis de azulejos do Museu da Cerâmica da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro, de inspiração hispano-mourisca (1885-1905)	16
Figura 2: Igreja de Marvila em Santarém. O interior foi renovado pela colocação de azulejos no início do século XVII	17
Figura 3: Retrato de D. João V, atribuída a Pompeo-Girolamo Batoni. Encontra-se no Palácio Nacional da Ajuda.....	19
Figura 4: Perspectiva de Santarém por Pier Maria Baldi (1668 – 1669)	26
Figura 5: Fachada-retábulo da Igreja da Misericórdia de Braga	42
Figura 6: Duas das doze imagens que Frei Cipriano da Cruz fez para a Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães	43
Figura 7: Imagem de produção alcobaciana, na Nazaré	46

Figura 8: Exemplo de vão cruciforme num dos Patronos da Ordem	50
Figura 9: Exemplo de um seccionamento em tasselos (<i>Patronos da Ordem</i>).....	50
Figura 10: Exemplo de peça ocada – Eremita não identificado do MNAA	50
Figura 11: <i>São João da Mata</i>	54
Figura 12: <i>São Felix de Valois</i>	54
Figura 13: <i>Santa Teresa de Ávila</i>	54
Figura 14: Coroa (Convento da Trindade?)	54
Figura 15: <i>Nossa Senhora da Conceição</i>	55
Figura 16: <i>São Francisco Xavier, Santo Inácio de Loyola, São Francisco de Borja e São Luís de Gonzaga</i>	55
Figura 17: <i>Nossa Senhora da Piedade, Divino Salvador e Figura Feminina</i>	55
Figura 18: <i>Frade Dominicano (?)</i>	56
Figura 19: <i>Nossa Senhora da Salvação</i>	56
Figura 20: <i>São José com o Menino</i>	56
Figura 21: Eremita não identificado (São João Evangelista ?)	57
Figura 22: Decalque da inscrição presente na imagem de <i>Santa Teresa de Ávila</i>	58
Figura 23: Fachada da Sé Catedral	58
Figura 24: Convento de Santa Clara antes das demolições levadas a cabo pela DGEMN	62
Figura 25: Peça fechada, com travamento (<i>Divino Salvador</i>)	65
Figura 26: Peça aberta (verso de <i>São José com o Menino</i>)	66
Figura 27: Peça fechada, ocada (<i>Santa Teresa de Ávila</i>)	66
Figura 28: Furo de respiração rectangular no verso (<i>Eremita</i> , MNAA); furo de respiração redondo, no topo da cabeça (<i>São José com o Menino</i>); furo de respiração rectangular, no verso (<i>Figura Feminina</i>)..	67
Figura 29: Furo de respiração em frecha (<i>Sta. Teresa de Ávila</i>); furo de respiração redondo no topo da cabeça (Trino).....	68
Figura 30: Na imagem do <i>Divino Salvador</i> as paredes são bastante espessas; no <i>Eremita</i> as paredes são muito finas.....	69
Figura 31: Utilização de elementos metálicos decorativos (<i>Nª Srª da Salvação</i>)	71
Figura 32: Utilização de vidro para reproduzir lágrimas (<i>Eremita</i>)	71
Figura 33: Aplicação de tecido (<i>Figura feminina</i>).....	71
Figura 34: <i>Santa Teresa de Ávila</i> - janela de visualização do acabamento original	73

| INDICE DE TABELAS

Tabela 1: Localização e proveniência das imagens	64
Tabela 2: Tipologias (a cor-de-laranja estão assinaladas as imagens em que há dúvidas relativas à técnica escolhida)	67
Tabela 3: Morfologia dos furos de respiração	69

| ABREVIATURAS E SIGLAS

CMS – Câmara Municipal de Santarém

DGEMN – Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais

Ig. – Igreja

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

N^a – Nossa

S. – São

Sr^a – Senhora

Sta. – Santa

Sto. – Santo

p. – página

pp. – páginas

fig. – figura

1 | INTRODUÇÃO



O interesse pelas esculturas em terracota de Santarém não surgiu por acaso, nem foi escolhido o período barroco por algum tipo de preferência pessoal. O contacto com as primeiras imagens deu-se em 2008, aquando a realização de um estágio curricular em Conservação e Restauro de materiais cerâmicos, levado a cabo na Oficina de Conservação e Restauro da Câmara Municipal de Santarém, no âmbito da Licenciatura em Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar. Foram escolhidas três excelentes imagens em terracota, de grandes dimensões, para estudo e intervenção: *Santa Teresa de Ávila*, *São Félix de Valois* e *São João da Mata*, todas do período barroco. As peças careciam de estudo e de uma correcta identificação. Desde início tornou-se claro que as acções de Restauro, a investigação em História e o estudo da História de Arte ter-se-iam que conjugar e complementar, até porque para uma correcta intervenção de Conservação e Restauro, é imprescindível o entendimento das peças em todas as suas valências.

Compreendendo que aquelas não eram as únicas esculturas do género na cidade, surgiu-me o desejo de fazer um estudo mais aprofundado. Pelo que ingressei na Faculdade de Letras e iniciei o Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, curso que se revelou ideal para o trabalho que a meu ver as obras requeriam, bem como ajustado ao que fora o meu percurso académico até ao momento.

Por um lado, a preparação em Restauro e o interesse natural pela preservação do Património levaram-me a considerar que o primeiro passo seria realizar um inventário, o mais preciso e completo que fosse possível, da produção de terracotas, de modo a salvaguardar de alguma forma as imagens e o estudo futuro que poderiam proporcionar. A consciência do património artístico em terracota, que já tinha sido destruído na cidade, bem como da incúria a que algumas obras estavam entregues foi a maior motivação para a decisão.

Por outro lado, vi neste Mestrado (com uma forte componente em História de Arte) a oportunidade de aperfeiçoar os conhecimentos na área, tentando de alguma forma compreender melhor as peças que pretendia estudar. A preparação dada a um restaurador permite-lhe distinguir estilos e correntes, mas sem os conhecer tão profundamente como um historiador de arte. Foi por isto necessário estudar o Barroco em todas as suas facetas: a evolução das diferentes manifestações artísticas (com especial ênfase na escultura e talha) bem como o contexto económico e social em que se desenvolveu. Este trabalho, que a um licenciado em história de arte poderia parecer desnecessário, trouxe-me não só grande desenvolvimento científico como bastantes ferramentas de trabalho. Achei por isso importante incluir parte desse estudo – o que considerei mais pertinente – na presente dissertação, constituindo os primeiros capítulos deste trabalho. Um debruça-se no contexto histórico de Portugal – e de Santarém – do tempo barroco, bem como na cronologia e principais características e inovações do estilo. O segundo trata especificamente as características da talha e escultura barrocas,

seguindo-se um capítulo dedicado exclusivamente à produção barroca em terracota, nos seus antecedentes, núcleos e técnicas utilizadas.

É deste modo que se entra no caso escalabitano, com todas as ferramentas necessárias para o observar.

Ao longo do trabalho as peças são demonstrativas de técnicas e estilos, agrupadas e analisadas segundo aspectos definidos no início de cada capítulo. Para se ter uma visão sólida de cada imagem e da riqueza de informação que ela nos pode dar, foram incluídas nas fichas de inventário todos os pormenores discutidos no corpo do trabalho de forma sequenciada e rigorosa.

Assim, o objectivo principal do presente estudo é inventariar o património de escultura barroca em terracota de Santarém, como forma de preservar um espólio que não é só da cidade, mas de todos nós. Embora a escultura de terracota de Santarém fosse um tema totalmente inexplorado na cidade, durante a elaboração deste trabalho começaram, felizmente, a ser desenvolvidas em Santarém acções que visam a protecção do espólio de esculturas em terracota. A Diocese de Santarém que, através dos trabalhos da Dr.^a Eva Raquel Nunes, do Dr. João Mário Soalheiro e do Padre Joaquim Ganhão, está neste momento a avançar com um Museu de Arte Sacra, identificou mais obras em espaços diocesanos desafectados. No presente trabalho focar-nos-emos nas imagens que se encontram na cidade, não abrangendo toda a diocese.

No entanto, um segundo objectivo foi ganhando forma ao longo do trabalho. As imagens foram analisadas em diferentes prismas tecnológicos e formais, acabando por se observar uma certa repetição de algumas das suas características fundamentais. Isto levou a que parecesse possível determinar a quantos núcleos de produção estariam associadas e qual o desenvolvimento de cada um, à luz do contexto da arte barroca nacional.

Como posteriormente será visto na discussão de resultados, este objectivo não foi totalmente alcançado. Por um lado, não houve uma caracterização do material cerâmico, que revelaria locais de extração e tempos de cozedura, por outro a componente arquivística não foi totalmente explorada, não se determinando oficinas ou autores.

Este trabalho é um olhar de um técnico de restauro sobre uma determinada fracção do património. É meu desejo, e convicção, que este olhar (mais tecnológico e material) tenha sido enriquecido pelo estudo da História de Arte.

2 | O BARROCO



2.1 | CONTEXTO HISTÓRICO NACIONAL

O surgimento das primeiras formas percussoras do Barroco dá-se durante a perda da independência nacional, afirmando-se o novo estilo no final do domínio Filipino e atingindo o seu auge durante a afirmação de Portugal como nação livre e de relevo no panorama europeu.

As relações de Portugal com outros povos influenciaram a Arte, provavelmente porque sempre houve uma certa abertura natural da mentalidade ao que é novo e exótico. A azulejaria, que no Barroco conhece novo fôlego, é exemplo da importação de gostos e influências ao transparecer parte da cultura árabe (fig. 1), visível nos padrões intrincados¹ cujo uso se estende também à tapeçaria. O gosto pelo exótico vai deixar a sua marca na história das artes decorativas em Portugal².



Figura 1: Pannel de azulejos do Museu da Cerâmica da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro, de inspiração hispano-mourisca.

Já no século XVI as navegações trouxeram relações com África, Ásia e América, aumentaram o conhecimento da Humanidade, mostraram a Arte desses continentes ao Mundo e abriram as portas ao Renascimento³. Foi um período de grande riqueza não só para Portugal (sustentado sobretudo pelas rotas de especiarias do Oriente), mas para muitos países da Europa, que se iniciavam no colonialismo⁴.

Um segundo momento de grande riqueza dá-se cerca de dois séculos após a descoberta do Brasil, quando são encontradas grandes quantidades de ouro e diamantes – Portugal torna-se de novo um dos países mais ricos da Europa⁵. Este momento histórico corresponde na arte, ao Barroco. Embora tenha sido um período curto de abundância e riqueza foram criados muitos testemunhos artísticos devido ao gosto do rei, D. João V em investir em Arte, tal como D. Manuel tinha feito dois séculos antes, "imortalizando" uma versão do tardogótico, por isso mesmo designada Manuelino⁶. As obras destes dois períodos foram feitas à escala de um império ultramarino, parecendo desproporcionadas para um país como Portugal, pequeno e na maior parte da sua história pobre⁷.

Embora o Barroco coincida com este período de riqueza, ele inicia-se antes e termina depois – não foi a abundância que trouxe o Barroco, embora o tenha potenciado pois permitiu o mecenato real⁸.

¹ SMITH, Robert C. - *Art of Portugal 1500-1800*. New York: Meredith Press, 1968. p. 15

² MOURA, Carlos – "O limiar do Barroco" in *História da Arte em Portugal, volume 8*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993 p.160

³ *Idem, ibidem*

⁴ *Idem, ibidem*

⁵ SMITH, 1968 p.16

⁶ *Idem, ibidem*

⁷ *Idem, ibidem*

⁸ PEREIRA, José Fernandes – "Resistências e aceitação do espaço barroco: a Arquitectura religiosa e civil" in *História da Arte em Portugal volume 8 - O limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993 p.10

As opções estéticas tomadas neste período foram muito influenciadas pelo Concílio de Trento.

Reunido em 1564 de forma a dar resposta à ameaça protestante, teve uma sessão – a vigésima quinta – inteiramente dedicada à Arte. Ficou definido que as imagens deviam apelar à piedade, encaminhar as almas para a salvação e ter valor catequético, sendo mais importante o rigor e a verdade das representações do que a sua beleza. Ficou limitada a inovação possível, definindo-se iconografias muito estritas⁹. Nos países como Portugal, em que os ideais do classicismo não tinham tido grande penetração, estas resoluções foram facilmente aplicáveis¹⁰.

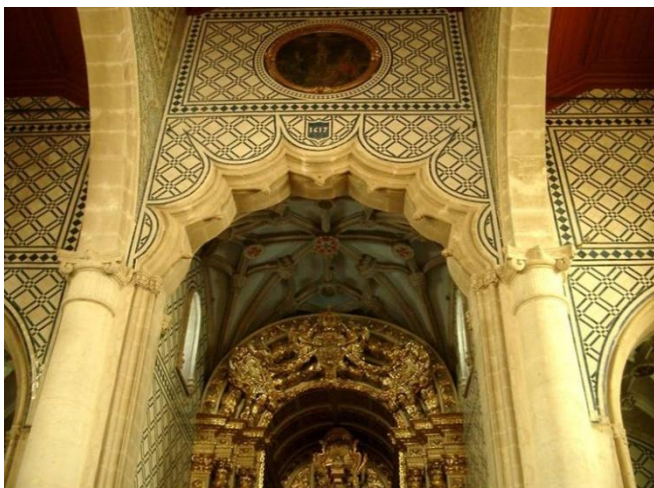


Figura 2: Igreja de Marvila em Santarém. O interior foi renovado pela colocação de azulejos na primeira metade do século XVII

Para melhor entender as fases de implementação do novo estilo devemos olhar para a progressão da história no País.

Logo nas primeiras décadas do século XVII, ainda no período da União Ibérica, nota-se uma certa atitude independentista ao renovar as igrejas pela aplicação de azulejos e talha¹¹ (fig. 2). Este fenómeno é muito comum no início do Barroco - não sendo possível

edificar devido a condicionantes monetárias e políticas, é feito um refrescamento no interior de edifícios pré-existent. Isto não aconteceu só nos edifícios seculares, houve também a necessidade de adaptar antigos mosteiros ao novo gosto que ia surgindo, como aconteceu em Alcobaça e Tibães, casos que veremos mais à frente.

A União Ibérica não teve apenas o papel de condicionante monetária – ao nível das representações pictóricas trouxe a influência dos modelos tenebristas e naturalistas de Espanha que levaram ao surgimento de uma pintura de género¹².

Relativamente às temáticas escolhidas, sobretudo na época da Restauração, o sentimento de perda de independência provocou uma reacção nacionalista. A implementação de uma nova linguagem e de uma nova estética prende-se com uma afirmação de diferenciação entre um novo período e o momento anterior que era de subjugação¹³.

O século XVII foi economicamente mais austero que os períodos anterior e posterior, não se

⁹ PEREIRA, José Fernandes – “Estética Barroca I: Arquitectura e Escultura” in *Arte Portuguesa da pré-história ao século XX* (coordenação de Dalila Rodrigues). Fubu Editores, 2009. p.86

¹⁰ *Idem* p.87

¹¹ PEREIRA, 1993 p.11

¹² SERRÃO, Vítor – *História de Arte em Portugal, o Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003 p 14

¹³ SMITH, 1968. p.161

observando, conseqüentemente, o mesmo investimento em Arte¹⁴. Este período coincide com a fase de maior controlo da Inquisição relativamente às imposições tridentinas, havendo pouca liberdade na pintura e escultura (este espírito contra-reformista só duraria até aos primeiros anos do reinado de D. João V); a Arquitectura seguia os modelos maneiristas, repetidamente e sem inovação¹⁵. Segundo Robert C. Smith (1968) foram a talha dourada e a azulejaria que resgataram o século XVII da banalidade e obscuridade¹⁶, observando-se assim que a austeridade na Arquitectura foi contrabalançada pelo desafoço criativo nas formas que a revestiam.

Não houve um imediato investimento régio em arte após o golpe de 1640. Não tinha havido rei português nem corte em território nacional durante décadas e o clero era o principal encomendante. Lisboa era uma província, com a corte em Madrid e nem os Bragança, em Vila Viçosa, tinham constituído produção artística sustentada pelo seu mecenato.

Carlos Moura expõe, para o século XVII, o mecenato existente no país. Ao nível monástico os monges beneditinos e cistercienses são os que têm maior representatividade, com Tibães e Alcobaça a terem a maior expressividade em termos de inovação e qualidade das obras. Destaca ainda os frades dominicanos de Benfica, que importam sobretudo de Espanha e Itália, ajustando essas obras com a produção portuguesa e encaminhando-se assim para um Barroco pleno. Os mosteiros são, no início do Barroco, grandes núcleos de inovação artística pois os interiores, amplos e vazios, tinham agora a necessidade de ser preenchidos e decorados, oferecendo assim vastos campos de acção a escultores e entalhadores¹⁷. Houve também iniciativas da nobreza para abertura de mosteiros, apontando o autor, como exemplos, o Mosteiro de Nossa Senhora do Bom Sucesso (1645, pela condessa da Atalaia, D. Iria de Brito) e o convento de Nossa Senhora dos Cardais (1667, por D. Luísa de Távora). Relativamente ao papel dos prelados, aponta sobretudo exemplos do norte do país, a Igreja de S. Vítor e a sacristia da Sé, ambas em Braga; o túmulo da Vista Alegre em Ílhavo e o complexo de Santo Antão do Tojal, este nos arredores da capital. As Misericórdias e Irmandades representavam grande volume de encomendas, que iam desde a arte de cariz mais popular até obras eruditas. A coroa investe sobretudo na Arquitectura militar, em fortalezas. A única edificação comemorativa da vitória sobre Espanha é a Igreja de Nossa Senhora da Piedade, em Santarém.

Avançando para o século XVIII e entrando no reinado de D. João V, o País alcança grande prosperidade devido a acções governativas em diversos campos: na política internacional promoveu-se uma posição de neutralidade nos conflitos europeus; a coroa pautava-se pela protecção e aproveitamento dos recursos ultramarinos mas também pelo desenvolvimento económico e cultural do

¹⁴ *Idem* p 20

¹⁵ SMITH, 1968 p.20

¹⁶ *Idem, ibidem*

¹⁷ MOURA, 1993 p.95

País procurando prestigiar a monarquia ¹⁸. Portugal tinha até então uma posição secundária observando-se neste período um grande esforço de projecção na Europa e no Mundo. Tal como se disse antes, grande parte da riqueza deveu-se aos recém descobertos metais preciosos do Brasil – mas não só. Houve grande fomento da manufactura, sobretudo entre 1720 e 1740. Criaram-se fábricas de papel, seda e vidros e incrementaram-se produções já existentes, como a de panos da Covilhã¹⁹.

Para o Barroco, provavelmente mais do que para qualquer outro período artístico, não se pode separar a Arte do homem que estava à frente do Reino. O seu amor pela arte levou-o a criar a



Figura 3: Retrato de D. João V, atribuído a Pompeo-Girolamo Batoni. Encontra-se no Palácio Nacional da Ajuda.

Academia de Portugal, em Roma, para que os estudantes de Belas-Artes a frequentassem e também para trazer para o País obras de arte e artistas Europeus. O rei controlava assim as influências artísticas que penetravam no País²⁰. Duas cortes internacionais interessaram particularmente D. João V – a dos Habsburgos de Viena, através da sua mãe e da sua esposa, e a de França. Luís XIV era muito admirado pelo rei português, que o imitou na utilização das manifestações artísticas como forma de consolidação do poder e de criação de uma imagem quase divina para o rei²¹. Embora fosse um período de grande prosperidade não deixava de haver conflitos sociais e algumas fraquezas administrativas. Eram estes pontos que a corte escondia glorificando a imagem do rei através do cerimonial barroco²². A

teatralidade barroca vai ser muito utilizada nas cerimónias reais, tanto nas festas públicas – em que o luxo desmedido deslumbra e seduz os participantes e cria nos espectadores a imagem de que fazem parte do cerimonial – como nas cerimónias de corte, em que a teatralização dos actos implica a atribuição e aceitação de papéis específicos, servindo como propaganda à vontade e poder do rei²³. As práticas teatralizadas barrocas de D. João V têm, por isso, muito da corte francesa, mas também da espanhola, sendo sempre muito mais presentes que em França as referências religiosas²⁴.

O rei apoiou-se em fundamentos ideológicos para o incremento da produção artística, justificando-a, não podendo ser olhada de forma anacrónica, à luz dos ideais dos séculos seguintes. Sendo um rei absolutista, o seu poder vem directamente de Deus, pelo que deve ser aumentada a fé dos súbditos pelo investimento do monarca em obras religiosas, ao mesmo tempo que com isso se

¹⁸ BORGES, Nelson Correia – “Do Barroco ao Rococó” in *História de Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, S.A., 1986 pp. 7-8

¹⁹ BORGES, 1986 pp. 7-8

²⁰ *Idem, ibidem*

²¹ *Idem, ibidem*

²² LOURENÇO, Maria Paula Marçal in MENEZES, Avelino de Freitas (coordenação) - “Portugal da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil”, *Nova História de Portugal vol. VII*. Lisboa: Editorial presença, 2001 pp. 31-36

²³ *Idem, ibidem*

²⁴ *Idem, ibidem*

engrandece também. Há sempre esta ambivalência nas obras barrocas – louvando ao mesmo tempo Deus, a Virgem e os Santos, louvam também o próprio Rei²⁵. Esta auto-promoção também se relaciona com os seus problemas de legitimação face ao divórcio do pai. Ao longo do seu reinado nota-se uma certa fixação com D. Manuel que, tal como ele, não estava destinado a ser rei e tinha tido o seu reinado marcado pela afluência de riquezas do ultramar. Ambos assumem o papel de refundadores das respectivas dinastias, fazendo grandes construções que os legitimam (Mosteiro dos Jerónimos e Convento de Mafra)²⁶.

A D. João V sucede D. José I, cujo reinado é marcado por uma enorme fatalidade, o terramoto de 1755. Este período da nossa história coincide com o surgimento do Rococó. Tido por muito tempo como fase final do Barroco tem, de há uns anos a esta parte, sido visto como um estilo independente. Na realidade não se observa uma unidade estilística em Portugal durante o período internacionalmente referido como Rococó. O Marquês de Pombal imprimiu na reconstrução de Lisboa o seu gosto pelo Neoclássico enquanto a corte optava pelo Rococó para os seus palácios; no Alentejo os exteriores adoptavam já o gosto clássico mas a talha do interior correspondia ao gosto anterior, que vai ter mais expressividade no Minho do que em qualquer outro local do país, alongando-se a sua permanência²⁷.

Este estilo, embora se tenha estendido a todas as manifestações artísticas, é nas artes decorativas que tem maior desenvolvimento e expressividade – aquilo que no Barroco tem uma escala monumental, no Rococó terá uma escala mais intimista e doméstica.

²⁵ PEREIRA, José Fernandes in PEREIRA, Paulo (direcção) – "Do barroco à contemporaneidade" in *História de Arte Portuguesa, volume 3*. Lisboa: Temas e Debates e Autores, Setembro de 1995 p.51

²⁶ PEREIRA, 1993 p.52

²⁷ BORGES, 1986 pp.91- 92

2.2 | SANTARÉM NA PASSAGEM DO SÉCULO XVII PARA O XVIII

Actualmente, embora seja capital de Distrito, Santarém é uma cidade pequena, sem o mesmo impacto político, cultural e demográfico que outras equivalentes em história e tamanho no País. Relativamente à vida religiosa, tem dois focos de peregrinação – o Santuário do Santíssimo Milagre e a Igreja da Piedade.

No entanto, nos séculos XVII e XVIII a situação era bastante diferente, sendo uma vila com uma vida religiosa, cultural e administrativa muito mais intensa.

Já em meados do século XVII Santarém era o centro económico e social da região, hoje denominada Ribatejo. A cidade situa-se num planalto e é delimitada a Este por encostas que descem até encontrarem o Tejo, com dois pólos urbanos nas suas margens – Ribeira de Santarém e Alfange. No topo da elevação está aquele que, desde a ocupação islâmica²⁸, apresenta maiores dimensões – Marvila. Estes eram os três núcleos administrativos da cidade no século XVII, sendo Marvila e a Ribeira os mais povoados²⁹.

Nessa altura o rio, navegável por navios de médio porte, significava comunicação entre as populações ribeirinhas, escoamento de produtos, unidade climática, quebra de um isolamento que outras localidades experimentavam à época e cheias que traziam grande fertilidade aos campos agrícolas³⁰. Estas eram normalmente bianuais, proporcionando grande abundância de mantimentos e levando a que, desde o período árabe, o Tejo fosse comparado ao Nilo³¹. Os povos islâmicos chamavam à vila "Paraíso Deleitoso", passando na Idade Média a ser chamada "Paraíso de Portugal", no Renascimento "Alma Defensora" e no século XVIII "Paraíso na Terra"³².

No entanto, as cheias não traziam só abundância mas também tragédia, de quando em quando, ao serem demasiado intensas (1591 foi um ano de cheias catastróficas); por outro lado, a vila também era afectada por secas frequentes e foi um dos locais mais vitimados pelo sismo de 1531³³. Apesar disso, a intensidade de actividade agrícola assegurava uma economia maioritariamente estável³⁴, requisito essencial para o pleno desenvolvimento das artes.

²⁸ Embora Santarém apresente ocupação desde o Neolítico, é a partir da Idade do Ferro que há um maior crescimento do local e um desenvolvimento da Alcáçova (freguesia mais antiga de Marvila) e das zonas ribeirinhas. Do período romano não existem muitos vestígios no planalto supondo-se que nessa época tenha sido junto ao rio que se tenha concentrado a ocupação – o rio era um importante ponto estratégico pela sua navegabilidade e a lezíria representava um local de cultivo, criação de gado e prospecção de ouro. Com a ocupação visigótica não se deu grande alargamento da cidade, sendo com os árabes e depois os cristãos que começa a desenvolver-se, já ao nível do planalto. Sobre o tema ver:

CUSTÓDIO, Jorge (coordenação) - *Santarém Cidade do Mundo, Vol. II*. Santarém: Edição da Câmara Municipal de Santarém, 1997

VIEGAS, Catarina - *A terra sigillata da Alcáçova de Santarém – cerâmica, economia e comércio*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia, 2003

²⁹ RODRIGUES, Martinho Vicente - *A Vila de Santarém (1640-1706), Instituições e Administração*. Câmara Municipal de Santarém, 2004 p.34

³⁰ *Idem, ibidem*

³¹ CUSTÓDIO, Jorge (coordenação) - *Santarém Cidade do Mundo, Vol. I*. Santarém: Edição da Câmara Municipal de Santarém, 1997 p.33

³² *Idem* p.28

³³ SERRÃO, Vítor - *Cidade e vilas de Portugal – Santarém*. Lisboa: Editorial Presença, 1990 p.52

³⁴ *Idem, ibidem*

No século XVI a presença habitual de elementos da aristocracia, cultos, bem como a proximidade à corte de D. João III, frequentemente fixada em Almeirim, trazem à vila princípios humanistas e inovação artística³⁵. A permanência de arquitectos, tratadistas, pintores (Miguel Arruda, Francisco de Holanda, Diogo de Contreiras, entre outros) levam a uma suave transição para o léxico Maneirista³⁶. As longas permanências de membros da casa real na vila, pela sua vida cultural e religiosa, acabam por lhe conferir importância política – esta preferência revela-se na semelhança das armas da vila com as do reino³⁷. Após a morte do infante D. Afonso, a permanência da corte em Almeirim torna-se menos frequente, mas é compensada pela presença de nobres que procuravam em Santarém comodidades que não encontravam lá³⁸.

Calcula-se que Santarém tinha no século XVII treze freguesias: oito em Marvila (Salvador, Nossa Senhora de Marvila, Santa Maria de Alcáçova, S. Nicolau, Santo Estêvão, S. Julião, S. Lourenço e S. Martinho), quatro na Ribeira (Santa Iria, Santa Cruz, Santiago e S. Mateus) e uma no Alfange (S. João Evangelista de Alfange). Estima-se que no seu total contivessem cerca de 2500 fogos. Nossa Senhora de Marvila era a freguesia mais importante, uma vez que albergava a Igreja Matriz e a Casa do Senado³⁹.

Nas cortes de Almeirim de 1580 sentiu-se eminente a perda de independência do País, o que levou à origem do movimento que aclamou D. António Prior do Crato como rei de Portugal em Santarém – a vila nunca será um local querido à dinastia filipina. Os problemas económicos e a instabilidade social gerada pela governação espanhola produzem grande revolta na população de Santarém e há registo de motins em 1629, 1636 e 1637⁴⁰. Ao tempo da queda do domínio filipino contavam-se trinta e seis igrejas e capelas, além dos catorze conventos já referidos, dos palácios e palacetes, feiras e bairros fervilhantes de vida e prosperidade, sobretudo nos ribeirinhos⁴¹.

No dia 1 de Dezembro de 1640, D. João IV é aclamado na praça do Município pelo 1º Conde de Unhão, Fernão Teles de Menezes, descendente de Vasco da Gama. A partir deste momento vai-se observar a construção de novos edifícios religiosos: a Igreja e Convento da Piedade, o Colégio dos Jesuítas, a Capela Terceira de S. Francisco – todas obedecendo aos ditames de Trento. Estes, aliados à estética Maneirista e sob a égide do Conde, vão fazer nascer uma nova cidade⁴². No entanto, sem as antigas longas permanências da casa real não volta a haver um florescimento da vila tão notório como

³⁵ SERRÃO, Vítor – “Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano, o Mestre da Romeira. Notas sobre a pintura do Maneirismo no Ribatejo” in *Santarém, os homens e a cidade na época dos Descobrimentos. Actas do ciclo de conferências na Biblioteca Municipal de Santarém (Janeiro-Abril de 1995)*. Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 1995 p. 169.

³⁶ *Idem* p. 170

³⁷ CUSTÓDIO, vol. I. pp.31-33

³⁸ CUSTÓDIO, vol. I, p.88

³⁹ RODRIGUES, 2004 p.36

⁴⁰ *Idem* p.88-89

⁴¹ SERRÃO, 1990 p.78

⁴² CUSTÓDIO, vol. I, p. 88

noutras eras⁴³.

Embora tenha havido um surto construtivo no século XVII, as construções foram dominadas pelo estilo Chão e por uma ausência de erudição das formas. Como obras de relevo surgem a Igreja de Jesus Cristo, com fachada chã (traça de 1615) mas com decoração barroca, posterior, ao nível das pinturas murais do tecto do subcoro e de alguns altares laterais (da autoria de António Simões Ribeiro); a Igreja de Nossa Senhora da Piedade de interiores a aproximarem-se do Barroco, pelo ritmo e linhas curvilíneas, mas de exterior em estilo Chão; a Igreja do Colégio da Companhia de Jesus, considerado o "*grande monumento contra-reformista*" da cidade, de novo com fachada em estilo chão (1711) mas com interiores a fazerem grandes incursões no barroco⁴⁴.

A nova estética acabou por encontrar o seu lugar na cidade, mas não surgiu impulsivamente, sendo tardiamente absorvida. Não chega a manifestar-se na Arquitectura civil na mesma escala que noutras localidades, havendo poucos testemunhos laicos do Barroco, como a Fonte de Palhais ou o Hospital de Santa Iria. O Palácio do Provedor das Lezírias, por exemplo, é ainda construído em Estilo Chão.

A cidade teria muitos palácios, o que é justificável pela quantidade de famílias aristocráticas sediadas na vila. Apesar disso, nos dias de hoje, não subsistem muitos e os que ainda estão de pé foram muito descaracterizados⁴⁵.

O Barroco foi-se manifestando nos revestimentos decorativos (talha, azulejaria, pintura de tectos)⁴⁶. Exemplos deste fenómeno são a Igreja do Seminário Patriarcal, a Igreja de Jesus do Sítio e a Igreja de Nossa Senhora da Piedade. Mesmo após a entrada plena dos valores barrocos observou-se uma resistência em abandonar o estilo Chão, que se perpetuou.

Não há muitos vestígios de trabalho em talha do estilo Nacional ou Joanina devido às destruições do século XIX, às intervenções da DGEMN e ao abandono de alguns edifícios. Subsistem os altares do Seminário, de Marvila e de Santa Iria⁴⁷. Relativamente a tectos pintados, o melhor trabalho da época é o da sacristia da Igreja de Marvila, assim como bons trabalhos no já removido tecto do palácio de Landal, na Casa da Irmandade de Santa Cruz da Ribeira e no subcoro da Igreja de Jesus (dois últimos por António Simões Ribeiro)⁴⁸.

Entre o século XVI e o final do século XIX a cidade não se expande, havendo antes uma renovação de espaços existentes⁴⁹. No século XVII foram remodeladas as igrejas de S. Nicolau, Santíssimo Milagre, Santa Iria, Santa Maria de Alcáçova, Igreja do Salvador, Igreja de São Lourenço e

⁴³ CUSTÓDIO, vol. II, p. 142

⁴⁴ *Idem*, pp.136 - 142

⁴⁵ SERRÃO, 1990 p. 94 e 95

⁴⁶ *Idem* p. 79

⁴⁷ *Idem* p. 81

⁴⁸ *Idem* pp. 88 - 89

⁴⁹ CUSTÓDIO, vol. I, p. 127

São Julião, devido ao seu natural envelhecimento e para adaptação aos ideais tridentinos⁵⁰. São actualizadas relativamente aos novos valores das artes decorativas⁵¹. Observa-se também nos séculos XVI e XVII a construção de conventos dentro das muralhas, ao contrário dos períodos anteriores, readaptando edifícios pré-existentes. A única excepção é o convento dos Terceiros do Sítio, no fim da Calçada das Padeiras, no local onde existia a Ermida de Santa Maria Madalena⁵².

Eram chamados à cidade artistas de fora, como os envolvidos nos trabalhos do Seminário, com altar-mor de Carlos Baptista Garvo (arquitecto milanês, notabilizado em Portugal pelos seus trabalhos no convento de Mafra) e uma imagem da Virgem por Claude de Laprade⁵³. No século XVII, Bento Coelho da Silveira, pintor régio, trabalhou em telas para a Igreja da Misericórdia e de S. Nicolau⁵⁴, e, no seguinte, António Simões Ribeiro foi o responsável (em 1723) pelos melhores tectos barrocos pintados da cidade: o tecto da Casa da Irmandade da Igreja de Santa Cruz da Ribeira e o subcoro da igreja do Hospital de Jesus Cristo⁵⁵. O revestimento azulejar da Igreja de Marvila é feito por Santos Simões, lisboeta, responsável também pelo trabalho da igreja matriz de Vale de Figueira. A Casa da Irmandade de Santa Cruz da Ribeira tem painéis do mestre P.M.P., sendo os painéis da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de estilo semelhante ao do autor. Do círculo de Policarpo de Oliveira Bernardes é o revestimento azulejar do antigo refeitório do mosteiro dos Capuchos⁵⁶.

A cidade chama também os seus mestres para a renovação dos espaços religiosos. Trabalha-se o aperfeiçoamento de artistas locais, como Inácio Xavier (enviado por D. João V a Roma) que pinta uma desaparecida tela da Igreja da Graça, com o *Êxtase de Santa Rita*. Luís Gonçalves de Sena trabalha em pintura de cavalete e frescos, de trabalho mediano mas com grande reconhecimento na cidade, sendo responsável pelo tecto a fresco da capela-mor do Seminário Patriarcal, pelo tecto da sacristia da igreja da Misericórdia e pelos tectos das desaparecidas igrejas de S. Martinho e do Salvador⁵⁷.

Só se observa grande vaga construtiva após o terramoto de 1755⁵⁸.

Os homens das famílias mais poderosas eram os eleitos para os cargos políticos da vila, passando-os de pais para filhos e criando assim uma nobreza camarária⁵⁹. Havia na vila uma hierarquização, visível na ocupação que os habitantes faziam dos diferentes níveis de altitude criados pela sua topografia. Assim, o Alfange, um local ribeirinho e baixo, era uma zona pobre e os seus habitantes dedicavam-se a actividades piscatórias; a Ribeira era o centro das actividades mercantis e

⁵⁰ CUSTÓDIO, vol. I p. 219

⁵¹ CUSTÓDIO, vol. I, p. 225

⁵² *Idem* p. 221

⁵³ SERRÃO, 1990 p. 84

⁵⁴ *Idem* p. 80

⁵⁵ *Idem* p. 90

⁵⁶ *Idem* p. 90-94

⁵⁷ SERRÃO, 1990 p. 81

⁵⁸ CUSTÓDIO, vol. I p. 225

⁵⁹ REIS, pp.25 - 56

manufactureiras; a Alcáçova concentrava em si, pela sua localização sobranceira, a componente militar; Marvila era o pólo urbano com a aristocracia e a burguesia a darem-lhe peso político, financeiro e social; a zona extra-muros, a norte, reunia grande parte dos conventos⁶⁰.

O século XVIII corresponde a uma diminuição na importância da cidade. Embora concentrasse em si algumas competências, sobretudo de regulamentação das áreas vizinhas, D. João V centralizou o seu poder absoluto, retirando-lhe poderes na esfera da administração central⁶¹. Santarém tinha, assim, agentes e funcionários do rei a superintender a administração municipal. O corregedor presidia às comarcas (administração, justiça); o provedor da comarca presidia às provedorias (fazenda, órfãos, hospitais); e o juiz de fora, responsável por vigiar a legalidade das deliberações dos vereadores, fazia cumprir a lei geral⁶². Além destes agentes, existiam ainda da parte do rei, o alcaide-mor (cargo honorífico), o juiz e procurador do tombo dos bens da coroa, o provedor para administração das lezírias e pauis do Tejo e o juiz das coutadas (administração da montaria)⁶³.

Na entrada do século XVIII a cidade está desactualizada no que concerne a infra-estruturas: o envolvimento do País na Guerra da Sucessão de Espanha e na Guerra dos Sete Anos levou ao envelhecimento das estruturas de defesa, a cidade não tinha locais de aquartelamento nem cavalaria e o hospital era antigo e demasiado pequeno. D. João V moderniza então a vila com medidas que se inserem na perspectiva de reforço do seu poder absoluto. Nesta fase a Companhia de Jesus cresce em prestígio e apoia a organização de Academias de pendor literário e histórico⁶⁴, assistindo-se a um pico na vida artística e intelectual de Santarém. São estas a Academia dos Laureados (fundada em 1721 por Rodrigo Xavier Pereira de Faria) e tendo como membro ilustre o Padre Inácio da Piedade e Vasconcellos) e a Academia Scalabitana (onde ingressa Luís Montês Matoso)⁶⁵. Há, no entanto, que fazer uma ressalva porque, embora se fale muito das academias e dos historiadores importantes, a história da cidade também foi relatada em poesia e prosa literária⁶⁶.

No domínio da vivência religiosa existiam muitas imagens e relíquias consideradas milagrosas, sendo estas alvo de peregrinações e romarias⁶⁷. Tinham lugar um grande número de procissões, com os preparativos necessários – sinal da grande importância dada à festa, no Barroco.

No entanto nem todas as celebrações religiosas faziam parte do calendário litúrgico, uma vez que algumas associavam-se à família real. A envolvimento da população nas celebrações da corte estendia-se à morte e ao luto – ao mesmo tempo que D. João V recebeu terapêutica no final da sua vida, as enfermidades foram também acompanhadas por preces da população. Estas manifestações

⁶⁰ CUSTÓDIO, vol. I. p. 41

⁶¹ *Idem* p.217

⁶² REIS, Maria de Fátima – *Santarém no tempo de D. João V: administração, sociedade e cultura*. Lisboa: Colibri, 2005 p.25 a 56

⁶³ *Idem, ibidem*

⁶⁴ *Idem* p. 88-89

⁶⁵ SERRÃO, 1990 p. 80

⁶⁶ CUSTÓDIO, vol. I p. 89

⁶⁷ *Idem* p. 29

não só projectavam as orientações pastorais da Igreja mas também a imagem da casa real⁶⁸.

Havia catorze conventos na vila, sendo três destes femininos. Assim, em Marvila, existiam Agostinhos, Arrábidos, Marianos, Jesuítas, Agostinhos Descalços e Capuchas. Fora de Marvila existiam Franciscanos, Dominicanas e Dominicos, Trinitários, Clarissas, Beneditinos e Franciscanos seculares⁶⁹.



Figura 4: Perspectiva de Santarém por Pier Maria Baldi (1668 – 1669)

Todos estes conventos tinham associadas igrejas e ermidas, às quais ainda devemos acrescentar as Igrejas Paroquiais, percebendo-se assim como o património religioso da vila era avultado, sobretudo olhando às suas modestas dimensões. Referindo-se à densidade de edifícios conventuais na vila, Sículo, no início do século XVI diz: "um após o outro se continuam no mesmo planalto, como sete loureiros altíssimos implantados em bela fieira, à distância de quase um arremesso de pedra"⁷⁰.

O período de crescimento máximo da Ribeira ocorre entre os séculos XVI e XVIII, tendo intensa actividade produtiva e comercial, conjugando a faceta agrária com a fluvial; em Marvila desenvolve-se a produção de seda, olaria e marcenaria⁷¹.

⁶⁸ REIS, p. 264-265

⁶⁹ VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade – *História de Santarém Edificada*. Lisboa Ocidental, 1740. tomo I p.20

⁷⁰ CUSTÓDIO, vol. I. p.38

⁷¹ *Idem* p. 233

2.3 | CRONOLOGIA

As peças abrangidas na presente dissertação, cuja data de produção foi possível determinar, ocupam um período alargado de tempo, sendo a mais antiga datada de 1615 e a mais recente de 1740 – estão assim separadas mais de um século. O facto de as integrarmos num determinado estilo depende, não da data em que foram realizadas, mas da cuidadosa observação das suas características formais. No entanto só é possível discernir até que ponto são retardatárias ou vanguardistas conhecendo as balizas, avanços e movimentos artísticos da época. É um período para o qual não se encontram muitos consensos. Isto deve-se principalmente a uma progressão bastante desfasada da arquitectura, pintura e escultura o que leva à consideração de diferentes marcos para o desenvolvimento do estilo. Não se optou por olhar só à escultura, pois esta não é autónoma durante toda a fase inicial do Barroco, tendo obrigatoriamente que se olhar para o desenvolvimento da talha.

Pelo que já foi explicado, pode-se compreender porque todos os autores são unânimes em afirmar que o Maneirismo e o Barroco coexistem durante muitas décadas, começando o último a ganhar "peso" sobretudo após a restauração da independência.

Martín Soria encontra as primeiras manifestações de talha barroca nos últimos anos do século XVI, sendo a autor que mais recua no tempo. Na obra *Art and Architecture in Spain & Portugal and their dominions - 1500 to 1800*⁷², limita o Barroco português ao período compreendido entre 1590 e 1710. Dentro destes limites subdivide o Barroco em fase inicial (até 1690) e Barroco Tardio. A fase inicial é ainda dividida em Alto Barroco (até 1640) e Barroco Clássico (até 1660). O Rococó, que se estende de 1715 a 1795 também é subdividido em Rococó inicial, ou estilo Joanino (até 1734), Alto Rococó (até 1760) e Rococó tardio (até 1795). Esta última fase já só se refere, segundo o autor, às colónias portuguesas, visto no Continente o estilo Neoclássico ter tido adesão a partir de 1760.

A ideia que o Rococó tem mais expressão na periferia também está expressa na cronologia atribuída por V. Serrão⁷³, que coloca o início do Rococó em 1750 – aproximadamente a mesma altura em que Soria inicia o Rococó tardio, estando os autores de acordo que esta fase teve mais impacto fora de Lisboa, onde já havia gosto pelo Neoclássico. Para Serrão o Barroco começa a desenvolver-se em 1620, permanecendo numa fase incipiente até 1683, período definido como Protobarroco. De 1683 a 1750 o estilo desenvolve-se plenamente, denominando esta fase Barroco Nacional. Relativamente à talha, esta última fase divide-se em dois períodos: estilo nacional de 1668 a 1720 e estilo joanino de 1720 a 1750⁷⁴.

Para J. F. Pereira⁷⁵ podemos falar de Barroco Nacional a partir de 1675, quando a talha e o

⁷² SORIA, Martín in KUBLER G, SORIA M - *Art and Architecture in Spain & Portugal and their dominions 1500 to 1800*. Baltimore: Penguin Books, 1959 p.189

⁷³ SERRÃO, 2003 p.153

⁷⁴ *Idem* p. 84

⁷⁵ PEREIRA, 1993 pp.10-16

azulejo atingem características vincadamente barrocas, conjugando-se na decoração do espaço interior das igrejas. Embora a cronologia seja sensivelmente diferente a ideia subjacente é a mesma – se durante o domínio espanhol e nas primeiras décadas de independência as incursões no novo estilo eram tímidas e incipientes, após a aquisição de estabilidade económica, social e política abre-se espaço para a experimentação – o estilo desenvolve-se a par da Restauração da Independência vincando com a sua identidade nova a identidade de um país que também se quer renovar. Nos primeiros anos o Barroco vai defrontar-se com a Arquitectura existente, estática e com condições economicamente difíceis, acabando por se impor com ajuda de um impulso de importação de influências e de trabalho dos artistas⁷⁶. Ao contrário de outros autores, como Robert Smith⁷⁷, o autor não interpreta o Barroco como uma feliz consequência do ouro e dos diamantes que chegavam vindos do Brasil – houve sim uma aceleração devido ao mecenato real que se tornou então possível. Também não o limita no tempo ao reinado de D. João V.

O século XVII foi muito pouco estudado (com excepção da talha e dos azulejos). A Arquitectura então praticada foi durante muito tempo vista como "não Arquitectura", considerando-se que em Portugal apenas se decoravam edifícios pré-existentes ao gosto Barroco⁷⁸. De facto em muitas situações foi isso que aconteceu por falta de meios económicos; no entanto esta situação não deve ser generalizada. Antes de 1640 já se observava a tendência de saturar o espaço interno com talha e/ou azulejos – enchendo os vazios e dando nova estética – considerando Pereira (1993) este fenómeno como uma tendência independentista numa forma embrionária e uma afirmação criativa da nação. Observa-se uma predominância na utilização de azulejos nas primeiras décadas do século XVII, só havendo uma evolução da talha Maneirista para Barroca a partir do último quartel do século.

Smith também considera que durante o período filipino a produção artística foi pobre e repetitiva, fazendo uso dos modelos maneiristas. Ressalva apenas a produção de azulejos e alguma talha. Não obstante considera que o Barroco surge em Portugal com o reinado de D. João V e termina no de D. Maria. A fase barroca desenvolve-se assim entre 1706 e 1777, dividindo-se em Joanino (até 1750) e Rococó.

Carlos Moura⁷⁹ vinca a ideia que a influência de modelos espanhóis marcou o século XVII, passando a haver predominância de modelos italianos a partir do reinado de D. Pedro II. Para este autor, tal como para Smith, o Barroco pleno só se atinge no século XVIII, com o reinado de D. João V, em que todas as formas artísticas atingem a sua plenitude. As diferenças na evolução dos ramos artísticos não se prendem só com a cronologia, mesmo geograficamente não há heterogeneidade, visto que nalguns locais permanecem tradições e gostos i.e. não há uma irradiação constante de inovação a

⁷⁶*Idem, ibidem*

⁷⁷SMITH, 1968 p.16

⁷⁸PEREIRA, 1993 p.10

⁷⁹MOURA, 1993 p.177

partir de um foco de "mecenate esclarecido".

Se olharmos a autores internacionais deparamos com algumas diferenças substanciais relativamente à data de início do Barroco, o que se compreende por se tratar de uma avaliação do panorama europeu, enquanto que nos autores anteriores a cronologia apresentada se referia apenas ao caso português.

Por exemplo, Ernst Gombrich⁸⁰ marca o início do Barroco em Itália em 1575, com a construção da Igreja de Jesus em Roma, edifício que viria a converter-se numa referência para todo o mundo católico. Já na pintura, define como primeiras obras barrocas as de Carracci e Caravaggio, de cerca de 1600. No caso da escultura, considera que há uma transição para cânones barrocos com a obra de Bernini, cerca de 1630. O gosto pelo neoclássico surge cerca de 1750, terminando assim a vigência do Barroco.

Por seu lado, em obras de alta divulgação como a *Nova História de Arte de Janson*⁸¹, surge muito vincadamente a ideia que tanto o Barroco como o Rococó são estilos totalmente independentes por terem uma escala muito diferente: o primeiro é grandioso e teatral e o segundo doméstico e intimista. Considera-se ainda que procedem os dois a uma esfera Renascentista. Tal como em Gombrich, identificam a Arquitectura de Roma em finais do século XVI como ponto de partida do estilo, com as construções monásticas das novas ordens – Jesuítas, Teatinos e Oratorianos. Esta fase estende-se até cerca de 1715, altura em que se inicia o Rococó, que dará lugar ao Neoclassicismo por volta de 1760.

⁸⁰ GOMBRICH, E. H. - *A História da Arte*. Lisboa: Público – Comunicação Social, SA sob licença de Phaidon Press Limited, 2006.

⁸¹ DAVIES *et. al.* p.773

2.4 | CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS

O Barroco é marcado pela forma como a arte se apropria do espaço. A exuberância, monumentalidade e teatralidade da estética barroca regem-se pela conjugação de diferentes manifestações artísticas que se complementam e ornamentam mutuamente, ofuscando o espectador (que agora, mais que nunca, merece ser assim chamado, sendo redutor o conceito de observador) com uma sucessão de estímulos visuais. Esta ideia de "excesso" levou a que alguns autores, como Bazin⁸² e Eugenio d'Ors⁸³, afastassem o Barroco dos ideais clássicos. Outros autores, no entanto, frisam que a atribuição de emoções profundas às imagens representadas, bem como o equilíbrio e o movimento impresso às obras são em tudo retiradas dos ideais classicistas, havendo um retorno às ideias Renascentistas⁸⁴. É verdade que o Renascimento e o Maneirismo, em tudo diferentes do Barroco, também se fundamentam em ideais clássicos e isto não tem obrigatoriamente que ser um conflito – apenas retiram aspectos diferentes de uma mesma fonte. Gombrich sugere que, a partir do Renascimento, torna-se complicado diferenciar estilos, que se intrincam e sucedem utilizando por vezes elementos repetidos – a Arquitectura barroca usa os mesmos elementos arquitectónicos que são aplicados na Arquitectura da Renascença mas combinados de forma diferente, criando ritmos distintos, fruto de uma evolução de gosto. Não se registam, no entanto, inovações nesses elementos – como aconteceu entre o Românico e o Gótico, em que uma evolução estética levou ao surgimento de novas técnicas (como arcos ogivais, abóbodas nervuradas, arcobotantes, entre outros)⁸⁵. Na Arquitectura barroca os componentes estruturais das fachadas como as colunas ou os frisos são os mesmos do Renascimento, chocando por uma conjugação de formas inexplorada até então.

As diferentes cronologias dadas ao Barroco são consequência da forma como este estilo se foi organizando. Pautando-se pela articulação de diferentes formas artísticas, que não surgem nem se desenvolvem simultaneamente, teve que ser trilhado um caminho até à sua forma plena, caminho esse que começa no século XVII, logo nas primeiras décadas.

O nível de vanguardismo artístico nas primeiras décadas do Barroco em Portugal varia dependendo do ramo artístico em discussão. Por exemplo Moura (1993), referindo-se à escultura, considera que a implementação de uma "*atitude estética*" surge lentamente, devido a um "*espírito arcaizante*" próprio da conjuntura da época⁸⁶, enquanto que Pereira (1993), referindo o mesmo período mas analisando a Arquitectura, fala-nos no lançamento de propostas de "*diferença e ruptura*" relativamente à estética Maneirista⁸⁷.

⁸² BAZIN, Germain - *História da arte: da pré-história aos nossos dias*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976 p.256

⁸³ SORIA, Martin in KUBLER G, SORIA M - *Art and Architecture in Spain & Portugal and their dominions 1500 to 1800*. Baltimore: Penguin Books, 1959 p.375

⁸⁴ *Idem* p.188

⁸⁵ GOMBRICH, p.387

⁸⁶ MOURA, 1993 p.88

⁸⁷ PEREIRA, 1993 p.11

Pereira apresenta a arte como difusor de uma mensagem religiosa, sem espaço para o que é heterodoxo, mas defende que no século XVII se regista uma transição na forma como esta é transmitida, deixando de ser austera e integrando-se no quotidiano – há uma "apologia de valores terrenos"⁸⁸. O objectivo desta nova linguagem que começa a surgir, é o domínio dos espectadores, que vai sendo cada vez mais conseguido pela conjugação das diferentes artes, feita como forma de infundir respeito nos crentes⁸⁹.

No capítulo seguinte serão analisadas mais pormenorizadamente as características da talha e da escultura.

⁸⁸Idem p. 16

⁸⁹DAVIES, DENNY, HOFRICHTER, JACOBS, ROBERTS, SIMON - *A Nova História de Arte de Janson: a tradição ocidental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010

3 | TALHA E ESCULTURA



3.1| TALHA⁹⁰

A utilização de retábulos em talha é popular em Portugal desde o Maneirismo, a partir da segunda metade do século XVI, prosseguindo a sua utilização no século seguinte nos mesmos moldes, pois nenhuma alteração económica ou social conduz à necessidade de inovação⁹¹.

Soria, defendendo que o Barroco se inicia ainda no século XVI em Portugal⁹², caracteriza os altares em talha, na passagem do século XVI para o XVII, pelo surgimento de formas barrocas a partir de 1590, por uma proximidade muito grande a Espanha e pelo uso de colunas salomónicas, que só surgiriam em Espanha em 1625 e ressurgiriam em Portugal após 1675, com o Estilo Nacional⁹³. Começam a definir-se elementos que vão permanecer, se não até ao Neoclássico, pelo menos até ao Joanino: a terminação superior dos altares em arco de volta perfeita ou em frontão quebrado, repetições desse mesmo arco, proporções um pouco alongadas mas mesmo assim a colocação de um certo peso no centro⁹⁴.

Esta modernização acentua-se a partir de 1630, podendo deixar de se falar em retabulística epimaneirista e passar a referir retabulística protobarroca. Com a Restauração de 1640 e o reforço da identidade nacional, a linguagem barroca vai-se enraizando, aumentando o gosto pela talha, que começa a ocupar mais espaços, ao invés da pintura, cujo uso retabular decai⁹⁵. As inovações deste período verificam-se em obras da corte, onde trabalham os artistas e teóricos mais eruditos e especializados, pelo que as alterações são estudadas e premeditadas, podendo assim falar-se de um estilo protobarroco⁹⁶.

Até cerca de 1675, os retábulos em talha conservaram algumas características maneiristas⁹⁷, altura em que se começam a utilizar extensivamente colunas salomónicas ou espiraladas, bem como retábulos com tribuna. A talha começa a espalhar-se por todo o espaço da igreja, chegando aos púlpitos, vãos e grades, mobiliário, molduras e peanhas. Começa também a aumentar a utilização profana – carruagens, seges, mobiliário civil, arcos festivos⁹⁸. Quando se chega ao final do século XVII já estava implementada a saturação das igrejas com valores luminosos, associando-se a talha e o azulejo.

⁹⁰ Sobre o tema ver:

LAMEIRA, Francisco e SERRÃO, Vítor – “O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668)”, *Revista Promontória*, nº1. Faro: Universidade do Algarve, 2003 pp.63-96

LAMEIRA, Francisco e SERRÃO, Vítor – “O retábulo em Portugal: o Barroco Pleno (1668-1713)”, *Revista Promontória*, nº2. Faro: Universidade do Algarve, 2004 pp.251-284

LAMEIRA, Francisco e SERRÃO, Vítor – “O retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713-1746)”, *Revista Promontória*, nº3. Faro: Universidade do Algarve, 2005 pp.287-315

LAMEIRA, Francisco – “O retábulo em Portugal: o Tardobarroco e o Rococó (1746-1787)”, *Revista Promontória*, nº4. Faro: Universidade do Algarve, 2006

⁹¹ MOURA, 1993. p.107

⁹² Confrontar com capítulo “2.3 - Cronologia”, p. 17

⁹³ Estas surgem num desenho de Venegas para uma capela lateral de São Vicente de Fora, em 1582. SORIA, 1959 p.189

⁹⁴ SORIA, p.189

⁹⁵ SERRÃO, 2003 p.82

⁹⁶ *Idem* p.85

⁹⁷ PEREIRA, 1993 p.13

⁹⁸ SERRÃO, 2003 p.83

No último quartel do século XVII estão bem definidos os novos valores estéticos. Os retábulos são constituídos por elementos arquitectónicos - pares de colunas – que os definem lateralmente, e que são rematadas por arcos de volta perfeita, abrindo-se ao centro um camarim ou tribuna. As plantas maneiristas, planas e de três tramos, passam a côncavas e de um tramo só. O espaço central dedicado à colocação da imagem pode interromper o entablamento, surgindo assim os frontões quebrados. As colunas usadas são espiraladas. Todo o retábulo tem decoração em médio relevo, com predomínio das folhas de acanto e das cabeças de serafins⁹⁹. O trono é eucarístico, piramidal¹⁰⁰ e é colocado no centro do altar-mor, que agora tem grande profundidade. A utilização destes elementos marca o início do chamado "Estilo Nacional"¹⁰¹. O reinado de D. Pedro II foi o mais original da talha barroca – embora o período Joanino seja mais famoso e opulento, já que viveu de influências estrangeiras¹⁰².

Embora não estejam totalmente afastados os símbolos heterodoxos, a talha vai ser uma forma artística do Barroco, privilegiada por permitir a inserção dos símbolos eucarísticos na decoração. Também a utilização do dourado é simbólica, sendo símbolo do céu e da eternidade¹⁰³.

Este é um período de perda de direitos liberais dos escultores, por indefinição de especificidades de trabalho – confundem-se com entalhadores, ensambladores e imaginários, que, simultaneamente, vêm o seu estatuto elevado¹⁰⁴. Devido às condições políticas e económicas não há academismo, os artistas não têm conhecimento da tratadística da época e não há erudição artística. No entanto o mercado exige cada vez mais trabalho em talha, o que obriga os artistas à exploração e inovação de soluções. Recorrem a materiais facilmente acessíveis – boas madeiras e ouro, que começa a entrar no País em quantidades cada vez mais abundantes¹⁰⁵.

Ao caminhar para o século XVIII, há um aumento no dinamismo conferido aos retábulos, fruto da crescente influências dos modelos do Barroco internacional¹⁰⁶. As características do Estilo Nacional não desaparecem, são sim acrescentadas¹⁰⁷ – a linguagem adoptada é cada vez mais arquitectónica e surgem mais elementos escultóricos, como conchas, plumas, grinaldas, flores, querubins, atlantes¹⁰⁸, volutas entrelaçadas, palmas, frisos verticais de folhas e botões de plantas, festões de flores, fragmentos de arcos¹⁰⁹. Aumenta o efeito cénico e teatral, com a inclusão de cortinas, sanefas e baldaquinos ¹¹⁰, de onde pendem panos e cortinas. A planta dos altares passa a ser

⁹⁹ SERRÃO, 2003. p.84

¹⁰⁰ *Idem, ibidem* p.97

¹⁰¹ PEREIRA, 1995. p. 105

¹⁰² SANTOS, Reynaldo – *Oito séculos de Arte Portuguesa, História e espírito*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970. p. 348

¹⁰³ PEREIRA, 1995 p.106

¹⁰⁴ SERRÃO, 2003. p.77

¹⁰⁵ *Idem, ibidem* p.96

¹⁰⁶ *Idem, ibidem* p. 195

¹⁰⁷ PEREIRA, 1995. p.107

¹⁰⁸ *Idem, ibidem* p.108

¹⁰⁹ BORGES, 1986. p.48

¹¹⁰ SERRÃO, 2003 p. 195

predominantemente côncava.

A este período de produção de talha, que surge a partir de 1720, chama-se Estilo Joanino. Quem assegura a continuidade da produção é a encomenda religiosa, pois o rei, embora tenha dado o nome ao estilo, continua a incentivar sobretudo a Arquitectura¹¹¹, subalternizando uma forma artística muito popular na época e que, nos dias de hoje, é um dos maiores símbolos do Barroco nacional.

A talha joanina, dourada e policromada, mais raramente na sua cor natural, dava aos edifícios a riqueza que a Arquitectura muitas vezes não conseguia, pela sua simplicidade¹¹². Este novo fôlego decorativo foi determinado tanto pela importação de obras de arte como pela tratadística (sobretudo a obra de André Pozzo) e espalhou-se pelo país a partir de Lisboa¹¹³. Chega rapidamente ao Alentejo, onde são realizadas muitas capelas totalmente revestidas a talha, imitando as "igrejas todas de ouro"¹¹⁴.

Paralelamente a Lisboa, o Porto foi outro importante núcleo de produção, de rápida evolução e características únicas, que acabam por se estender a Aveiro, Barcelos, Braga e Guimarães e onde há especial apego às igrejas totalmente douradas¹¹⁵. A talha teve tanta adesão no Norte que muitas vezes foram preteridas outras formas decorativas e a Arquitectura passada para segundo plano devido ao total revestimento das estruturas¹¹⁶.

A análise da talha não se deve focar apenas nos altares mas também púlpitos, órgãos, cadeirais e, fora do ambiente religioso, coches. Nos púlpitos há um aumento da importância atribuída aos dosséis; os órgãos, já de si caros e luxuosos, eram ainda assim enriquecidos com talha dourada; os cadeirais são renovados com novas tipologias de decoração nos espaldares – pinturas, talha, nichos com relíquias. De referir ainda o trabalho realizado na Biblioteca da Universidade de Coimbra, ponto de referência na produção de talha dourada em Portugal.

¹¹¹ PEREIRA, 1995.p.108

¹¹²BORGES, 1986. p.47

¹¹³*Idem* p.48

¹¹⁴*Idem, ibidem*

¹¹⁵*Idem* p.49

¹¹⁶PEREIRA, 1995 p.110

3.2 | ESCULTURA

A produção escultórica portuguesa no início do século XVII é marcada pela repetição de formulários maneiristas, trazidos por artistas estrangeiros nos séculos anteriores e que, sendo o principal consumidor de arte o meio religioso, repetia uma iconografia muito estrita nos seus temas¹¹⁷.

Na escultura do século XVII a *Pietà* é um tema recorrente, existindo uma com "bela composição triangular" em quase todas as igrejas¹¹⁸; são também populares as santas monjas e abadessas¹¹⁹. Na primeira metade do século XVIII multiplica-se a iconografia da Virgem¹²⁰.

Como forma de contornar uma ausência de erudição estética, os artistas regressaram a um "certo expressionismo medieval"¹²¹ que marca a transição do Maneirismo para o Barroco. Há uma acentuada perda de criatividade durante o período joanino, que se estende até final do século por incapacidade financeira e falta de estabilidade social¹²². Este fenómeno observa-se tanto na produção em pedra, que é repetitiva, sem a pujança e a tradição escolar e tratadística dos séculos anteriores, como na produção em madeira, que se sujeita ao enquadramento retabular e ao seu carácter pedagógico-religioso, não surgindo como matéria artística independente¹²³.

Com a propagação de altares em talha que se dá no Barroco e a subsequente substituição de pinturas por esculturas em nichos, há uma especialização dos escultores em imagens devocionais – escultores imaginários. Embora nalgumas situações seja a mesma pessoa que elabora o altar e as suas imagens, noutras o altar é feito por um entalhador e as imagens pelo imaginário, que parece ser socialmente superior¹²⁴. Alguns escultores parecem trabalhar exclusivamente para mosteiros, dada a expansão monástica, já referida, durante a União Ibérica. A esta repetição e empobrecimento de formas existem excepções, com os barristas de Alcobaça e com Frei Cipriano da Cruz, que serão tratados mais adiante a propósito dos seus trabalhos em terracota.

Embora grande parte do século XVII seja marcado pela presença de Espanha não vão ser os modelos do "século de ouro" castelhano e andaluz a marcar a produção portuguesa, mas sim os modelos da *contra-maniera*¹²⁵. Ao longo de todo o período barroco, os autores são unânimes numa certa distanciação entre os modelos espanhóis e portugueses – Smith, por exemplo, considera que, embora se observe o realismo de expressões típico do Barroco, não se verifica o mesmo exagero emocional da escultura espanhola¹²⁶. Como excepção, temos Soria, para quem a escultura do século XVII foi largamente influenciada por Espanha devido a um extremo empobrecimento das formas em

¹¹⁷ MOURA, 1993. p.88

¹¹⁸ SANTOS, Reynaldo – *História da arte em Portugal*, vol.III. Porto: Portucalense Editora, S.A.R.L., 1953. p.95

¹¹⁹ SANTOS, 1970. p. 339

¹²⁰ SANTOS, 1953. p.115

¹²¹ MOURA, 1993. p.89

¹²² SORIA, 1959. p.188

¹²³ SERRÃO, 2003.p.77

¹²⁴ SMITH, 1968. p. 161 (O autor refere o caso de Manuel de Almeida, que detinha privilégios por fazer apenas imagens devocionais.)

¹²⁵ SERRÃO, 2003.p.78

¹²⁶ SMITH, 1968. p. 161

Portugal, sendo muitos dos retábulos notáveis lá produzidos – aponta como exceção Manuel Pereira, mas este trabalha a vida quase toda no outro lado da fronteira¹²⁷. Tendo enviado para Portugal duas obras notáveis – o *Cristo Crucificado* e a *Virgem do Rosário* da Igreja de São Domingos de Benfica.

A sua obra tem muitas influências da escultura espanhola, sobretudo de Alonso Cano¹²⁸. A matéria de eleição no século XVII foi a madeira estofada e policromada, havendo no entanto alguns trabalhos em pedra, tradição dos períodos anteriores¹²⁹.

Quando a talha entra no período do estilo nacional, o gosto pela decoração vai dar mais espaço a manifestações escultóricas¹³⁰, mas é no período joanino que se sente a maior evolução.

Durante o reinado de D. João V a escultura vai sentir novo fôlego com a presença de artistas italianos que participam nas obras em Maфра – já com Claude de Laprade, que no final do século XVII marca um retorno ao classicismo, se tinha verificado uma internacionalização de modelos, que agora se aprofunda¹³¹. As obras que são enviadas para Maфра, ou que lá são elaboradas por artistas estrangeiros, entram em diálogo com a arte nacional, abrindo novos caminhos¹³². No século XVIII manteve-se a preferência pela madeira estofada e policromada – só no último quartel do século Machado de Castro retoma a preferência pela pedra e, nos presépios, pelo barro¹³³.

Em torno da corte é muito dominante a presença de artistas estrangeiros – Coimbra com Laprade, Maфра com escultores (ou apenas esculturas) romanos. As manifestações nacionais mais originais acabam por se encontrar afastadas do meio cortesão. A série das monjas de Arouca de Jacinto Vieira, em pedra, constituem a primeira grande obra do ciclo de escultura Joanina, possivelmente realizadas entre 1723 e 1725¹³⁴. Estas imagens mantêm uma serenidade muito própria do Barroco português¹³⁵, "alheia à agitação de atitudes e panejamentos e à dramatização fisionómica"¹³⁶. Mas haverá uma certa tendência a que esta agitação vá sendo progressivamente mais visível, sendo exemplo disto os quatro evangelistas de Félix Adauto para a igreja de S. Miguel de Alfama (1725). Outro exemplo são os anjos-candelabros que ladeiam os altares, teatrais na forma como os panejamentos ondulam e nos gestos¹³⁷. Ainda referindo exemplos de produção inteiramente nacional merece nota o núcleo de escultura oitocentista do mosteiro de Alcobaça. Realizado sob o abaciado de Frei Manuel da Rocha, já denota influências dos cânones da escultura barroca italiana¹³⁸.

¹²⁷ SORIA, 1959. p.188

¹²⁸ SANTOS, 1953. p.96

¹²⁹ SANTOS, 1970. p. 338

¹³⁰ SERRÃO, 2003.p.77

¹³¹ *Idem* p.205

¹³² PEREIRA, 1995 p.108

¹³³ SANTOS, 1970. p. 348

¹³⁴ BORGES, 1986. p.42

¹³⁵ SANTOS, , 1970. p. 350-354

¹³⁶ BORGES, 1986. p.42

¹³⁷ BORGES, 1986 p.43

¹³⁸ *Idem, ibidem*

Outro escultor português do Joanino é Manuel Dias – o pai dos Cristos – algo indiferente às influências italianizantes e que, segundo Borges, "modelava com correcção, mas sem grande criatividade"¹³⁹. No período final da escultura Joanina destaca-se José de Almeida, que tinha sido enviado para a Academia de Portugal em Roma nos anos vinte do século XVIII, sendo discípulo de Carlo Monaldi e seguidor da estética berninesca. A suavidade atribuída aos panejamentos anuncia já a entrada no Rococó.

A escultura barroca portuguesa teve expressão não só dentro dos espaços de culto mas também no exterior, devido à popularidade que adquiriram as fontes e chafarizes no Norte do país, onde a água sempre foi mais abundante¹⁴⁰. A ideia de movimento e de espectáculo que os jogos de água permitem vai de encontro à estética barroca¹⁴¹.

¹³⁹*Idem* p.45

¹⁴⁰*Idem, ibidem*

¹⁴¹*Idem, ibidem*

4| ESCULTURA BARROCA EM TERRACOTA



4.1 | ANTECEDENTES DA UTILIZAÇÃO DE TERRACOTA

Falar da produção de escultura em terracota é falar da história da Humanidade. Começou-se a utilizar barro como matéria-prima artística no Paleolítico, passando a ser cozido no Neolítico, quando se desenvolve a olaria. Foi, e é, material de construção; foi suporte da primeira forma de escrita; já no século VI a.C. era vidrado e usado para revestir paredes¹⁴².

Nem sempre é fácil encontrar esculturas em terracota ao longo da nossa história de arte.

Comparativamente à pedra, o barro cozido é um material frágil, de fácil destruição. Desastres, incúria ou até alterações de gosto são propícios à destruição de imagens em terracota. Além destes aspectos devemos ter em mente que, se for aplicado um revestimento policromo e se este se mantiver em bom estado de conservação, uma imagem em terracota pode facilmente passar por uma peça em madeira ou pedra.

Quando se fala em escultura em terracota normalmente inicia-se um percurso que vai da obra de Odart ao ciclo de Alcobaça, sendo estes casos tidos como únicos e pontuais no tempo e na geografia portuguesa.

Santarém, por exemplo, nunca merece referência. E se algumas das imagens existentes na cidade são desconhecidas ou vistas como sendo de madeira, outras estão bem documentadas, continuando mesmo assim esquecidas pela maioria dos autores. Não será esse o caso de muitas esculturas espalhadas pelo País?

Relativamente à curta janela temporal em que se enquadram as imagens referenciadas na presente dissertação – todas do período barroco – podemos imaginar os estragos que terão ocorrido desde o sismo de 1531, com epicentro tão próximo de Santarém, entre outros de menor escala que assolaram a cidade ao longo da sua história. Também o homem causou "desastres" na história da cidade, como a destruição das imagens do Convento da Santíssima Trindade. Outras certamente terão tido o mesmo destino.

Sabe-se que o barro surge de forma algo vincada no Renascimento português, tanto pelas mãos de escultores que trabalham no País, como através da importação de obras¹⁴³. Por exemplo, Francisco de Holanda faz referências nos seus tratados às técnicas da modelação do barro, importantes na formação de um artista do Renascimento, que lhe foram ensinadas pelo pai.

Os modelos das esculturas eram feitos em barro, não sendo portanto de estranhar este facto – o que se pode questionar é se o artista teria os conhecimentos necessários para realizar obras de tamanho natural, não se podendo dar, a meu ver, demasiada importância a estes dados. De qualquer forma fica a sua declaração: "*a arte da Plastike é muito antiga e por ella comecei eu, sendo moço a*

¹⁴² DAVIES et. al. p. 675

¹⁴³ CARVALHO, M^a João Vilhena de; CORREIA, M^a João Pinto; RODRIGUES, Dalila (coordenação) – "A escultura nos séculos XV a XVIII; *Arte Portuguesa da pré-história ao século XX*.". Fubu Editores, 2009. p.57

aprender"¹⁴⁴. Não se conhecem obras em barro de Francisco de Holanda, ao contrário do seu contemporâneo Odart, um escultor nascido em Toulouse, que da Espanha passou a Portugal¹⁴⁵. Tem havido alguma discussão em torno da grafia correcta do seu nome, sendo aqui adoptada esta versão por se considerar a mais recente¹⁴⁶. Em Espanha trabalhou na cidade de Toledo, de 1522 a 1526, sendo que, quando viaja para Portugal instala-se em Coimbra, de 1530 a 1535¹⁴⁷. Levou uma vida errante, de deambulações, que já foi descrita como sendo à imagem da dos construtores de catedrais medievais¹⁴⁸. Em Toledo é conhecido o seu trabalho em terracota para a catedral – pequenos retábulos – já "vigorosos de naturalismo"¹⁴⁹. Em Coimbra trabalha numa *Última Ceia*, para o refeitório do Mosteiro de Santa Cruz, encomendada em 1530 e terminada em 1534. São treze figuras em terracota, de tamanho real, que apresentam maior naturalismo e expressividade que a maior parte da escultura pétrea da época¹⁵⁰. As suas personagens transmitem teatralidade e emoção, sendo como que interrompidas a meio do discurso, do gesto, transmitindo tensão e tormento. Esta grande componente emocional é estranha à escultura portuguesa que, ao contrário da espanhola, tende a retratar feições e gestos mais suaves, contidos e serenos¹⁵¹. Com a passagem por Espanha terá trazido consigo os ideais estéticos daquelas paragens, ao contrário de outros escultores franceses que como ele trabalharam em Portugal na época (Chanterene e João de Ruão)¹⁵². Moreira (1995) leva-nos a imaginar o que seria ter uma mesa com comensais em tamanho real a presidir às refeições no Mosteiro¹⁵³ – o efeito cénico obtido transporta-nos para o Barroco, embora muito o anteceda.

Provavelmente por a sua obra apresentar uma técnica e um material sem paralelos (conhecidos) na época, é comum observar-se que, dado os escultores terem de saber moldar o barro para fazer modelos, poderem decidir fazer alguns trabalhos em terracota, quase como uma segunda opção. Refere-se que o desenho está para a pintura, como a terracota para a escultura¹⁵⁴. O conceito é muito redutor e parece ser utilizado para que a sua obra faça sentido, projectando-a em manifestações dos séculos seguintes. Por exemplo, o Túmulo de Frei Cristóvão de Cernache, é sempre descrito como sendo influenciado pelo trabalho de Odart, tendo a mesma tensão e emoção que as figuras da *Última*

¹⁴⁴ SEGURADO, Jorge – *Francisco D'ollanda*. Lisboa: Edições Excelsior, 1970 p.476

¹⁴⁵ Sobre Odart ver:

DIAS, Pedro – "Odart, um escultor francês do Renascimento, em Espanha e Portugal"; *A viagem das formas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995

¹⁴⁶ SERRÃO, Vítor – "O Renascimento e o Maneirismo"; *História de Arte em Portugal*,. Lisboa: Editorial Presença, 2002 p. 152

¹⁴⁷ *Idem*

¹⁴⁸ MARKL, Dagoberto – *História da Arte em Portugal: O Renascimento*. Lisboa: Publicações Alfa S.A., 1993. p. 64

¹⁴⁹ SERRÃO, 2002 p. 153

¹⁵⁰ CARVALHO *et al.* 2009 p.61

¹⁵¹ SMITH, Robert C. - *Art of Portugal 1500-1800*. New York: Meredith Press, 1968. p. 160

¹⁵² SANTOS, Reynaldo – *Oito séculos de Arte Portuguesa, História e espírito*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970. Vol. I p.334

¹⁵³ MOREIRA, Rafael in DIAS, Pedro (direcção) – "Do "modo" Gótico ao Maneirismo" in *História da Arte Portuguesa*. Temas e Debates e Autores, 1995. p.326

¹⁵⁴ CARVALHO, Maria João de Vilhena – *O sentido das imagens, escultura e arte em Portugal [1300-1500]*. Instituto Português de Museus, 2000. p.265

Ceia.

Existem mais imagens em terracota renascentistas e maneiristas, ou notícia da sua existência. Contam-se entre elas algumas *pietà*; pelo menos duas imagens no Museu Nacional de Arte Antiga; as imagens da Quinta da Bacalhoa (um busto em 1554, as Virtudes cardeais e teologais na década de 1560, as Sete Artes Liberais e os deuses planetários em 1570 – S. *Simão*, S. *João Baptista* e *Nossa Senhora da Saúde* na capela de S. *Simão*); dois retábulos em terracota no mosteiro de Nossa Senhora da Piedade da Esperança, em Santos; um *S. Jerónimo no Funchal*¹⁵⁵; um *Encontro de Santa Ana e S. Joaquim à Porta Dourada* – conjunto escultórico de fachada – na fachada-retábulo da Igreja da Misericórdia de Braga, executada nos primeiros anos do século XVII e atribuída a Gonçalo Rodrigues por Vítor Serrão¹⁵⁶.

No Renascimento está também já implantada a cultura dos Presépios¹⁵⁷, embora estes se conheçam melhor, e estejam mais popularizados no ciclo do Barroco e do Rococó.



Figura 5: Fachada-retábulo da Igreja da Misericórdia de Braga

¹⁵⁵ CARVALHO *et al.* 2009 p.61-62

¹⁵⁶ SERRÃO, Vítor - O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no norte de Portugal, 1998

¹⁵⁷ CARVALHO *et al.* 2009 p.61-62

4.2 | NÚCLEOS DE PRODUÇÃO BARROCA

Para o contexto barroco existem mais núcleos estudados do que para os períodos anteriores, sendo incontornáveis as imagens de Alcobaça e de Tibães.

Estas últimas foram realizadas por Frei Cipriano da Cruz. Monge beneditino, nasce Manuel de Sousa e vive entre o século XVII e XVIII (c. 1645-1716). Além de trabalhar a pedra e a madeira, usa o barro nas suas imagens. Terá feito a sua aprendizagem em Braga, antes de ingressar no mosteiro de São Martinho de Tibães, onde faz, em terracota, três imagens para a fachada (S. Bento, Santa Escolástica e S. Martinho)¹⁵⁸. Fez para a sacristia doze imagens, também em barro, representando as sete Virtudes (as três teologais e as quatro cardeais), uma alegoria da Igreja e quatro santos reis beneditinos¹⁵⁹¹⁶⁰.

Estas esculturas são feitas num contexto de enriquecimento dos espaços, semelhante ao que também é observado em Alcobaça – os interiores amplos e vazios são adaptados ao novo gosto pela inserção de elementos em talha¹⁶¹. Isto leva a que os mosteiros sejam, no século XVII, um dos mais importantes focos de desenvolvimento artístico, sendo construídas oficinas onde trabalhavam irmãos leigos – Frei Cipriano da Cruz manteve-se nessa condição em Tibães durante sete anos, acabando por professor¹⁶².



Figura 6: Duas das doze imagens que Frei Cipriano da Cruz fez para a Sacristia da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães

Faz parte da geração de escultores que desenvolvem trabalho sob a influência dos modelos espanhóis¹⁶³. Embora se possa notar uma certa evolução no seu trabalho ao longo do tempo não há uma erudição profunda e baseada na tratadística, nem fundamentação teológica. Sobre a sua formação nada se sabe, além de ter sido feita em

Braga, mas o "carácter arcaizante" que se entrevê nas suas imagens e algumas falhas técnicas deixam adivinhar uma oficina de província. A interpretação que faz dos modelos iconográficos rígidos é a usual

¹⁵⁸ SMITH, Robert – Frei Cipriano da Cruz. Porto: Civilização, 1968

¹⁵⁹ MOURA, 1993 p.98-99

¹⁶⁰ Para uma completa descrição das campanhas decorativas na sacristia de Tibães, bem como da intervenção de conservação e restauro lá realizada ver:

LE GAC, Agnès et al - The Sacristy of the Mosteiro de São Martinho of Tibães (Portugal): To Exemplify the Preservation of a Unique Historic Ensemble. Rome: Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors - Joint Interim-Meeting of five ICOM-CC Working Groups, 2010

¹⁶¹ *Idem* p.95

¹⁶² *Idem, ibidem*

¹⁶³ MOURA, 1993 p.94

para a época, havendo apenas alguma originalidade na assimilação do formulário espanhol¹⁶⁴. Deixou também obra em Coimbra¹⁶⁵.

Em torno da escultura barroca alcobaciana gerou-se mais discussão e estudo. Vários factores se unem para que tenham surgido condições favoráveis ao desenvolvimento de um núcleo tão rico em escultura barroca em terracota. Paulo Pereira considera que a devolução à comunidade, por D. João IV, do direito a nomear o abade desencadeou uma "restauração cultural" que resultaria na realização de novas empresas artísticas¹⁶⁶, como por exemplo a "historiografia alcobacense" realizada como forma de assentar a história do país e da Ordem, em "defesa de uma perspectiva autonomista"¹⁶⁷. Esta obra insere-se na corrente de fervor nacionalista que se segue à restauração da independência.

Carlos Moura refere também que, no século XVII, Alcobaça readquire projecção cultural, sendo a sua biblioteca um dos mais importantes fundos do país. Este florescimento cultural leva ao surgimento de uma vontade de valorizar o mosteiro, através de decoração e ampliação dos espaços¹⁶⁸.

Vítor Serrão acrescenta que, ainda no século XVII, se reúnem no mosteiro intelectuais resistentes ao domínio filipino, procurando a legitimação da linhagem brigantina¹⁶⁹.

Os preceitos da Ordem de Cister determinavam no início, de acordo com o pensamento de S. Bernardo, que os seus edifícios fossem despidos de uma sobrecarga ornamental que distraísse os monges. Tal veio a ser contrariado quase logo de seguida, surgindo este importante núcleo de produção já num contexto diferente, o do século XVII, a que se ligam as condicionantes ideológicas já enumeradas bem como a necessidade de adaptar espaços pré-existentes a um novo gosto decorativo.

Surge assim um fôlego escultórico em Alcobaça, em que o barro teve um papel de destaque.

Os autores acima enunciados são unânimes nas razões apontadas para a escolha deste material – existem boas olarias e argila de qualidade na zona, é um material menos dispendioso que a pedra ou o bronze, permitindo, no entanto, "conjuntos de escala monumental e ostentosa agitação plástica"¹⁷⁰. Pereira frisa ainda que é um material com rica carga simbólica, "primeiro da narrativa bíblica sobre a própria feitura do homem"¹⁷¹. Dá-se assim, em Alcobaça, uma redescoberta das potencialidades expressivas e de colorido do barro¹⁷².

A produção de escultura em terracota aconteceu essencialmente nos abaciados de Frei Sebastião de Sottomayor e de Frei Constantino de Sampaio, sendo fundamentais cinco grupos

¹⁶⁴ *Idem* p.95

¹⁶⁵ LE GAC, Agnès; ALCOFORADO, Ana; ALARCÃO, Adília – Frei Cipriano da Cruz em Coimbra (catálogo da Exposição). Coimbra: Coimbra Capital Nacional da Cultura, 2003

¹⁶⁶ PEREIRA, 1995 p. 26

¹⁶⁷ MOURA, 1993 p.103

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*

¹⁶⁹ SERRÃO 2002 p. 91

¹⁷⁰ MOURA, 1993 p.100

¹⁷¹ PEREIRA, 1995 p. 28

¹⁷² MOURA, 1993 p.100

escultóricos: Relicário, Apostolado, Santos da Ordem, Trânsito de São Bernardo e Sala dos Reis.

A total grandeza de alguns dos conjuntos já não é perceptível, consequência da destruição dos retábulos e da dispersão das imagens pelo mosteiro – eram para ser vistas em conjunto e a uma certa altura, perdendo-se parte da leitura. O único núcleo que sobreviveu ao desmantelamento foi a Morte de São Bernardo, embora lutando com acentuada degradação.

A autoria dos diferentes grupos é um tema ainda em aberto. Durante a conferência "Elementos escultóricos em terracota: Estudo e Recuperação"¹⁷³, o tema foi abordado levantando-se questões pertinentes. Durante muito tempo, aliás até hoje, falou-se de monges barristas. Mas não será, pelo menos no mínimo, muito improvável que, durante um curto espaço de tempo, tenham ingressado no mosteiro homens que, para lá de uma vocação religiosa, partilhavam o perfeito domínio das técnicas escultóricas em barro? Existiriam oficinas especializadas em Alcobaça, que tinham no mosteiro o principal encomendante?

O primeiro grupo a ser realizado foi o *Santuário das Relíquias*, sob o abaciado de Frei Constantino de Sampaio, entre 1669 e 1672. Foi concebido para o espaço octogonal, contíguo à sacristia do cenóbio, iluminado por um lanternim, e colocado num retábulo de traçado excepcional que reveste inteiramente aquele interior. A estrutura em talha comporta fileiras horizontais de nichos, separados verticalmente por colunas. Os nichos mais pequenos contêm bustos relicário de terracota na sua quase totalidade, sendo os maiores preenchidos por imagens relicário de corpo inteiro igualmente de barro. As três centrais representam *Nossa Senhora*, *S. Bernardo* e *São Bento*.

O efeito conferido pela luz que entra no óculo bem como a disposição dos bustos é barroca, mas o tratamento plástico das imagens é arcaizante. Carlos Moura coloca duas formas de ver este confronto: ou os novos modelos estavam em conflito com as práticas tradicionais ou estamos perante as primeiras tentativas de renovação, feitas à imagem de exemplos semelhantes espanhóis¹⁷⁴.

Não existe certeza da data de elaboração do segundo grupo, colocado na Capela do Redentor, no transepto. Mostrava *Cristo a entregar as chaves a Pedro*, que as recebia de joelhos, rodeado pelos apóstolos. As vestes não são tão expressivas como os rostos, que parecem ter sido feitos com modelos à vista, pela sua individualização¹⁷⁵. Segundo Carlos Moura transmitem a maturidade da oficina, não só pela multiplicidade de expressões obtidas como pela escala e pelo domínio das técnicas escultóricas¹⁷⁶. Já Reynaldo dos Santos descreve-as como tendo sido feitas por "um mestre arcaizante", por terem um "sabor gótico"¹⁷⁷.

Segue-se o grupo escultórico dos Santos da Ordem, feito para a capela-mor, entre 1675 e 1678,

¹⁷³ Conferência que teve lugar no Mosteiro de Alcobaça no dia 8 de Abril de 2011.

¹⁷⁴ MOURA, 1993 p. 104

¹⁷⁵ PEREIRA, 1995 p. 29

¹⁷⁶ MOURA, 1993 p. 104

¹⁷⁷ SANTOS, Reynaldo – *História da arte em Portugal, volume III*. Porto: Portucalense Editora, S.A.R.L., 1953. p.101

no abaciado de Frei Sebastião de Sotomaior. Contém ainda uma *Anunciação*. As imagens estavam dispostas em fileiras sobrepostas, aproveitando a forte verticalidade da capela-mor. É um tema muito frequente após a Contra-Reforma, pois era uma forma de dar a conhecer às ordens os seus membros mais prestigiados¹⁷⁸.

No mesmo triénio é realizada para a Sala dos Actos a série dos Reis de Portugal, com "execução e efeito cenográfico mais irregular"¹⁷⁹, não obstante a maior qualidade da coroação de D. Afonso Henriques, que se distancia das restantes. No século XVIII o grupo foi mudado para a actual Sala dos Reis e as imagens colocadas a maior altura do que aquela para que tinham sido pensadas.



Figura 7: Imagem de produção alcobaciana, na Nazaré

No triénio de 1687-1690 é realizado o *Trânsito de São Bernardo*. Feito para uma capela do transepto, mostra-nos o momento em que a alma de São Bernardo é recebida nos Céus, enquanto os seus irmãos o choram na terra. A acção desenrola-se à nossa frente, como se de uma peça se tratasse. As paredes e tecto da capela têm pintura mural, sob a forma de brutescos. As imagens surgem em diferentes planos, estando S. Bernardo no seu leito de morte no primeiro plano, juntamente com alguns frades, e a Virgem recebendo-o nos Céus no plano fundeiro. Ao longo do espaço foram colocados anjos músicos e mais frades. As imagens são ricamente policromadas¹⁸⁰.

Nos coutos de Alcobaça existem mais imagens em terracota, como as da Nazaré, raramente referidas nos trabalhos sobre terracotas¹⁸¹.

¹⁷⁸ MOURA, 1993 p. 105

¹⁷⁹ SERRÃO 2002 p. 91 p. 93

¹⁸⁰ MOURA, 1993 p. 106

¹⁸¹ Sobre o tema ver:

MOURA, Carlos – A escultura de Alcobaça e a imaginária monástico-conventual (1590-1700). Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa, 2006

MOURA, Carlos – "A escultura nos coutos de Alcobaça no final da Idade Média ao século XVIII", *Arte Sacra nos coutos de Alcobaça*. Lisboa, IPPAA, 1995, pp. 67-81 e 214-256

DUARTE, Fernando e MOURA, Carlos – "A escultura de Alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – sua reconstituição e Significado programático", *Escultura em Portugal da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*. Fundação das Casas Fronteira e Alorna, 2011 pp.163-179

4.3 | TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

a| A ARGILA

A matéria-prima da escultura em terracota é a argila. A sua utilização pelo Homem advém da plasticidade que adquire quando lhe é adicionada água e da rigidez obtida quando seca ou é cozida.

Surge na litosfera, pois os materiais de constituição da terra estão permanentemente a ser sujeitos a modificações, sendo os produtos destas modificações transportados para locais favoráveis à sua sedimentação, onde se juntam também restos de organismos vivos, bem como substâncias presentes no meio envolvente, como na água por exemplo. Só são arrastadas para esses leitos de sedimentação partículas de tamanho inferior a 1/256 mm e de estrutura cristalina quase perfeita.

Chamadas partículas argilosas, são suficientemente pequenas para serem arrastadas, depositando-se num processo denominado cimentação, normalmente junto a lagos ou rios. Além dos minerais argilosos depositam-se também detritos vegetais e animais¹⁸².

Os minerais argilosos são constituídos por silicatos hidratados que podem conter catiões de potássio, magnésio, cálcio, alumínio, ferro e sódio. A constituição de uma argila vai depender sempre da rocha primária que lhe deu origem e vai reflectir a constituição da litosfera. As características da argila – plasticidade, cor – vão depender do tipo e quantidade de minerais presentes. Embora variem muito, consoante a rocha de origem, podemos considerar como constituição geral 60% de sílica, 15 a 20% de alumina e cerca de 7% de óxido de ferro¹⁸³.

A argila é considerada um depósito sedimentar secundário quando é produto de uma rocha pré-existente; no entanto podem ocorrer depósitos primários, observando-se nesse caso formações de caulino¹⁸⁴. A argila utilizada na olaria é secundária e caracteriza-se por elevada plasticidade e apresenta-se em cores que vão do cinzento ao castanho e ao vermelho.

É um material muito plástico, sobretudo quando lhe é adicionado água. Quando cozido a temperaturas superiores a 600°¹⁸⁵ perde as características plásticas e fica irreversivelmente endurecido.

Obtém-se assim barro cozido - a terracota.

¹⁸² GALOPIM, A. M. - *Ciências Naturais: Geologia II volume*. Editorial do Ministério da Educação, 1979 p. 152-161

¹⁸³ I. Materials and techniques - 1. Clay., 2. Ceramic bodies., 3. Forming techniques., 4. Decoration

¹⁸⁴ GALOPIM, *op. cit.*, p. 263

¹⁸⁵ I. Materials and techniques - 1. Clay., 2. Ceramic bodies., 3. Forming techniques., 4. Decoration

b| O MATERIAL CERÂMICO – CARACTERÍSTICAS E CONSERVAÇÃO

A terracota é um material estável, que não necessita de intervalos de Temperatura e Humidade Relativa tão exíguos como uma pintura ou um manuscrito. Por outro lado é muito susceptível a incêndios, choques mecânicos e, dependendo da porosidade do material cerâmico, absorve facilmente líquidos, que podem manchar, contaminar ou dissolver os sais presentes no material¹⁸⁶. A dissolução dos sais de constituição é favorecida por temperaturas baixas de cozedura. A facilidade com que um objecto de cerâmica se degrada está intimamente relacionada com as técnicas utilizadas ao longo do processo de fabrico, que lhe vão conferir determinadas características. A degradação é influenciada sobretudo pela resistência mecânica, pela resistência ao desgaste e pela porosidade. As peças menos porosas e mais duras – cozida a temperaturas mais altas – são mais resistentes.

Relativamente aos tipos de degradação que se podem encontrar numa peça, os mais comuns são a cristalização de sais solúveis, a degradação química causada por substâncias demasiado ácidas ou alcalinas, sujidades diversas (incrustadas ou não) e danos por impacto ou abrasão.

A cor mais associada à terracota é um castanho avermelhado intenso, resultado da presença de óxido de ferro, que obtém essa cor quando cozido num ambiente oxidante. A cor depende da constituição das argilas e das condições dentro do forno, durante a cozedura¹⁸⁷.

Embora nenhum restauro seja exactamente igual em duas peças diferentes, podemos considerar como procedimento habitual em materiais cerâmicos o seguinte:

- | A peça é limpa de sujidades superficiais, normalmente de forma mecânica e liberta de intervenções anteriores de carácter questionável ou que estejam a causar degradação;
- | Se necessário pode executar-se uma limpeza química, mais profunda, com os solventes considerados adequados para o tipo de material cerâmico em causa;
- | Se necessário realiza-se uma consolidação total ou pontual;
- | Caso existam fragmentos devem ser unidos nesta fase da intervenção;
- | Seguem-se os preenchimentos de lacunas volumétricas ou superficiais. Em peças de interesse museológico nem sempre esta opção é tomada;
- | Os preenchimentos são reintegrados com a técnica considerada mais adequada.

Devem sempre ser asseguradas condições de armazenamento, transporte e/ou exposição adequadas às peças, com parâmetros de Humidade Relativa e Temperatura que não propiciem a degradação. Estas condições vão sempre estar mais relacionadas com os vidrados e pigmentos

¹⁸⁶<http://arts.jrank.org/pages/9536/I-Materials-techniques.html>>I. Materials and techniques - 1. Clay., 2. Ceramic bodies., 3. Forming techniques., 4. Decoration

¹⁸⁷Idem

presentes do que com o corpo cerâmico, sobretudo se este for pouco poroso e tiver sido cozido a temperaturas suficientemente altas, pois torna-se um dos materiais mais estáveis utilizados em obras de arte.

c| TÉCNICAS DE MODELAÇÃO

Sobre as técnicas de modelação existe um relato, quase coevo, de como eram elaboradas imagens de tamanho natural em terracota no século XVIII. Trata-se da obra "Artefactos symetriacos e geometricos advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das artes escultuaria, architectonica, e da pintura"¹⁸⁸ do Padre Ignacio da Piedade e Vasconcellos, que publica a obra em 1733.

É no capítulo XIII que o autor "*Trata de algumas advertencias para as figuras, que se houverem de fazer com roupas, e das materias principaes em que se hão de obrar*".

Antes de explorar os materiais começa por enumerar algumas das regras de estilo e proporção das imagens "com roupas": o corpo deverá ter a altura de dez rostos e os ombros a largura de dois.

Adverte que as medidas devem ser bem folgadas, visto a imagem estar vestida, mas que as proporções certas devem estar "no fundo das dobras", para não parecerem disformes. Se houver sobreposição de roupas as de cima devem parecer mais grossas e com dobras mais cheias. As pregas dos panejamentos não devem cair direitas mas antes parecer que "*tremam*" com o vento. Se um joelho estiver mais saliente deve estar mais alto do que estaria com a perna esticada, para dar impressão de "velentia" e a ponta do pé que se ficar a ver deve apontar para o ombro.

Esta descrição, embora admita e incentive a expressão de movimento, é um pouco arcaizante, na medida em que contempla imagens que estejam de pé, absolutamente direitas, limitando-se o movimento a um joelho saliente e a algumas pregas no manto. De salientar que o autor é de Santarém e esta descrição aplica-se ao universo de imagens em terracota inventariadas até ao momento.

No mesmo capítulo desenvolve a técnica específica de fazer essas imagens, em barro.

Sistematizando o seu discurso, temos que:

| A imagem deve ser começada de baixo para cima e na superfície em que estiver assente deve colocar-se areia, para que o barro não fique colado;

¹⁸⁸ VASCONCELLOS, Padre Ignacio de - *Artefactos symetriacos e geometricos advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das artes escultuaria, architectonica, e da pintura*. Lisboa, Oficina de Joseph Antonio da Sylva, 1733 pp.47-51

| Ao mesmo tempo que se levanta a peça devem fazer-se vãos, cruciformes, desde o chão, deixando o resto do espaço interior oco;



Figura 8: Exemplo de vão cruciforme num dos Patronos da Ordem



Figura 9: Exemplo de um seccionamento em tasselos (Patronos da Ordem)

| Ao longo de todo o processo convém que se façam paragens, por forma a corrigir deformações e a deixar secar um pouco o barro, para que não colapse conforme se vá adicionando mais peso por cima. Estas paragens devem ser de dois ou três dias, mais no Inverno, por ser mais húmido. Nas zonas a haver continuidade devem deixar-se panos molhados, para que o barro adira mais facilmente;



Figura 10: Exemplo de peça ocada – Eremita não identificado do MNAA

| As feições e o entalhamento final devem ser feitos antes da cozedura, mas após a secagem, e não durante a modelação, para que se mantenham e não deformem nem estalem. Devem usar-se goivas e formões de madeira, tendo os formões dentes para facilitar o desbaste. A superfície deve ser aplainada com formões lisos e pincéis com água.

| De seguida explica que, estando as figuras prontas, ou quase, devem ser cortadas em tantas secções quantas a que se achar necessário, com um arame destemperado no fogo – desta forma será mais fácil cozer e transportar as peças.

| Depois de cozidas as partes podem ser unidas com "*betume de cera, pez grego, e pó de pedra, ou tijolo virgem, deitandolhes duas partes de cera, e huma de pez, e se for so com cera, e pó, tambem não ferá mau betume, não sendo para estar ao tempo, porque a força do sol não lhe faça algum damno*".

Esta explicação, aqui resumida, encaixa na técnica de produção das imagens de Alcobaça – este facto foi explorado aquando da publicação dos trabalhos de restauro do conjunto do *Trânsito de S.*

Bernardo¹⁸⁹. Nem todos os trabalhos em terracota seguem este processo de produção – algumas imagens são ocas, tanto as produzidas no Renascimento como algumas barrocas. Num trabalho mais recente¹⁹⁰ sobre as técnicas usadas por Odart, o processo descrito difere nalguns pontos. Segundo a autora¹⁹¹, Catarina Alarcão, as peças são moldadas de forma maciça e só depois ocadas e seccionadas, seguindo-se a secagem, cozedura e policromia. Para conseguir ocar a totalidade das peças o escultor abria janelas no verso das imagens, de forma a aceder aos locais mais inacessíveis. Esta técnica implica a utilização de mais matéria prima e torna mais difícil a ocagem, processo que segundo Vasconcellos nem sequer é necessário, visto fazerem-se logo as travessas durante o levantamento da figura. Por outro lado esta técnica permite fazer peças totalmente ocas, logo mais leves.

Em Santarém existem peças barrocas sem travessas no interior – teriam que ser ocadas depois de secas, de forma a não colapsarem durante a moldagem. Será uma opção ofical que em Santarém teve continuidade, visível em algumas das peças?

Relativamente à aplicação da camada policroma, não há ainda muitos estudos dedicados ao tema. No Breve Tratado de Iluminação encontram-se algumas referências, breves, às técnicas a aplicar em imagens de barro¹⁹².

Embora o estudo formal da escultura em terracota tenha vindo a ocupar grande parte da investigação realizada, urge fazer-se uma abordagem sistemática das técnicas utilizadas. A cor do material cerâmico, o número de tasselos existentes, a existência de travessas ou a ocagem total, a forma e localização dos furos de respiração, a observação do momento em que a peça foi seccionada (antes ou depois de seca) e a temperatura em que foram cozidas, podem ser factores determinantes na definição de oficinas, bem como do nível de conhecimento destas.

Muitos destes dados só se podem alcançar recorrendo a meios científicos, pelo que a História de Arte, a Química, a Geologia e o Restauro devem trabalhar em conjunto. A escultura em terracota não se poderá revelar apenas através do estudo das formas, de influências e de gostos – terá sempre que ser olhada também a técnica. Nos próximos capítulos tentamos olhar para o caso de Santarém à luz das técnicas de fabrico escolhidas pelos seus autores e retirando o máximo de informação que um exame visual pode oferecer.

¹⁸⁹ INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO – *Problemas de alteração e conservação do conjunto em terracota da morte de S. Bernardo no mosteiro de Alcobaça*. Editora Alcobaciana, Março de 1974.

¹⁹⁰ Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal - "A prática da teoria: tratamentos de conservação e restauro". *Actas das II jornadas da ARP*. Lisboa: ARP, Dezembro de 2009

¹⁹¹ ALARCÃO, Catarina Gersão – "Conhecendo Hodart e a sua obra" in "A prática da teoria: tratamentos de conservação e restauro". *Actas das II jornadas da ARP*. Lisboa: ARP, Dezembro de 2009, p. 25

¹⁹² Sobre este tratado ver:

SERRÃO, Vítor – "Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes do Prado (1561) e o anónimo autor do Breve Tratado de Iluminação (c.1635)" in MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (coordenação) - *Tratados de Arte em Portugal*. Scribe, 2011

CRUZ, António J.; MONTEIRO, Patrícia – "Breve Tratado de Iluminação composto por um religioso da Ordem de Cristo" in AFONSO, Luís Urbano (ed.) – *As matérias da Imagem*, 3º volume. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste, Dezembro de 2010

5 | O CASO ESCALABITANO



| Nota introdutória

Nos próximos capítulos as peças vão ser analisadas e divididas de acordo com a cronologia, proveniência, autoria, técnicas utilizadas e características formais. Como não se conhece a história e percurso da totalidade das peças, o seu agrupamento segundo estas características pode vir a facilitar futuras pesquisas, dando pistas relativamente a autorias ou proveniências. Esperamos que com esta cuidadosa análise se consiga perceber de quantos núcleos diferentes são originárias e se existiriam "escolas" de escultura em Santarém.

Foram inventariadas, até ao momento, quinze imagens.

Para o mesmo período encontraram-se mais peças em terracota, mas de menores dimensões, pelo que não estão incluídas neste inventário.

5.1 | AS PEÇAS

Na Reserva Museológica da Câmara Municipal de Santarém existem dois Patronos da Ordem da Santíssima Trindade, *São João da Mata* e *São Félix de Valois*, e uma *Santa Teresa de Ávila*. Existe também um elemento em terracota, uma coroa, de grandes dimensões e com o mesmo tipo de acabamento dos Patronos da Ordem e que poderia pertencer ao mesmo grupo, como veremos adiante.

Não existe uma ficha para este elemento pois não se considera uma imagem, seria apenas um atributo de uma peça. Só com uma análise ao material cerâmico se poderia concluir se a peça faz ou não parte do conjunto.



Figura 11: *São João da Mata*



Figura 12: *São Felix de Valois*



Figura 13: *Santa Teresa de Ávila*



Figura 14: Coroa (Convento da Trindade?)

Na Igreja de Nossa Senhora da Conceição do antigo Colégio dos Jesuítas (Sé Catedral), existem cinco imagens na fachada – *Nossa Senhora da Conceição*, *São Francisco Xavier*, *São Inácio de Loyola*, *São Francisco de Borja* e *São Luís de Gonzaga*, todas em terracota policromada.



Figura 15: *Nossa Senhora da Conceição*



Figura 16: *São Francisco Xavier, Santo Inácio de Loyola, São Francisco de Borja e São Luís de Gonzaga*

Na Igreja da Piedade existem três imagens – *Nossa Senhora da Piedade*, *Divino Salvador* e uma Figura Feminina (Santa Mártir?) não identificada.



Figura 17: *Nossa Senhora da Piedade, Divino Salvador e Figura Feminina*

Na Igreja de Santo Estêvão (ou Santuário do Santíssimo Milagre) existe um frade dominicano – identificação mais precisa ainda por especificar – e na Igreja da Misericórdia uma *Nossa Senhora da Salvação* e um *São José com o Menino*.



Figura 18: Frade Dominicano (?)



Figura 19: *Nossa Senhora da Salvação*



Figura 20: *São José com o Menino*

Finalmente, no Museu Nacional de Arte Antiga, foi assinalada a existência de um Eremita não identificado (S. João Evangelista?), proveniente de Santarém (Mosteiro de Santa Clara).

Algumas destas imagens já foram objecto de atenção, como é o caso das provenientes da Igreja da Piedade¹⁹³. A que foi denominada "Figura Feminina" pode ser uma Santa Inês, virgem mártir romena particularmente cultuada pelos trinitários. Faltar-lhe-ia um cordeiro como atributo, apresentando no entanto panejamentos vermelhos e uma coroa de louros, como atributo comum nos mártires.

O que o MNAA denominou "Eremita não identificado" parece ser um S. João Evangelista.

¹⁹³ NEVES, Raquel e GANHÃO, P. Joaquim (coordenadores) - *Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Santarém – História e Património*. Santarém: Diocese de Santarém, 2008

Embora por vezes sejam representados calvos, por norma os Eremitas têm cabelo e barba fartos, como referência à sua existência apartada do Mundo – esta imagem apresenta-se sem cabelo, pelo que a designação de eremita é questionável. O hábito azul permite-nos pensar que se poderá tratar de um Lóio, ou seja, um membro da Congregação de São João Evangelista.

A peça aparenta ter um repinte e sem análises laboratoriais não é possível saber com segurança qual a cor subjacente. Pode ser então um *São João Evangelista*, vestido como um Lóio. Isto porque é frequente a representação deste Apóstolo como um ancião, calvo e de barba branca, podendo nesse caso o atributo perdido ser um tinteiro. Também o facto de estar a chorar poderá indicar que faz parte de um calvário – este foi o único Apóstolo presente.

Não se conseguiu ainda determinar se a peça está completa, ou se é apenas um de vários tasselos, estando os outros perdidos.



Figura 21: Eremita não identificado
(*São João Evangelista* ?)

5.2| CRONOLOGIA

Não se conhece a data exacta de produção de todas as imagens inventariadas. A mais antiga, a imagem de Nossa Senhora da Piedade, é de 1615¹⁹⁴.

Seguem-se as imagens da fachada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas que, embora não se conheça uma data exacta, assume-se que rondem o ano de 1711, pois foi o ano em que a fachada da Igreja teve maiores avanços na construção¹⁹⁵.

Em 1717 surge uma imagem datada, *Santa Teresa de Ávila*, seguida da imagem do *Divino Salvador*, de cerca de 1725 – data final de obras de renovação da igreja de origem, estando esta peça descrita no relato final do seu recheio¹⁹⁶.

Por último temos os patronos da Ordem da Santíssima Trindade, de 1740. De novo a data não está inscrita ou confirmada documentalmente, sabe-se no entanto que as imagens foram feitas para uma nova Igreja do Convento, inaugurada em 1740: "Teve esta Igreja seu complemento, pelo que toca ao material, no ano de 1740"¹⁹⁷.

Do total de quinze imagens estão assim datadas dez, estando cingidas a um período inferior a 150 anos.



Figura 22: Decalque da inscrição presente na imagem de Santa Teresa de Ávila



Figura 23: Fachada da Sé Catedral

¹⁹⁴ NEVES *et al.* 2008 p.86

¹⁹⁵ VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade – *História de Santarém Edificada*. Lisboa Ocidental, 1740. p.121

¹⁹⁶ *Idem, ibidem*

¹⁹⁷ S. JOSÉ, Fr. Jeronymo de - *Historia chronologica da esclarecida ordem da SS. Trindade, redempção de cativos, da provincia de Portugal*. Lisboa: na officina de Simão Thaddeo Ferreira; 1789 p.130

5.3 | LOCALIZAÇÃO ACTUAL E PROVENIÊNCIA DAS IMAGENS

Não foi ainda estabelecida a proveniência de todas as imagens identificadas em Santarém. Os locais já assentes como de origem de uma, ou mais imagens, são o Convento da Santíssima Trindade (Patronos da Ordem), a Igreja Paroquial do Divino Salvador (*Divino Salvador*), a Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas (*Nossa Senhora da Conceição, São Francisco Xavier, São Inácio de Loyola, São Francisco de Borja e São Luís de Gonzaga*), a Igreja da Piedade (*Nossa Senhora da Piedade*) e o Convento de Santa Clara (Eremita não identificado). Confirma-se assim a origem de dez das quinze imagens.

Segue-se uma breve nota sobre cada um dos monumentos de origem confirmada.

a| CONVENTO DA SANTÍSSIMA TRINDADE

O convento da Santíssima Trindade teve duas fases de edificação: o convento e igreja originais foram construídos no século XIII (1286), uma nova igreja foi erguida em 1554 e um novo convento e uma terceira igreja no século XVIII (1740)¹⁹⁸.

Hoje em dia já só resta a torre da Trindade, tudo o mais foi demolido. Desta Igreja são originárias duas imagens: São João da Mata e São Félix de Valois.

"A Igreja passados também 419 annos, por ameaçar igual ruína, se lançou abaixo antes que cahisse, no tempo em que era Ministro o Prégador Geral Fr. Manoel de Mello, fazendo-se em seu lugar a que hoje tem com muita despeza da Província, e alguma do Convento (...). He de uma nave só, toda de abobeda, com volta direita, e elevada; arcos de pedraria, boas simalhas, e tribunas; e sobretudo excellentes Altares. São estes onze; o Altar Mór, dous collaterais, e oito no corpo da mesma Igreja, tão bem ornados, e com tão bellas Imagens, que he das cousas mais vistosas que tem o Reino. Os retabulos são fingidos de pedra, em que a arte imita bem a natureza, e os seus ornatos dourados. O primeiro Altar, que he o da Capella Mór, he dedicado a SS. Trindade, como em todas as Igrejas da Ordem, quando não tem orago proprio. Tem no meio a Sagrada Imagem da Trindade Augusta, coroando a Senhora, nos lados em igual correspondência entre elevadas columnas, ou dous esclarecidos Patriarcas de estatura agigantada; e no alto o throno¹⁹⁹." Foi devido a esta descrição que surgiu a hipótese de a coroa já referida pertencer ao mesmo conjunto.

As duas imagens e a coroa encontram-se actualmente na Reserva Museológica da Câmara Municipal de Santarém, bem como uma Santa Teresa de Ávila de proveniência ainda não confirmada.

¹⁹⁸ CARDOSO, Mário de Sousa - *Notas para a história local – O Convento da Trindade, origem, reconstruções e demolição*. Artigos publicados no Correio do Ribatejo, Agosto 2002

¹⁹⁹ S. JOSÉ, 1789 pp.129-130

b| IGREJA DO DIVINO SALVADOR

A Igreja do Divino Salvador²⁰⁰ já não existe. Foi inicialmente uma colegiada, pertencente ao patriarcado de Lisboa. A Colegiada foi extinta em 1851 sendo a igreja secularizada e mantendo-se a paróquia. Situava-se no Largo Padre Francisco Nunes da Silva (Largo do Padre Chiquito, como é conhecido em Santarém) em frente ao Palácio de Landal – ainda em pé.

Tendo sido muito danificada nos sismos de 1755 e de 1909 foi determinada a sua demolição, passando a paróquia a funcionar na Igreja da Piedade. Daí vem uma ligação muito próxima entre os bens culturais de uma e de outra, que foram transferidos neste momento da história da paróquia.

A imagem do Divino Salvador encontra-se na Igreja da Piedade, bem como a de uma Figura Feminina não identificada.

c| IGREJA DA PIEDADE

A Igreja da Piedade²⁰¹ foi edificada num local que já há muito era de culto. O primeiro edifício a existir no sítio foi uma Ermida dedicada a Nossa Senhora de Guadalupe, erigida em 1588. Em Santarém existia uma ermida junto a cada porta da cidade, ficando esta em cima da muralha da porta de Leiria, aberta em 1510 por D. Manuel. Sendo o culto à Virgem de Guadalupe de origem castelhana é natural que esta ermida surja durante o período filipino. Estava localizada num pequeno terreiro no topo da muralha, não no exacto local onde se encontra o edifício actual, mas sim num plano superior, que já não subsiste. No plano térreo, mesmo antes da existência da Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, já se praticava culto a Nossa Senhora da Piedade (num nicho formado entre a estrutura da muralha do Paço e da porta), tendo havido no local três imagens sucessivas, colocadas em frente a uma pintura mural representando uma *Fuga para o Egipto*. A última destas imagens é a que se encontra no edifício actual.

Em 1663 foi-lhe atribuído um milagre – no contexto das lutas da manutenção da independência, após a Restauração, os rostos de Nossa Senhora e do seu Filho ter-se-ão aproximado pela altura em que o exército se reunia para a batalha após a capitulação de Évora. Com a autenticação do Milagre (e com a vitória no Ameixal) começou a ser preparada a construção da Igreja da Piedade. Como o espaço era exíguo, foram destruídas a ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, a torre dos misteres, a porta e a muralha.

²⁰⁰ NEVES *et al.* 2008 p.88

²⁰¹ *Idem* pp.25-26

d| IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DO COLÉGIO DOS JESUÍTAS

A Sé Catedral²⁰² localiza-se na Praça Marquês Sá da Bandeira, no local onde se encontravam os antigos paços reais. Foi inicialmente da Companhia de Jesus – D. João IV doou os paços à Companhia de Jesus para neles instalarem o Colégio e ao mesmo tempo ver remodeladas as suas acomodações, em ruínas, para nelas poder permanecer quando visitasse a Vila.

Os jesuítas chegaram a Santarém em 1621 mas ocuparam duas ermidas diferentes antes de se mudarem para o antigo Paço. A Igreja e o Colégio foram realizados no chamado Estilo Chão. O edifício começou a ser habitado em 1651, sendo criada uma igreja provisória numa sala do piso térreo mas pensa-se que as obras só foram totalmente acabadas em 1749 (Capela de S. Luiz Gonzaga).

Em 1759 os Jesuítas foram expulsos e os edifícios ficaram a pertencer ao fisco até 1780, altura em que D. Maria I os doa ao Cardeal Patriarca de Lisboa para que neles se instalasse o Real Colégio de Nossa Senhora da Conceição, ou Seminário Patriarcal de Santarém. Em 1834 o Seminário foi extinto após entrada do exército liberal na Vila, pois a instituição tinha aderido à causa Miguelista. Só foi restaurado em 1853.

Entre a sua restauração e o fim da ditadura do Estado Novo, o Seminário atravessou períodos políticos muito diferente e sofreu diversas obras nos seus edifícios. Em 1975 a Igreja e o Seminário foram cedidos para Sé e Paço Episcopal da Diocese de Santarém, sendo o primeiro bispo ordenado ainda nesse ano.

As imagens inventariadas neste trabalho encontram-se na fachada da igreja, num total de cinco figurações: Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier, São Francisco de Borja, São Luiz de Gonzaga e Nossa Senhora da Conceição. Esta última é a padroeira de Portugal restaurado, pelo que a sua inclusão se terá de relacionar como o momento histórico em que a igreja foi edificada e ao facto de o espaço ter sido cedido pelo rei.

Embora para o presente trabalho este seja um dos núcleos mais significativos por questões quantitativas, fica a ressalva que a composição da fachada, retabular, apresenta as imagens de forma algo contida²⁰³, sem os mesmos valores dinâmicos e expressivos que outras peças escalabitanas, situação que irá sendo mais profundamente analisada nos próximos capítulos.

e| MOSTEIRO DE SANTA CLARA

O MNAA tem nos seus registos que a peça em sua posse, o Eremita, é proveniente do

²⁰² CUSTÓDIO, Jorge (coordenação) – *Património Monumental de Santarém. Inventário – Estudos descritivos*. Santarém, edição da Câmara Municipal de Santarém, 1994

SARMENTO, Zeferino - *História e Monumentos de Santarém*. Santarém: CMS, Setembro de 1993

ARRUDA, Virgílio - *Santarém no tempo*. Santarém: Comissão Municipal de Turismo de Santarém, 1971

²⁰³ MOURA, Carlos – *A escultura de Alcobaça e a imaginária monástico-conventual (1590-1700)*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa, 2006

Convento de Santa Clara, mas esse facto ainda não foi documentalmente confirmado. É uma hipótese bastante provável, uma vez que o recheio do ali reunido foi quase todo para aquela instituição aquando da extinção das ordens religiosas.



Figura 24: Convento de Santa Clara antes das demolições levadas a cabo pela DGEMN

Em 1258 é fundada, em Lamego, a primeira casa portuguesa de clausura para clarissas. Um ano depois existia já a intenção de fazer chegar o movimento a Santarém, iniciando-se a construção do Mosteiro de Santa Clara, num local fora de portas, para onde vão freiras de Lamego logo em 1265²⁰⁴.

Neste ano D. Leonor Afonso, filha de Afonso III e fundadora do Mosteiro (onde viria a professor) manda benzer as primeiras construções²⁰⁵.

Devido à utilização do Gótico mendicante noutras obras contemporâneas na cidade (São Domingos e São Francisco), Santa Clara segue os mesmos preceitos, até porque é o mesmo estaleiro que vai ser responsável pela sua construção, por estar sediado na cidade. O convento chegou a albergar oitenta freiras e era um dos maiores e mais ricos do País.

Com a morte da última freira morre em 1902 os bens do mosteiro são vendidos ou destruídos. Da intervenção da DGEMN só foi poupada a Igreja na sua traça gótica: as campanhas ulteriores bem como os restantes edifícios foram demolidos²⁰⁶.

f| OBRAS DE PROVENIÊNCIA NÃO CONFIRMADA

A Igreja da Misericórdia tem um altar dedicado a Nossa Senhora da Salvação desde, segundo Montês Matoso, 1562²⁰⁷. Sobre o altar, refere apenas que está situado no lado da Epístola, que é de grande altura e que tem uma imagem de Nossa Senhora da Salvação. A escultura que lá se encontra hoje não apresenta características quinhentistas; este facto, aliado à falta de referência da imagem de S. José com que faz, claramente, par, levam-nos a crer que a imagem em causa foi substituída pela

²⁰⁴ CUSTÓDIO, 1994 pp. 68-69

²⁰⁵ CUSTÓDIO, Jorge (coordenação) - Santarém Cidade do Mundo, Vol.II. Santarém, Edição da Câmara Municipal de Santarém, 1997 p. 116

²⁰⁶ *Idem*

²⁰⁷ MATOSO, Montez – *História Chronologica, Política e Ecclesiástica da Villa de Santarém, que comprehende as villas da sua Comarca e Arcediagado, anno de 1738*. Cópia mandada tirar pela Câmara Municipal de Santarém em 1940 a partir do Manuscrito da Biblioteca de Évora.

actual. Resta saber se esta foi retirada de outro local ou se foi realizada propositadamente para substituir a anterior.

A imagem designada "Figura Feminina", que se encontra na Igreja da Piedade, também não tem origem conhecida. Apresenta no entanto semelhanças técnicas e formais com as da Igreja da Misericórdia, bem como com o Eremita do MNAA.

Urge fazer investigação de fontes, pois estamos perante um de dois cenários: ou as imagens foram feitas em contexto oficial tendo sido compradas por instituições religiosas diferentes, ou as imagens foram realizadas para Santa Clara e dispersas aquando o encerramento do convento.

Sem proveniência conhecida temos ainda as imagens do Frade Dominicano e de *Santa Teresa de Ávila*. Apresentam grandes semelhanças técnicas e formais, sendo possível que depois de identificada a proveniência de uma, se revele a da outra.

PEÇA	LOCALIZAÇÃO	PROVENIÊNCIA
São Félix de Valois	Reserva C.M.S	Convento da Santíssima Trindade
São João da Mata	Reserva C.M.S	Convento da Santíssima Trindade
Santa Teresa de Ávila	Reserva C.M.S	? (Convento Sta. Teresa de Jesus)
Nª Senhora da Conceição	Sé Catedral	Sé Catedral
Santo Inácio de Loyola	Sé Catedral	Sé Catedral
São Francisco Xavier	Sé Catedral	Sé Catedral
São Francisco de Borja	Sé Catedral	Sé Catedral
São Luís de Gonzaga	Sé Catedral	Sé Catedral
Divino Salvador	Igreja da Piedade	Igreja do Salvador
Figura Feminina	Igreja da Piedade	?
Frade Dominicano	Igreja de Santo Estêvão	? (Convento S. Domingos)
S. José com o Menino	Igreja da Misericórdia	? (Ig. Misericórdia)
Nª Senhora da Salvação	Igreja da Misericórdia	? (Ig. Misericórdia)
Eremita	MNAA	? (Convento Sta. Clara)
Nossa Senhora da Piedade	Igreja da Piedade	Igreja da Piedade

Tabela 1: Localização e proveniência das imagens

5.4 | AUTORES

Só é conhecida a autoria de três imagens: os patronos da Ordem da Santíssima Trindade e Nossa Senhora da Piedade.

Os Patronos da Ordem têm a sua autoria revelada numa obra de Frei Jerónimo de S. José, membro do convento da Santíssima Trindade de Santarém, que relata as alterações feitas à igreja do convento em 1740, acabando por referir o autor dos altares: "*Todas estas Imagens são de estatura ordinária, feitas com muita delicadeza, e engenho pelo P. Fr. Manoel Teixeira, religioso da mesma Província, e natural da Cidade de Braga, hum dos mais curiosos Artífices deste genero que conheceu o Reino, fallecido a 25 de Janeiro de 1788, e he justo ficar aqui eternizada a sua memoria*"²⁰⁸.

Relativamente à Igreja da Piedade, sabe-se que Frei Afonso da Piedade, frade e escultor, a modelou e João da Cunha, pintor, a policromou. Foi cozida no forno de António Fernandes, oleiro, localizado na Mouraria. Estes dados, já publicados²⁰⁹, foram deixados por frei Afonso da Piedade numa carta de 19 de Setembro de 1663, carta essa copiada para os livros da Irmandade de Nossa Senhora e inicialmente revelados por Montez Matoso.

Surge na bibliografia um escultor em finais do século XVII, associado a uma imagem de S. Pedro Penitente, localizada na Rua de S. Nicolau, numa casa particular de Padre Tomás Ferreira Presbítero. O relato, de Vasconcellos²¹⁰, diz que "*esta imagem do Príncipe dos Apóstolos S. Pedro, há mais de quarenta anos que a fez de barro um religioso da Sagrada e perfeitissima religião da Santíssima Trindade, natural desta vila de Santarém, o qual se chamava frei Francisco da Piedade, grande artificie em obrar figuras desta matéria*". Terá sido feita, inicialmente, para um nicho do jardim de Manuel de Sousa Cirne, "*pessoa muito principal da dita vila*", e só depois terá ido para as mãos do já referido Padre Tomás Ferreira. Aparenta ser um frade barrista, bem treinado e com grande produção de imagens. De referir que pertencia a uma Ordem já associada a produção barrista.

A autoria da imagem de *Santa Teresa de Ávila* parece estar contida na inscrição que, infelizmente, até agora não foi decifrada.

²⁰⁸ S. JOSÉ, *op. cit.*, p. 129-130

²⁰⁹ Cf. SERRÃO, Vitor – *Cidade e vilas de Portugal – Santarém*. Lisboa: Editorial Presença, 1990 p.86 e NEVES *et al.* 2008 p.27

²¹⁰ VASCONCELLOS, 1740

5.5 | TÉCNICAS OBSERVADAS

Em cada ficha é referido especificamente qual a técnica observada em cada imagem, podendo haver pequenas variações de caso para caso. Aqui apresentam-se algumas características técnicas consideradas fundamentais e que, consequentemente, poderiam variar de oficina para oficina.

a| TIPOLOGIA

Optou-se por definir duas tipologias distintas – peça aberta e peça fechada – e, dentro da peça fechada, dois subgrupos: peça ocada e peça com travamento.



Figura 25: Peça fechada, com travamento (Divino Salvador)

Considerou-se uma peça fechada toda aquela que está trabalhada em todo o seu contorno. Destas peças algumas são completamente ocas e outras têm travamento. Ao serem totalmente fechadas, a secagem e a cozedura não eram facilitadas, pelo que as peças desta tipologia, sejam ocadas ou travadas, estão seccionadas em tasselos. O número de

secções depende do formato e dimensão da peça, não parecendo haver uma assinatura distintiva relativamente ao número de cortes. Por serem visíveis os cortes nas imagens que decoram a fachada-retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas é que assume-se serem de tipologia fechada, ficando a dúvida se são ocas ou com travamento.

Por outro lado, as peças abertas são aquelas que, em vez de estarem trabalhadas a todo o contorno, não têm verso, permitindo assim a secagem e a cozedura. Simultaneamente, não estão seccionadas. O facto de não seccionarem as imagens dificultaria a cozedura e o transporte para o forno. Parece ser, claramente, uma opção oficial que implica técnicas, conhecimentos e, provavelmente, fornos diferentes.

Ainda relativamente às técnicas construtivas, apresenta-se um caso sem paralelo em Santarém: Santa Teresa de Ávila – peça fechada, ocada e seccionada – foi modelada com uma estrutura em ferro no interior, que ajuda a sustentar zonas mais salientes da imagem, como o manto. Poderia ter servido também para contornar possíveis deformações durante a cozedura. Esta solução está a causar grandes danos, pois o ferro ao oxidar aumenta de volume e leva à implosão da terracota.



Figura 26: Peça aberta (verso de São José com o Menino)



Figura 27: Peça fechada, ocada (Santa Teresa de Ávila)

PEÇA	OCADA	COM TRAVAMENTO	ABERTA
São Felix de Valois		*	
São João da Mata		*	
Santa Teresa de Ávila	*		
Nª Senhora da Conceição		*	
Santo Inácio de Loyola		*	
São Francisco Xavier		*	
São Francisco de Borja		*	
São Luís de Gonzaga		*	
Divino Salvador		*	
Figura Feminina			*
Frade Dominicano	*		
São José com o Menino			*
Nª Senhora da Salvação			*
Eremita	*		
Nossa Senhora da Piedade	*		

Tabela 2: Tipologias (a cor-de-laranja estão assinaladas as imagens em que há dúvidas relativas à técnica escolhida)

b| FUROS DE RESPIRAÇÃO

Outro importante factor de distinção entre as peças é a forma do furo de respiração, bem como a sua localização. Os furos de respiração são predominantes nas peças fechadas, pois as abertas tinham grande superfície de evaporação. Tanto *Nossa Senhora da Salvação* como *São José com o Menino*, ambas peças abertas, não têm furos de respiração. Já na Figura Feminina, uma escultura de tipologia aberta, existe um furo de respiração na zona da cabeça, provavelmente por esta ser mais fechada que o resto da imagem. Tem uma forma quadrangular, igual ao encontrado no Frade Dominicano.

O Eremita do MNAA tem um furo semelhante – com uma forma geométrica e da mesma dimensão – mas menos tosco. Nas três peças, o furo não está no topo da cabeça mas sim no verso da peça.

No caso de *São José com o Menino*, observa-se um pequeno furo de respiração redondo na cabeça da criança que, ao contrário da figura de São José, é de vulto perfeito. Considerou-se uma única imagem pois estão totalmente unidos. Com furos de respiração também redondos, embora de maiores dimensões, temos os Trinitários, colocados no topo da cabeça.

Santa Teresa de Ávila tem um furo rectangular, uma pequena frecha, também no topo da cabeça.

Das cinco imagens da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas, por estarem inacessíveis, não se conhece o formato dos furos de respiração, não havendo sequer a certeza de que sejam peças fechadas, como já foi anteriormente referido.



Figura 28: Furo de respiração rectangular no verso (Eremita, MNAA); furo de respiração redondo, no topo da cabeça (São José com o Menino); furo de respiração rectangular, no verso (figura feminina)



Figura 29: Furo de respiração em frecha (Sta. Teresa de Ávila); furo de respiração redondo, no topo da cabeça (Trino)

Peça	Redondo	Frecha	Geométrico grande
São Félix de Valois	*		
São João da Mata	*		
Santa Teresa de Ávila		*	
Nª Senhora da Conceição	?	?	?
Santo Inácio de Loyola	?	?	?
São Francisco Xavier	?	?	?
São Francisco de Borja	?	?	?
São Luís de Gonzaga	?	?	?
Divino Salvador	*		
Figura Feminina			*
Frade Dominicano			*
São José com o Menino	N.A.	N.A.	N.A.
Nª Senhora da Salvação	N.A.	N.A.	N.A.
Eremita			*
Nª Senhora da Piedade	?	?	?

Tabela 3: Morfologia dos furos de respiração

c| MODELAÇÃO

Relativamente às técnicas de modelação, o primeiro aspecto que salta à vista do observador é a espessura das paredes das imagens. Enquanto algumas são extraordinariamente finas, denunciando alguma experiência de quem as modelou, outras têm uma grossura considerável, de cerca de dez ou

mais centímetros. A imagem do Divino Salvador é um destes casos, com paredes exteriores e travamento muito espessos. Já a do Eremita é bastante fina, com cerca de dois centímetros de espessura.

Nesta peça acontece algo que ainda não foi detectado em nenhuma outra peça de Santarém e que é visível na fotografia da fig.30: a estrutura interna da peça foi moldada e os panejamentos adicionados, ao contrário das restantes, em que tudo era modelado de uma só vez. É possível distinguir a estrutura interna, que é cônica, das pregas do panejamento, adicionado por cima.

Nas peças de tipologia “abertas” as paredes são sempre bastante espessas, visto não haver necessidade de serem finas pois a secagem e a cozedura estavam à partida facilitadas.



Figura 30: Na imagem do *Divino Salvador* as paredes são bastante espessas; no *Eremita* as paredes são muito finas

d| CORES DO MATERIAL CERÂMICO

Como já foi referido, a cor de um material cerâmico vai depender, não só das características da argila utilizada, mas também do processo de cozedura. Compreender a constituição mineralógica e as condições de cozedura só é possível recorrendo a análises laboratoriais. No entanto, podemos tentar agrupar intuitivamente as imagens através das cores apresentadas pelo material cerâmico, partindo do princípio que a mesma oficina utilizaria sempre a mesma fonte de matéria prima e o mesmo forno.

Observam-se em Santarém três colorações nas imagens: cinzento, castanho avermelhado e castanho claro.

Para o primeiro caso existe apenas a imagem de *Santa Teresa de Ávila*, embora apresente duas cores – cinzento no interior e vermelho no exterior.

Para o segundo, de cor castanho claro temos todas as peças com excepção do *Eremita*, que é avermelhado. De novo, não é possível conhecer a cor das imagens que estão na fachada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas.

5.6 | AGRUPAMENTOS TÉCNICOS

O objectivo de definir agrupamentos segundo as técnicas utilizadas não teve o sucesso esperado. Considerou-se que para os definir importava sobretudo olhar a morfologia dos furos de respiração e a tipologia das peças, pois considerou-se que são as duas decisões/marcas tecnológicas fundamentais, i.e., que poderiam reflectir opções "oficinais".

Pela análise das tabelas 2 e 3 pode-se facilmente constatar que o agrupamento por tipologias e o agrupamento por furos de respiração não coincidem. Por exemplo, a figura feminina e o frade dominicano têm furos iguais, com a mesma localização mas tipologias distintas: a primeira é uma peça aberta e a segunda uma peça fechada e ocada. Como ambas têm o mesmo tamanho, a opção por uma ou outra tipologia não se baseou em questões estruturais. Da mesma forma, imagens que, como veremos adiante, são formalmente muito semelhantes não têm nenhuma característica tecnológica semelhante.

De qualquer forma, a característica que nos surge como a opção técnica mais diferenciadora de dois focos de produção parece ser a tipologia da peça. A espessura das paredes é consequência da tipologia escolhida, assim como a existência, ou não, do furo de respiração e a sua localização. Uma vez que o material cerâmico utilizado poderia tanto ser extraído pelas eventuais oficinas como comprado, também a coloração das imagens não parece ser diferenciadora de núcleos de produção.

A ser considerada esta divisão, existiriam três grupos distintos, de acordo com as suas tipologias:

| Peças de tipologia fechada, ocada:

Grupo constituído por *Santa Teresa de Ávila*, frade dominicano, Eremita e *Nossa Senhora da Piedade*.

| Peças de tipologia fechada, com travamento:

Grupo constituído pelos *Patronos da Ordem da Santíssima Trindade*, *Divino Salvador* e possivelmente pelas cinco imagens da fachada da Sé Catedral.

| Peças de tipologia aberta:

Grupo constituído por *São José com o Menino*, *Nossa Senhora da Salvação* e figura feminina.

Se sobrepusermos estes grupos com os grupos formados pelas diferentes características de caracterização técnica observamos rapidamente que não há duas peças que, estando agrupadas de acordo com alguma característica, se mantenham sempre a par uma da outra, atravessando todos os grupos transversalmente. Estamos, obviamente, a excluir as que formam conjuntos, como as da fachada-retábulos, as da Igreja da Misericórdia ou os Patronos da Ordem da Santíssima Trindade.

5.7 | ANÁLISE FORMAL

a| APLICAÇÕES

Nalgumas imagens foram aplicados materiais decorativos – vidro, tecidos, metais.

O primeiro surge no Eremita do MNAA, utilizado para fazer lágrimas, no rosto da imagem. O segundo surge na figura feminina e na imagem de *São Félix de Valois*. O terceiro, sob a forma adornos metálicos, rendilhados, nos panejamentos das duas imagens da Igreja da Misericórdia.



Figura 31: Utilização de elementos metálicos decorativos (*Nª Srª da Salvação*)



Figura 32: Utilização de vidro para reproduzir lágrimas (Eremita)



Figura 33: Aplicação de tecido (figura feminina)

b| DIMENSÕES

Algumas imagens são de tamanho natural, outras mais pequenas que o natural e outras agigantadas.

As maiores são os dois Patronos da Ordem da Santíssima Trindade, o *Divino Salvador* e a *Nossa Senhora da Conceição*, na fachada da Igreja de Sua Invocação. Todos com, no mínimo, dois metros de altura, transmitem ao observador uma sensação de poder e grandeza.

De estatura natural existem as duas imagens da Misericórdia (*Nossa Senhora da Salvação* e *São José com o Menino*), a imagem de *Santa Teresa de Ávila* e as quatro imagens dos jesuítas na fachada da Sé Catedral. Na Misericórdia, devido à colocação das peças num local elevado, também surgem ao observador como muito agigantadas, embora não excedam o tamanho de uma pessoa.

Nas peças menores que o natural temos duas situações distintas – ou as imagens são de facto mais baixas que uma pessoa de estatura média ou são apenas mais menos encorpadas. No primeiro caso temos o Frade Dominicano da Igreja de Santo Estêvão e no segundo a figura feminina da Igreja da Piedade. A *Nossa senhora da Piedade*, da mesma Igreja, apresenta proporções correctas, sendo apenas de dimensão menor que o natural.

Numa situação diferente de todas as outras imagens está o Eremita. Sendo apenas uma cabeça e um torso, é claramente de menor dimensão que uma pessoa de tamanho médio; no entanto os elementos representados estão à escala natural i.e., se a imagem estivesse completa seria de tamanho natural.

c| QUALIDADE DOS ROSTOS

Nem todas as imagens têm o mesmo nível de pormenorização dos rostos, seja ao nível dos cheios e vazios do entalhe, seja ao nível da expressividade. Quase totalmente planos, temos os rostos de *Santa Teresa de Ávila* e do frade dominicano. Excepção feita às da fachada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em que não é possível discernir a qualidade do trabalho escultórico, todas as outras peças parecem estar num nível de qualidade muito próximo, destacando-se, pela positiva, o Eremita – certamente a mais expressiva das esculturas, onde é transmitido o *pathos* barroco. Também o tratamento dado ao cabelo e barba não é consistente em todas as imagens, destacando-se o Eremita e os Patronos da Ordem da Santíssima Trindade, aos quais foi conferido maior pormenor e complexidade.

d| NOÇÃO DE MOVIMENTO

Quando se trabalha a terracota, a expressividade dos corpos é relegada para segundo plano devido às limitações do material. Só podemos analisar as peças neste âmbito se mantivermos esta

ideia presente, de forma a que comparemos as imagens dentro do seu próprio universo de terracotas.

Se comparadas com peças em madeira, rapidamente se tornam secundárias. Segundo este ponto de vista, a menor expressividade corporal pertence de novo a *Santa Teresa de Ávila* e ao frade dominicano. Todas as outras estão num mesmo patamar, destacando-se a figura feminina e as duas imagens da Igreja da Misericórdia, onde a noção de movimento não se limita ao corpo mas também aos panejamentos.

e| PALETA DE CORES

Uma correcta avaliação da paleta de cores só seria possível fazendo uma análise à estratigrafia das peças, com vista à confirmação da policromia original. Se em algumas a existência de repintes é apenas uma possibilidade que aparenta não ser muito plausível (apresentam acabamentos pouco espessos e coerentes), noutras é uma certeza e noutras ainda, uma completa incógnita.

Neste último grupo estão as imagens da fachada dos jesuítas.

Com repintes visíveis apresentam-se o frade dominicano e o Eremita.

No primeiro caso encaixam as imagens da Igreja da Misericórdia (*Nossa Senhora da Salvação* e *São José com o Menino*) e a figura feminina, da Igreja da Piedade.

Os Patronos da Ordem da Santíssima Trindade ainda preservam o acabamento original.

Em relação à imagem de *Santa Teresa de Ávila*, sabe-se que esta sofreu um repinte, uma vez que foram abertas janelas de visualização e o acabamento original ficou documentado.



Figura 34: *Santa Teresa de Ávila* - janela de visualização do acabamento original

5.8 | AGRUPAMENTOS FORMAIS

Analisando as imagens do ponto de vista das características formais, não se verifica, tal como na análise tecnológica, sobreposição de agrupamentos. Há, no entanto, uma aproximação intuitiva de algumas peças. Colocando-se de lado a existência, ou não, de aplicações, bem como a paleta de cores e a dimensão da peça, olhando-se sobretudo para a qualidade dos rostos e para a expressividade do movimento surgem-nos três grupos essenciais:

| Peças arcaizantes

Nossa Senhora da Piedade, Santa Teresa de Ávila, frade dominicano.

Tanto o frade dominicano como a *Santa Teresa de Ávila* apresentam rostos muito arcaizantes e, de todas as imagens, são as mais estáticas. *Santa Teresa* aparenta ter uma qualidade decorativa superior, ao nível do estofado, mas a presença de muitos repintes na imagem do frade pode estar a induzir-nos em erro e a decoração deste ser equiparável à de *Santa Teresa*.

Nossa Senhora da Piedade distancia-se dos outros, também por ser a mais antiga. Segue a tipologia habitual das *pietà* da época, populares e recorrentes em seiscentos.

| Peças intermédias

Divino Salvador, Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier, São Francisco de Borja, São Luíz de Gonzaga e Nossa Senhora da Conceição.

Estáticas, com rostos simplificados e pouco expressivos. O movimento impresso nunca é sugerido por mais que um ligeiro avanço de um joelho. Embora seja difícil avaliar a qualidade dos rostos das imagens da fachada da Sé, o tratamento dos corpos é muito semelhante ao *Divino Salvador*.

Há grande simplificação dos rostos, cabelos e panejamentos. O impacto causado pela imagem deve-se mais à sua dimensão do que à sua qualidade expressiva.

| Peças expressivas

O Eremita, *Nossa Senhora da Salvação, São José com o Menino*, a figura feminina, *São Félix de Valois* e *São João da Mata*.

Este grupo tem em comum um tratamento muito semelhante dos rostos. O nariz e boca são iguais, bem como a serenidade do olhar e o desenho das sobrancelhas. Na sua maioria têm dentes.

Embora não estejam em posições muito expansivas – até porque o material não o permite – dão ao observador uma sensação de movimento superior à das restantes peças da cidade, muito mais estáticas.

5.9 | DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Voltando aos capítulos iniciais deste trabalho, devemos olhar estas peças no contexto nacional da arte barroca. Algumas são muito arcaizantes, como seja o caso de *Santa Teresa de Ávila*.

Datada de 1717, é posterior ao *Trânsito de São Bernardo*, de Alcobaça, não o conseguindo atingir nem em técnica nem em qualidade formal. O *Divino Salvador* e o frade dominicano são peças de pouco movimento e expressividade, ficando também aquém de muita da produção nacional contemporânea.

No entanto, como disse Reynaldo dos Santos, "(...) o sentido estético da arte Barroca nacional tem de procurar-se mais nos efeitos do conjunto que na cronologia exacta das obras (...)"²¹¹.

Infelizmente a análise de conjunto já não é possível, excepto no caso da fachada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas. Compreender até que ponto as imagens, mesmo as mais arcaicas, faziam parte de um conjunto que inspirasse a devoção, o assombro e a magnificência criadas pela cenografia e cerimonial barroco, é impossível. Podemos tentar visualizar o que seria a Igreja do Convento da Santíssima Trindade, com as terracotas dos seus onze altares em terracota: se todas as imagens se equiparassem técnica e formalmente aos Patronos da Ordem, estaríamos perante uma obra de primeira qualidade no panorama nacional.

Embora o objectivo ao agrupar as imagens fosse tentar dividi-las de acordo com as suas características, observou-se que os diferentes agrupamentos não se sobrepõem: peças formalmente semelhantes são tecnologicamente diferentes. Mesmo dentro das características tecnológicas não há sobreposição (por exemplo os grupos constituídos de acordo com o formato dos furos de respiração não coincidem com os grupos criados pelas diferentes tipologias).

Para tentar explicar a falta de consistência das obras, podemos admitir uma de duas situações:

| Hipótese 1: se dividirmos as peças segundo as suas características formais, chegando assim a diferentes oficinas, conseguimos explicar as variações nas técnicas construtivas como experiências ou evoluções de técnica.

| Hipótese 2: se dividirmos as peças segundo as suas características tecnológicas, chegando assim a diferentes oficinas, a semelhança a nível dos rostos de peças com técnicas totalmente diferentes é explicada pela existência de um artista especializado em fazer rostos e que trabalharia para mais do que uma oficina.

A primeira hipótese parece menos provável, uma vez que não se vislumbra qualquer razão para alterar a técnica construtiva, quando esta funcionava perfeitamente. Por exemplo, o *São José com o Menino* e os Patronos da Ordem têm rostos que são uma cópia quase perfeita um do outro. Se considerarmos, como consequência, que por essa razão são da mesma oficina, chegaríamos à autoria

²¹¹ SANTOS, REYNALDO – História de Arte em Portugal, volume III. Porto: Portucalense Editora, 1953 p. 8

do primeiro: Frei Manuel Teixeira. Mas porque razão o autor, para peças da mesma dimensão e com características formais que nos levam a crer que não estarão muito afastadas no tempo, utilizaria duas técnicas construtivas tão diferentes?

Se, por outro lado, considerarmos a segunda hipótese – as peças serem realizadas em diferentes oficinas que escolheriam diferentes técnicas construtivas – será plausível que, no caso das peças acima citadas, um frade trinitário percorresse as diferentes oficinas de Santarém para realizar os rostos das imagens?

Embora as semelhanças formais sejam inegáveis, considero prematuro estabelecer autorias sem recurso a mais investigação documental e científica. Deixa-se só a hipótese de que o terceiro grupo, acima enunciado (peças de carácter expressivo), seja da autoria de Frei Manuel Teixeira.

6 | INVENTARIAÇÃO



6.1 | A INVENTARIAÇÃO: ESCOLHA DAS FICHAS E PROCESSOS UTILIZADOS

Para realização das fichas de inventário seguiram-se as normas de inventário para escultura²¹² definidas pela Direcção de Serviços de Inventário do (extinto) Instituto Português de Museus.

Por um lado, o País carece de uma uniformização dos sistemas de inventariação, de modo a criar-se uma melhor troca de informação entre instituições e uma maior segurança das obras e, por outro lado, considerei que o conhecimento deste núcleo em terracota não era suficientemente profundo para avançar com uma "ficha tipo" que fosse bem fundamentada e completa. Novas fichas, feitas exclusivamente para este núcleo, implicariam uma sistematização das técnicas e um conhecimento dos materiais que ainda não é possível – seja pela impossibilidade de um simples exame visual a todas as imagens, seja pela falta de exames físico-químicos.

Avança-se, no entanto, com uma tentativa de sistematização das técnicas e com um agrupamento das esculturas pelos seus valores formais e tecnológicos.

Para isso foi indispensável o auxílio de profissionais do património de Santarém, que me indicaram que igrejas deveria visitar, facilitando o processo de pesquisa no terreno.

Nem todos os campos foram preenchidos com sucesso, ficando alguns em branco.

Sem mais recursos, a informação recolhida foi a mais precisa e completa que se conseguiu obter, encontrando-se assim este trabalho em crescimento e com grande espaço para evolução.

Consideramos, no entanto, que é uma primeira abordagem muito satisfatória.

²¹² Normas de Inventário – Escultura. Direcção de Serviços de Inventaria/Instituto Português dos Museus, 1ª Edição, Fevereiro de 2004.

6.2| FICHAS DE INVENTÁRIO

a| PATRONOS DA ORDEM DA SANTÍSSIMA TRINDADE São Félix de Valois e São João da Mata



São Félix de Valois



São João da Mata

CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	Patrono da Ordem da Santíssima Trindade (muito provavelmente S. Félix de Valois)/ Patrono da Ordem da Santíssima Trindade (muito provavelmente S. João da Mata).
Outras denominações	Monge Trinitário com Custódia/Monge Trinitário
Número de inventário	MMS-1835/ES e MMS-1834/ES

DESCRIÇÃO

Figuras masculinas com vestes religiosas, uma de aspecto mais jovem. As vestes são constituídas por duas peças: hábito e capeirote. O hábito tem, na zona do peito, uma cruz. Estão calçados com botas. A figura mais jovem segura na mão esquerda uma custódia, estando a direita livre, de dedos abertos e palma para cima. Têm uma tonsura e uma farta barba.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	Frades da Ordem da Santíssima Trindade. Sabendo-se que, pela documentação, o par representa os dois patronos da dita Ordem, o de feições mais jovens deverá ser S. Félix de Valois (era quarenta e três anos mais novo do que S. João da Mata).
--------------------	---

AUTORIA	
Nome	Manoel Teixeira
Ofício	Frade/escultor

PRODUÇÃO	
Oficina/fabricante	Convento da Trindade (?)
Local de execução	Santarém (?)
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota

DATAÇÃO	
Ano	1740
Justificação	Por relato de Fr. Jeronymo de S. José

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota monocromada
Técnica	Peças moldadas por adição de pasta, com travamento, deixando o máximo de espaços vazios no interior. Não se apresentam trabalhadas em todo contorno, sendo inclusive mais chatas no verso. Este não foi sequer alisado, contendo as marcas dos dedos. No topo das imagens, na zona da cabeça, têm um furo de respiração redondo. Antes de serem cozidas foram cortadas em tasselos (secções), de acordo com a sua forma, mas fazendo cortes horizontais. Depois de cozidos os tasselos, foram assentes uns sobre os outros. A camada de preparação foi aplicada com os tasselos já montados, de forma a uniformizar a superfície e a colmatar as falhas decorrentes da deformação causada pela secagem e cozedura. Decoração com monocromia a imitar pedra. Ambas as imagens são constituídas por quatro secções.

DIMENSÕES	
Dimensões máximas (cm)	200 cm de altura; 80 cm de diâmetro

CONSERVAÇÃO	
Estado de conservação	Camada de preparação pulverulenta e em generalizado risco de destacamento. Fissuras, fractura, lacunas volumétricas.
Intervenções de C&R	Notam-se algumas tentativas de colar fragmentos pela aplicação de espessas camadas de grude. Colmatação de fissuras com preparação

	branca.
--	---------

ORIGEM	
Historial	Em 1740 foi terminada uma nova igreja para o convento da Santíssima Trindade em Santarém, para a qual foram realizados altares em terracota por Frei Manoel Teixeira, frade do convento. A imagem incluiu-se nesses altares, destruídos após o encerramento do convento. Esta imagem não foi destruída, ficando nas mãos do vigário da freguesia do Salvador. Quando a Igreja do Divino Salvador ruiu muitas imagens foram levadas para a Igreja da Piedade que, sendo pequena, não pode acolher todo o espólio – parte dele foi para a Misericórdia de Santarém. De facto, numa publicação de 1929 surge indicada como património da Santa Casa da Misericórdia de Santarém. Só volta a ser mencionada no inventário da reorganização do espólio do Museu Distrital de Santarém, de 1980, desconhecendo-se porque saiu da Misericórdia.
Função inicial	Imagem devocional

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA
FEIO, Areosa – <i>Santarém princesa das nossas vilas</i> . Santarém: 1929 S. JOSÉ, Fr. Jeronymo de – <i>Historia chronologica da esclarecida ordem da SS. Trindade, redempção de cativos, da provincia de Portugal</i> . Lisboa: na officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789

b| DIVINO SALVADOR



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	Divino Salvador
Número de inventário	DS/IP.0002.esc

DESCRIÇÃO

Figura masculina, de pé, apresentando um avanço do pé esquerdo, que lhe confere movimento. Segura na mão direita uma cruz e na esquerda um globo terrestre. Está descalço e veste uma túnica castanha e um manto azul, ambos cingidos na cintura por um cordão dourado. Tem um resplendor, em metal, decorado com motivos vegetalistas. A cruz, o globo e a policromia actual não são originais. A imagem apresenta semelhança técnica e formal com as imagens que decoram a fachada da Sé.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	A imagem representa o Divino Salvador
--------------------	---------------------------------------

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante	Desconhecido
---------------------------	--------------

Local de execução	Santarém (?)
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota

DATAÇÃO	
Ano	c. 1725
Justificação	A Igreja de proveniência (ver origem) foi reconstruída em 1725, sendo descrita no recheio uma imagem que corresponde à peça em causa.

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota monocromada
Técnica	Peça moldada por adição de pasta, com travamento, deixando o máximo de espaços vazios no seu interior. Antes de ser cozida foi seccionada em seis tasselos, fazendo cortes horizontais. Depois de cozidos os tasselos, foram assentes uns sobre os outros. A camada de preparação foi aplicada com os tasselos já montados, de forma a uniformizar a superfície e a colmatar as falhas decorrentes da deformação causada pela secagem e cozedura. As paredes da imagem são muito espessas. O material cerâmico apresenta cor castanha clara.

DIMENSÕES	
Dimensões máximas (cm)	210 cm de altura; 65 cm de largura; 70 cm de profundidade

CONSERVAÇÃO	
Estado de conservação	Lacunas ao nível do suporte; Fracturas, fissuras e lacunas ao nível da policromia.
Intervenções de C&R	Repolicromia; Colocação de novos elementos (cruz, globo e resplendor).

ORIGEM	
Historial	Sendo um Divino Salvador terá vindo da Igreja do Divino Salvador. Existe de facto uma descrição da imagem que a coloca lá. Embora sagrada em 1335 esta igreja foi reconstruída em 1725, considerando-se que a escultura poderá ter sido feita aquando das obras de renovação. Um sismo em 1909 danificou a sua estrutura, sendo demolida no ano seguinte. A paróquia passou a funcionar na Igreja da Piedade, sendo para lá enviado o espólio do Salvador.
Função inicial	Imagem devocional

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA

VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade – *História de Santarém Edificada*. Lisboa Ocidental, 1740.

NEVES, Raquel e GANHÃO, P. Joaquim (coordenadores) - *Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Santarém – História e Património*. Santarém: Diocese de Santarém, 2008

c| NOSSA SENHORA DA PIEDADE



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	Nossa Senhora da Piedade
Número de inventário	DS/IP.0001.esc

DESCRIÇÃO

Nossa Senhora segurando Jesus morto no seu colo. Segura-lhe as costas com o braço direito e as pernas com o esquerdo. Tem a cabeça virado para o rosto do Filho. Cabeça peito e ombros estão cobertos por um véu branco e veste uma túnica comprida, branca, com mangas roxas e um manto azul sobre as costas. Jesus enverga apenas um cendal. Tem o braço direito caído.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	Está representada uma <i>pietà</i> – motivo iconográfico que ilustra o momento em que a Virgem segura nos braços Jesus, depois de este ter sido descido da cruz. Na imagem da Virgem transparece sempre a dor da mãe que vê o sofrimento do seu filho. Representação muito popular na época.
--------------------	--

AUTORIA

Nome	Frei Afonso da Piedade (modelação) e João da Cunha (policromia)
-------------	---

Ofício	Frade/escultor e pintor, respectivamente
---------------	--

PRODUÇÃO	
Oficina/fabricante	Cozida no forno de António Fernandes, oleiro
Local de execução	Santarém, Mouraria
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota

DATAÇÃO	
Ano	c. 1615
Justificação	Em 1611 Frei Afonso da Piedade fez um oratório no nicho criado pelas muralhas, debaixo da (desaparecida) Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe. Colocou no local uma imagem de Nossa Senhora da Piedade e "esteve a Senhora ali alguns anos", até que foi substituída pela imagem actual.

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota policromada
Técnica	Sendo de menor dimensão que as outras imagens já referidas, é constituída por uma peça só. Falta uma observação mais detalhada para concluir pormenores acerca do método de moldagem e cozedura.

DIMENSÕES	
Dimensões máximas (cm)	80 cm de altura; 52 cm de largura; 13 cm de profundidade

CONSERVAÇÃO	
Estado de conservação	Apresenta fissuras, pequenas lacunas e destacamentos da policromia
Intervenções de C&R	Repolicromia e algumas colagens

ORIGEM	
Historial	A peça foi mandada fazer por Frei Afonso da Piedade para colocação num pequeno oratório. Em Maio de 1663 foi-lhe atribuído um milagre (as cabeças de Nossa Senhora e de Jesus ter-se-iam aproximado) o que levou a grande devoção pela imagem e consequente construção no local de uma Capela dedicada a Nossa Senhora da Piedade, mantendo-se como seu altar-mor o oratório existente, com a imagem milagrosa.
Função inicial	Imagem devocional

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA
VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade – <i>História de Santarém Edificada</i> . Lisboa Ocidental, 1740. NEVES, Raquel e GANHÃO, P. Joaquim (coordenadores) - <i>Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Santarém – História e Património</i> . Santarém: Diocese de Santarém, 2008

d| FIGURA FEMININA



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	Figura feminina (?)
Número de inventário	DS/IP.0003.esc

DESCRIÇÃO

Figura feminina de pé, com o pé direito sobre uma nuvem. Tem o rosto virado nessa direcção, tendo uma fisionomia serena. A mão esquerda segura o manto, a mão direita está em falta. Tem cabelo castanho, com uma coroa de louros dourada. Enverga uma túnica verde, cingida por cinto dourado, e um manto vermelho no exterior e lilás no interior.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	O único atributo presente é a coroa de louros dourada, não sendo suficiente para identificar a representação. Esta, no entanto, é comum nas figurações de mártires, o que juntamente com o manto vermelho pode indicar que se trate de uma santa mártir. Há hipótese de ser uma Santa Catarina de Alexandria ou uma Santa Inês.
--------------------	---

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO	
Oficina/fabricante	Desconhecido
Local de execução	Santarém (?)
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota

DATAÇÃO	
Ano	Século XVIII
Justificação	Apresenta características barrocas

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota policromada, dourada e estofada
Técnica	Peça de tipologia aberta – não tem costas. Tem um furo de respiração triangular grande, na parte de trás do pescoço, para que a zona da cabeça respirasse. É uma peça só, não foi seccionada. Dourada e policromada, tem aplicação de tecido nos panejamentos

DIMENSÕES	
Dimensões máximas (cm)	146 cm de altura; 65 cm de largura; 51 cm de profundidade

CONSERVAÇÃO	
Estado de conservação	Apresenta lacunas ao nível do suporte e da policromia, fracturas, fissuras

ORIGEM	
Historial	Desconhecido
Função inicial	Imagem devocional

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA	
NEVES, Raquel e GANHÃO, P. Joaquim (coordenadores) - <i>Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Santarém – História e Património</i> . Santarém: Diocese de Santarém, 2008	

e| FRADE DOMINICANO



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	Frade dominicano
Outras denominações	Santo António; São Nicolau
Número de inventário	Não atribuído

DESCRIÇÃO

Figura masculina, de pé. Veste um hábito preto, de gola subida com um capuz. O frade olha para cima, com a cabeça inclinada para o lado direito. Tem as mãos à altura da cintura, abertas, a esquerda mais elevada que a direita. A cruz de madeira que segura não é original – ainda há memória de lha ter sido colocada, bem como duas peças em tecido vermelho sobre as mãos, que escondem a falta dos dedos.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	Não apresenta atributos, mas o hábito preto e a tonsura indicam que poderá ser um frade dominicano.
--------------------	---

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante	Desconhecido
Local de execução	Santarém (?)

Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota
--------------------------------	--------------------------------

DATAÇÃO	
Ano	Século XVIII
Justificação	Estilística e tecnicamente é muito semelhante às outras imagens já datadas.

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota policromada
Técnica	A peça apresenta-se dividida em dois tasselos, sendo oca no interior. O furo de respiração é triangular, grande, colocado na parte de trás do pescoço.

DIMENSÕES	
Dimensões máximas (cm)	150 cm de altura; 60 cm de diâmetro

CONSERVAÇÃO	
Estado de conservação	Apresenta lacunas ao nível do suporte e da policromia. Tem bastantes repintes que tentam esconder as falhas na policromia.
Intervenções de C&R	Foi reconstruído o dedo indicador da mão direita, numa tentativa muito tosca de lhe restituir uma função devocional.

ORIGEM	
Historial	Desconhecido. Sendo uma representação de um frade dominicano poderá ser oriundo do convento de São Domingos, mas não foram ainda encontradas provas que o confirmem.
Função inicial	Imagem devocional

f| SANTA TERESA DE ÁVILA



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	Santa Teresa de Ávila
Outras denominações	Santa Clara (denominação incorrecta)
Número de inventário	MMS-1833/ES

DESCRIÇÃO

A imagem representa uma figura feminina envergando um hábito. Este é constituído por um vestido interior, um manto comprido sobre ele e, na cabeça, um toucado coberto de um outro manto mais curto. O vestido e o manto são estofados, tendo o manto flores-de-lis a dourado, sobre fundo castanho-escuro a preto. O hábito está cingido por um cinto monástico, com a ponta triangular, pela altura do joelho. Tem associado um livro aberto, que segura com a mão esquerda.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	Santa Teresa de Ávila pois surge vestida como Abadessa Carmelita mas segurando um livro (falta-lhe uma pena para a iconografia estar totalmente correcta).
--------------------	--

MARCAS E INSCRIÇÕES

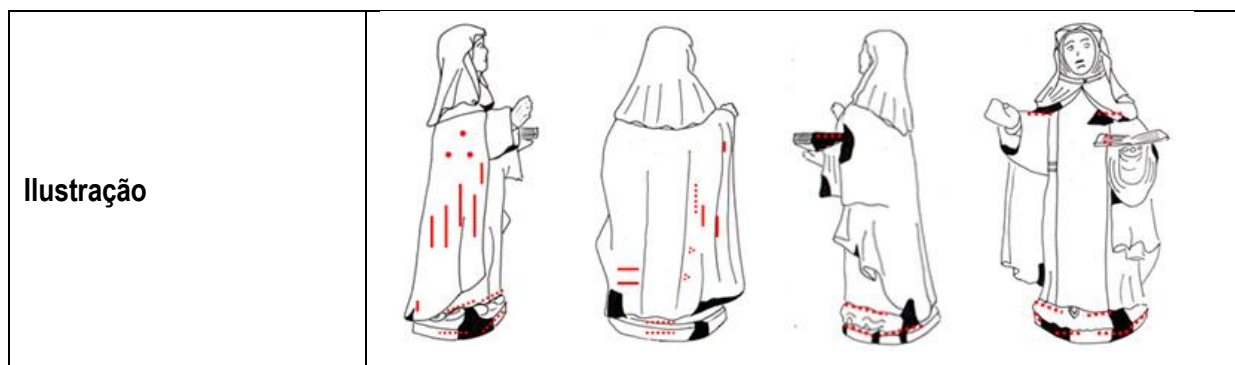
Inscrições	
-------------------	--

AUTORIA	
Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO	
Oficina/fabricante	Desconhecido
Local de execução	Santarém (?)
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota

DATAÇÃO	
Ano	1717
Justificação	Data inscrita

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota policromada e estofada
Técnica	<p>Está dividida em quatro tesselos (um para a cabeça, dois para o tronco e pernas, e outro para a base) e o interior foi totalmente vazado. Dois dos tesselos, (pernas e base) estão ainda unidos. Estes têm vestígios abundantes de grude, pelo que estariam colados. O furo de respiração está no topo da cabeça e é rectangular. Apresenta uma estrutura tronco-cónica. Na sua elaboração foram utilizadas abundantemente cavilhas metálicas; possivelmente teria sido feito um esqueleto metálico da peça e só depois adicionada a pasta cerâmica. A presença destas cavilhas não é uniforme em toda a escultura, pois ela tem uma morfologia distinta no lado esquerdo e direito, tendo havido maior necessidade de dar apoio à pasta no lado direito. A peça foi cozida com as cavilhas metálicas introduzidas. Apenas num local se observa a utilização de cavilhas de madeira – no braço. Esta terá sido colocada após a cozedura da peça, senão teria sido carbonizada. As quatro ilustrações seguintes mostram quatro vistas da peça, em que a cheio estão assinalados os elementos metálicos junto à superfície e a tracejado os que foram colocados no interior da pasta cerâmica.</p>



DIMENSÕES

Dimensões máximas (cm)	150 cm de altura; 60 cm de diâmetro
-------------------------------	-------------------------------------

CONSERVAÇÃO

Estado de conservação	Fissuras; fracturas; lacunas volumétricas. Repinte a branco; aplicação de grude para disfarçar fracturas. Aplicação de gatos para fechar fracturas. Grande presença de óxidos, devido ao esqueleto metálico no seu interior.
Intervenções de C&R	Em 2008 a peça foi sujeita a uma intervenção, em que foi limpa e os diferentes fragmentos colados; foi feita uma base para que se sustivesse na vertical e alguns repintes foram removidos (abertura de janelas).

ORIGEM

Historial	Foi inventariada pela primeira vez aquando da transferência das obras de arte da Igreja de S. João de Alporão (que funcionava como Museu) para a Reserva Municipal, no início dos anos 90. No processo relativo ao encerramento do Convento de Santa Teresa de Jesus (ou Convento do Carmo) de Santarém, conservado no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, surge num inventário das obras artísticas uma imagem de Santa Teresa de Ávila, sem indicação de dimensões nem materiais. Por isso não se pode afirmar com certeza ser esta a que hoje se encontra na Reserva Municipal, mas é uma hipótese a ter em conta.
Função inicial	Imagem devocional

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA

Torre do Tombo; Arquivo Histórico do Ministério das Finanças; Ordem dos Carmelitas Descalços; Convento de Santa Teresa de Jesus – Santarém: caixa 37

g| NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	Nossa Senhora da Conceição
Número de inventário	Não atribuído

DESCRIÇÃO

Figura feminina, de pé. Vestida de branco, tem um manto azul claro que lhe chega aos pés. As mãos estão juntas, em oração. A perna direita está avançada, conferindo algum movimento à imagem. Tem o rosto ligeiramente virado para a direita. O cabelo é castanho e está solto. Na cabeça usa uma coroa.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	A imagem está identificada na fachada como sendo de Nossa Senhora da Conceição.
--------------------	---

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante	Desconhecido
Local de execução	Santarém (?)
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota. Apresenta grande semelhança com o Divino Salvador actualmente na Igreja da Piedade, podendo ser da mesma produção.

DATAÇÃO	
Ano	c. 1711
Justificação	Embora a Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas tenha estado em construção durante um período alargado de tempo, 1711 é o ano que mais vezes surge na fachada, sendo muito provavelmente a data em que esta foi terminada.

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota estofada e policromada
Técnica	Não é visível o número de tasselos que a constituem. Noutras esculturas da mesma fachada eles são visíveis devido à degradação da camada final de acabamento mas, esta imagem, está protegida por um vidro. Deverá seguir a técnica já observada de moldagem e corte em tesselos após a secagem e antes da cozedura.

DIMENSÕES	
A Diocese de Santarém não tem esta informação e, devido ao difícil acesso à imagem, não foi possível obtê-la. A bibliografia apresenta discrepâncias: é descrita como tendo "mais de vinte palmos" - 4 m - (Vasconcellos, 1740) ou 2,20 m (CMS, 1996).	

CONSERVAÇÃO	
Estado de conservação	A localização da imagem não permite um diagnóstico

ORIGEM	
Historial	A imagem permanece no local para o qual foi realizada
Função inicial	Imagem devocional

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA	
<p>VASCONCELLOS, Padre Ignacio da Piedade - História de Santarém Edificada, Tomo II. Lisboa Ocidental, 1740.</p> <p>MATOSO, Montez - Santarém ilustrada – <i>História Chronológica, Política e Ecclesiástica da Villa de Santarém, que comprehende as villas da sua comarca e arcediagado</i>. Santarém, 1738 (cópia manuscrita mandada tirar pela CMS em 1940 a partir do manuscrito existente na BME).</p> <p>CUSTÓDIO, Jorge (coordenação) – <i>Património Monumental de Santarém. Inventário – Estudos descritivos</i>. Santarém, edição da Câmara Municipal de Santarém, 1994</p>	

h| SANTO INÁCIO DE LOYOLA



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	Santo Inácio de Loyola
Número de inventário	Não atribuído

DESCRIÇÃO

Figura masculina, de pé. Tem um hábito castanho e um manto da mesma cor, até aos pés. O hábito é cingido por um cordão. Tem os braços e mãos abertas, em frente ao corpo, como se estivesse pregando. Na cabeça tem um resplendor metálico. O pregueado do manto é mais trabalhado que o habitual para as peças em terracota já observadas em Santarém.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	A imagem está identificada na fachada como "IGNATIO P. MAX"
--------------------	---

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante	Desconhecido
Local de execução	Santarém (?)
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota. Apresenta grande semelhança com o Divino Salvador actualmente na Igreja da Piedade, podendo ser da

	mesma produção.
DATAÇÃO	
Ano	c. 1711
Justificação	Embora a Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas tenha estado em construção durante um período alargado de tempo, 1711 é o ano que mais vezes surge na fachada, sendo muito provavelmente a data em que esta foi terminada.

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota policromada
Técnica	São visíveis, devido a uma certa degradação, os tasselos que constituem a imagem, três ao todo. Ao que tudo indica (e se de facto forem mesmo semelhantes ao Divino Salvador), a técnica segue os preceitos já descritos: moldagem por adição de pasta, deixando o máximo de espaços vazios no interior. Corte, antes da cozedura, em tasselos horizontais. Depois de cozidos os tasselos, eram assentes uns sobre os outros. A camada de preparação era aplicada com os tasselos já montados, de forma a uniformizar a superfície e a colmatar as falhas decorrentes da deformação causada pela secagem e cozedura. Nesta imagem houve já perda dessa camada, sendo visível as zonas de união.

DIMENSÕES	
A Diocese de Santarém não dispõe desta informação e, devido ao difícil acesso à imagem, não foi possível obtê-la. Na bibliografia é descrito como sendo de “estatura natural” (Vasconcellos, 1740).	

CONSERVAÇÃO	
Estado de conservação	São visíveis as lacunas ao nível da preparação e o rosto aparenta repintes, mas a localização da imagem não permite um diagnóstico mais aprofundado.

ORIGEM	
Historial	A imagem permanece no local para o qual foi realizada
Função inicial	Imagem devocional

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA	
VASCONCELLOS, Padre Ignacio da Piedade - <i>História de Santarém Edificada</i> , Tomo II. Lisboa	

Ocidental, 1740.

MATOSO, Montez - *Santarém ilustrada – História Chronológica, Política e Ecclesiástica da Villa de Santarém, que comprehende as villas da sua comarca e arcediagado*. Santarém, 1738 (cópia manuscrita mandada tirar pela Câmara Municipal de Santarém em 1940 a partir do manuscrito existente na Biblioteca Municipal de Évora).

CUSTÓDIO, Jorge (coordenação) – *Património Monumental de Santarém. Inventário – Estudos descritivos*. Santarém, edição da Câmara Municipal de Santarém, 1994

i| SÃO FRANCISCO DE BORJA



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	São Francisco de Borja
Número de inventário	Não atribuído

DESCRIÇÃO

Figura masculina, de pé. Tem um hábito castanho e um manto da mesma cor, até aos pés. O hábito é cingido por um cordão. Tem os braços e mãos abertas, em frente ao corpo, como se estivesse pregando, estando o braço direito mais erguido que o esquerdo.. Na cabeça tem um resplendor metálico. Olha ligeiramente para baixo e para a esquerda. O pregueado do manto é mais trabalhado que o habitual para peças em terracota. Em Matoso (1738) informa-se que esta imagem segura uma caveira – se assim era, este atributo já se perdeu.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	A imagem está identificada na fachada como “S BORGIA”
--------------------	---

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante	Desconhecido
Local de execução	Santarém (?)

Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota. Apresenta grande semelhança com o Divino Salvador actualmente na Igreja da Piedade, podendo ser da mesma produção.
--------------------------------	--

DATAÇÃO

Ano	c. 1711
Justificação	Embora a Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas tenha estado em construção durante um período alargado de tempo, 1711 é o ano que mais vezes surge na fachada, sendo muito provavelmente a data em que esta foi terminada.

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria	Terracota policromada
Técnica	São visíveis, devido a uma certa degradação, os tasselos que constituem a imagem, sendo pelo menos três. Ao que tudo indica (e se de facto forem mesmo semelhantes ao Divino Salvador), a técnica segue os preceitos já descritos: moldagem por adição de pasta, deixando o máximo de espaços vazios no interior. Corte, antes da cozedura, em tasselos horizontais. Depois de cozidos os tasselos, eram assentes uns sobre os outros. A camada de preparação era aplicada com os tasselos já montados, de forma a uniformizar a superfície e a colmatar as falhas decorrentes da deformação causada pela secagem e cozedura. Nesta imagem houve já perda dessa camada, sendo visíveis as zonas de união.

DIMENSÕES

A Diocese de Santarém não tem esta informação e, devido ao difícil acesso à imagem, não foi possível obtê-la. Na bibliografia é descrito como sendo de “estatura natural” (Vasconcellos, 1740).

CONSERVAÇÃO

Estado de conservação	São visíveis as lacunas ao nível da preparação mas a localização da imagem não permite um diagnóstico mais aprofundado.
------------------------------	---

ORIGEM

Historial	A imagem permanece no local para o qual foi realizada.
Função inicial	Imagem devocional

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA

VASCONCELLOS, Padre Ignacio da Piedade - *História de Santarém Edificada, Tomo II*. Lisboa Ocidental, 1740.

MATOSO, Montez - Santarém ilustrada – *História Chronológica, Política e Ecclesiástica da Villa de Santarém, que comprehende as villas da sua comarca e arcediagado*. Santarém, 1738 (cópia manuscrita mandada tirar pela C.M.S. em 1940 a partir do manuscrito existente na B.M.E.).

CUSTÓDIO, Jorge (coord.) – *Património Monumental de Santarém. Inventário – Estudos descritivos*. Santarém, edição da C.M.S., 1994

j| SÃO FRANCISCO XAVIER



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	São Francisco Xavier
Número de inventário	Não atribuído

DESCRIÇÃO

Figura masculina, de pé. Tem um hábito castanho e manto da mesma cor, até aos pés, que vem até à frente, cobrindo parte dos braços. O hábito é cingido por um cordão. Tem os braços junto ao corpo, à altura da cintura. Na cabeça tem um resplendor metálico. Olha para cima, com a cabeça ligeiramente inclinada para a direita.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	A imagem está identificada na fachada como "MAGNUM XAV"
--------------------	---

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante	Desconhecido
Local de execução	Santarém (?)
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota. Apresenta grande semelhança com o Divino Salvador actualmente na Igreja da Piedade, podendo ser da mesma produção.

DATAÇÃO	
Ano	c. 1711
Justificação	Embora a Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas tenha estado em construção durante um período alargado de tempo, 1711 é o ano que mais vezes surge na fachada, sendo muito provavelmente a data em que esta foi terminada.

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota policromada
Técnica	Não é visível o número de tasselos que a constituem. Ao que tudo indica (e se de facto forem mesmo semelhantes ao Divino Salvador), a técnica segue os preceitos já descritos: moldagem por adição de pasta, deixando o máximo de espaços vazios no interior. Corte, antes da cozedura, em tasselos horizontais. Depois de cozidos os tasselos, eram assentes uns sobre os outros. A camada de preparação era aplicada com os tasselos já montados, de forma a uniformizar a superfície e a colmatar as falhas decorrentes da deformação causada pela secagem e cozedura.

DIMENSÕES	
A Diocese de Santarém não dispõe desta informação e, devido ao difícil acesso à imagem, não foi possível obtê-la. Na bibliografia é descrito como sendo de “estatura natural” (Vasconcellos, 1740).	

CONSERVAÇÃO	
Estado de conservação	São visíveis as lacunas ao nível da preparação e o rosto aparenta repintes, mas a localização da imagem não permite um diagnóstico mais aprofundado.

ORIGEM	
Historial	A imagem permanece no local para o qual foi realizada.
Função inicial	Imagem devocional

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA	
VASCONCELLOS, Padre Ignacio da Piedade - <i>História de Santarém Edificada</i> , Tomo II. Lisboa Ocidental, 1740.	
MATOSO, Montez - Santarém ilustrada – <i>História Chronológica, Política e Ecclesiástica da Villa de</i>	

Santarém, que compreende as villas da sua comarca e arcediagado. Santarém, 1738 (cópia manuscrita mandada tirar pela Câmara Municipal de Santarém em 1940 a partir do manuscrito existente na Biblioteca Municipal de Évora).

CUSTÓDIO, Jorge (coordenação) – *Património Monumental de Santarém. Inventário – Estudos descritivos.* Santarém, edição da Câmara Municipal de Santarém, 1994

k| SÃO LUÍS DE GONZAGA



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	São Luís de Gonzaga
Número de inventário	Não atribuído

DESCRIÇÃO

Figura masculina, de pé. Tem um hábito castanho e um manto da mesma cor, até aos pés, que vem até à frente, cobrindo parte dos braços. O hábito é cingido por um cordão. Tem o braço direito junto ao corpo, com a mão apontando para o chão e o braço esquerdo elevado, em gesto de bênção. Na cabeça tem um resplendor metálico. Olha em frente. Segundo MATOSO (1738) a figura apontaria para uma coroa aos seus pés, que não chegou aos dias de hoje.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	A imagem está identificada na peanha – B GONZAGA
--------------------	--

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante	Desconhecido
Local de execução	Santarém (?)

Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota. Apresenta grande semelhança com o Divino Salvador actualmente na Igreja da Piedade, podendo ser da mesma produção.
--------------------------------	--

DATAÇÃO

Ano	c. 1711
Justificação	Embora a Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Colégio dos Jesuítas tenha estado em construção durante um período alargado de tempo, 1711 é o ano que mais vezes surge na fachada, sendo muito provavelmente a data em que esta foi terminada.

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria	Terracota policromada
Técnica	São visíveis, devido a uma certa degradação, os tasselos que constituem a imagem, três ao todo. Ao que tudo indica (e se de facto forem mesmo semelhantes ao Divino Salvador), a técnica segue os preceitos já descritos: moldagem por adição de pasta, deixando o máximo de espaços vazios no interior. Corte, antes da cozedura, em tasselos horizontais. Depois de cozidos os tasselos, eram assentes uns sobre os outros. A camada de preparação era aplicada com os tasselos já montados, de forma a uniformizar a superfície e a colmatar as falhas decorrentes da deformação causada pela secagem e cozedura. Nesta imagem houve já perda dessa camada, sendo visível as zonas de união.

DIMENSÕES

A Diocese de Santarém não dispõe desta informação e, devido ao difícil acesso à imagem, não foi possível obtê-la. Na bibliografia é descrito como sendo de “estatura natural” (Vasconcellos, 1740).

CONSERVAÇÃO

Estado de conservação	São visíveis as lacunas ao nível da preparação e o rosto aparenta repintes, mas a localização da imagem não permite um diagnóstico mais aprofundado.
------------------------------	--

ORIGEM

Historial	A imagem permanece no local para o qual foi realizada.
------------------	--

Função inicial	Imagem devocional
----------------	-------------------

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA
<p>VASCONCELLOS, Padre Ignacio da Piedade - <i>História de Santarém Edificada</i>, Tomo II. Lisboa Ocidental, 1740.</p> <p>MATOSO, Montez - <i>Santarém ilustrada – História Chronológica, Política e Ecclesiástica da Villa de Santarém, que comprehende as villas da sua comarca e arcediagado</i>. Santarém, 1738 (cópia manuscrita mandada tirar pela Câmara Municipal de Santarém em 1940 a partir do manuscrito existente na Biblioteca Municipal de Évora).</p> <p>CUSTÓDIO, Jorge (coordenação) – <i>Património Monumental de Santarém. Inventário – Estudos descritivos</i>. Santarém, edição da Câmara Municipal de Santarém, 1994</p>

II NOSSA SENHORA DA SALVAÇÃO



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	Nossa Senhora da Salvação
Outras denominações	Nossa Senhora (incompleto)

DESCRIÇÃO

Nossa Senhora apresenta uma túnica verde e dourada, estofada, com um manto azul e dourado por cima, cobrindo-lhe as costas e ombros. Segura-o com as mãos. Coroa e resplendor na cabeça. Cabelo apanhado, rosto sereno. Cabeça ligeiramente inclinada para baixo e para direita.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	Na Igreja da Misericórdia, o altar onde a imagem se encontra, é dedicado a Nossa Senhora da Salvação desde 1562, segundo Montês Matoso, dizendo apenas situar-se no lado da Epístola e que é de grande altura. Embora já não seja a mesma imagem, a invocação manteve-se.
--------------------	---

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante	Desconhecido
---------------------------	--------------

Local de execução	Santarém (?)
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota

DATAÇÃO	
Ano	século XVIII
Justificação	Datação atribuída de acordo com as características estilísticas

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota policromada e estofada/aplicações de decoração em metal
Técnica	Imagem constituída por uma peça só. De tipologia aberta, o verso foi totalmente escavado, não estando assim trabalhada em todo o contorno. Estofada e policromada, tem aplicação de rendilhados metálicos nos panejamentos.

DIMENSÕES	
Dimensões máximas (cm)	140 cm de altura; 81 cm de largura; 41 cm de profundidade

CONSERVAÇÃO	
Estado de conservação	Bom estado de conservação. Pequenas lacunas de superfície e sujidade superficial.

ORIGEM	
Historial	Desconhecido
Função inicial	Imagem devocional

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA	
MATOSO, Montez – <i>História Chronologica, Política e Ecclesiástica da Villa de Santarém, que comprehende as villas da sua Comarca e Arcediagado, anno de 1738</i> . Cópia mandada tirar pela Câmara Municipal de Santarém em 1940 a partir do Manuscrito da Biblioteca de Évora.	

m| SÃO JOSÉ COM O MENINO



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	S. José com o Menino
Número de inventário	São José (incompleto)

DESCRIÇÃO

São José levando o Menino pela mão. Segura-o pela mão direita, levando na esquerda o bordão castanho, com motivos vegetalistas na parte superior. Estão em movimento, impressão dada pelo avanço do pé direito. Veste uma túnica verde, cingida por cinto e debruada a ouro na gola, punhos e base. Sobre esta tem uma capa que cobre o ombro esquerdo e as costas e que segura juntamente com o bordão. É azul, ocre e dourada. Rosto sereno, olha para baixo, para Jesus, que lhe retribui o olhar. Tem barba e cabelos compridos e um resplendor. O Menino enverga uma túnica branca, cingida por um cinto. Parece estar a conversar, pois ao mesmo tempo que olha para José tem a mão que está livre aberta e erguida. Usa uma coroa.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	São José acompanhado de Jesus, criança, que caminha a seu lado.
--------------------	---

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO	
Oficina/fabricante	Desconhecido
Local de execução	Santarém (?)
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota

DATAÇÃO	
Ano	século XVIII
Justificação	Datação atribuída de acordo com as características estilísticas

INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Matéria	Terracota estofada e policromada/ aplicações metálicas
Técnica	Imagem constituída por uma peça só. De tipologia “aberta”, o verso foi totalmente escavado, não estando assim trabalhada em todo o contorno. Estofada e policromada, tem aplicação de rendilhados metálicos nos panejamentos. Na nuca apresenta um furo de respiração quadrangular.

DIMENSÕES	
Dimensões máximas (cm)	155 cm de altura; 79 cm de largura; 63 cm de profundidade, em cima de uma base de madeira com 20 cm x 88 cm x 84 cm

CONSERVAÇÃO	
Estado de conservação	Pequenas lacunas de superfície. Lacuna volumétrica ao nível do dedo mínimo da mão esquerda, a que segura o bordão. Sujidades superficiais.

ORIGEM	
Historial	Desconhecido
Função inicial	Imagem devocional

n| EREMITA NÃO IDENTIFICADO



CLASSIFICAÇÃO

Categoria	Escultura
Subcategoria	Escultura de vulto

IDENTIFICAÇÃO

Denominação	Eremita não identificado
Número de inventário	196Esc

DESCRIÇÃO

Figura masculina envergando uma túnica azul, de gola redonda e mangas compridas, cingida por um cinto que aperta num nó. Tem as mãos unidas, em oração, e olha para cima, num gesto suplicante, com lágrimas no rosto. Apresenta barba de tamanho médio e cabelo até ao ombros, embora seja calvo no topo da cabeça. A boca entreaberta deixa ver os dentes, tal como as imagens existentes na Igreja da Misericórdia.

REPRESENTAÇÃO

Iconografia	Por norma os Eremitas são representados com cabelo e barba fartos, como referência à sua existência apartada do Mundo – esta imagem apresenta-se sem cabelo, pelo que a designação de eremita é questionável, embora por vezes sejam representados carecas. Com base apenas na cor do hábito, azul, poderá ser um membro da Congregação de São João Evangelista, mas a peça aparenta ter um repinte e sem análises laboratoriais não é possível saber qual a cor subjacente. Pode ainda tratar-se de uma representação de São João Evangelista, vestido como um elemento da dita congregação. Isto porque é frequente a representação deste Apóstolo como um ancião,
--------------------	--

	calvo e de barba branca, além de que o atributo perdido poder ser um tinteiro. Também o facto de estar a chorar poderá indicar que faz parte de um calvário e este foi o único Apóstolo presente no calvário.
--	---

MARCAS E INSCRIÇÕES

Tem um selo em papel na parte de trás, ao nível dos ombros, e uma chapa metálica na parte de trás também, centrada junto à base. Ambas estão ilegíveis.

AUTORIA

Nome	Desconhecido
Ofício	Desconhecido

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante	Desconhecido
Local de execução	Santarém (?)
Escola/Estilo/Movimento	Escultura barroca em terracota

DATAÇÃO

Ano	Entre 1700 e 1725
Justificação	Peça datada pelo MNAA

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria	Terracota policromada
Técnica	A imagem está esculpida a meio corpo. Não parecem faltar tasselos pois não se encontram vestígios de massa na zona que seria a de encaixe, nem esta é suficientemente espessa para permitir uma base de sustentação. O furo de respiração é na nuca e é rectangular. Está trabalhada a $\frac{3}{4}$, com as costas planas e sem policromia. O interior é totalmente vazado e de estrutura cónica. As pregas dos panejamentos foram adicionadas à estrutura cónica e não modeladas ao mesmo tempo, como acontece por exemplo nos Patronos da Ordem da Santíssima Trindade. À frente apresenta um corte circular, regular, que não tem continuidade até ao interior da peça, não sendo perceptível se teria alguma função ou se é uma fractura colada. As lágrimas, que escorrem pela face, seriam de vidro. Ainda restam alguns vestígios deste, bem como bastante da massa que lhe serviria de suporte. O

	<p>rosto, visto de frente, parece disforme e mal conseguido, o que não é coerente com o trabalho de mãos, cabelo e barba, de boa modelação. No entanto, se observarmos a peça de baixo para cima, esta ganha sentido e expressão, pelo que se infere que a imagem estaria colocada num sítio alto, pensada para ser vista de baixo.</p>
--	---

DIMENSÕES

Dimensões máximas (cm)	73,1 cm de altura; 51 cm de largura; 34 cm de profundidade
-------------------------------	--

CONSERVAÇÃO

Estado de conservação	<p>A peça está em bom estado de conservação, não apresentando zonas de risco de destacamento ou fractura. Tem lacunas ao nível do suporte no cinto e de um atributo que estaria pendente no braço esquerdo. Apresenta algumas lacunas ao nível da policromia e da preparação, sobretudo nas carnações.</p>
------------------------------	--

ORIGEM

Historial	<p>Segundo os registos do Museu Nacional de Arte Antiga, a imagem é originária de Santarém, do Convento de Santa Clara, tendo sido adquirida aquando da extinção do convento.</p>
Função inicial	Imagem devocional

7 | CONCLUSÃO



O presente trabalho tinha dois objectivos definidos. O primeiro era inventariar o património escultórico barroco em terracota de Santarém e o segundo analisar esse mesmo conjunto, definindo características fundamentais e tentando agrupar as imagens de acordo com essas características.

O primeiro foi bem sucedido, pois de um universo inicial de três imagens – tidas como únicas – chegou-se a um total de quinze.

Quanto ao segundo, só em parte o conseguiu ser. Ou seja, foram definidas as características fundamentais e cada peça foi analisada de acordo com essas características, no entanto a tentativa de as agrupar falhou, como foi desenvolvido na análise de resultados. Por um lado, faltou a investigação documental: talvez para algumas imagens se pudesse revelar uma data, um autor ou um mosteiro/convento/oficina de proveniência. Por outro, faltaram as análises químicas: poder-se-ia chegar a conclusões relativamente aos fornos utilizados e à zona de extracção de matéria-prima.

Caso se proporcione a continuação do estudo destas imagens, ele deverá desenrolar-se em três vertentes. Primeiro, na continuação do inventário, pois há bastantes indícios de mais imagens ainda por identificar, como se tem observado pelas descobertas da diocese de Santarém. Depois, numa forte componente de investigação documental, de busca de fontes. Sendo uma matéria até agora inexplorada, o seu campo de acção afigura-se muito vasto. E, por último, o estudo da componente científica de análise do material cerâmico.

Termino este estudo das terracotas barrocas de Santarém com a convicção que as instituições detentoras de uma ou mais peças devem assim reconhecer e valorizar, cada vez mais, o seu património.

A nível pessoal, explorei um tema que me interessou no estágio curricular desenvolvido durante a licenciatura, não deixando que o tema continuasse inexplorado e em branco.

Espero ter contribuído com uma base de trabalho consistente para todos aqueles que quiserem aprofundar o tema. Além disso, o ingresso no Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro da Faculdade de Letras proporcionou-me um desenvolvimento muito significativo ao nível dos conhecimentos de História de Arte, dos conceitos que a envolvem e dos autores que a fazem. Espero ter construído assim duas ferramentas de trabalho: a pessoal, de desenvolvimento académico, e a científica, constituída pelo presente trabalho.

Património desconhecido é riqueza cultural e económica inexplorada, que poderia ter grande impacto numa pequena cidade como Santarém. Com séculos de existência, tem ainda muito por conhecer e espero ter desvendado mais um pouco dela, da minha cidade.

8 | BIBLIOGRAFIA



ALARCÃO, Catarina Gersão – "Conhecendo Hodart e a sua obra" in "A prática da teoria: tratamentos de conservação e restauro". *Actas das II jornadas da ARP*. Lisboa: ARP, Dezembro de 2009

BAZIN, Germain - *História da arte: da pré-história aos nossos dias*. Lisboa: Livraria Bertrand.

BORGES, Nelson Correia - *História da Arte em Portugal volume 9 – Do barroco ao rococó*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

CARDOSO, Mário de Sousa – *Notas para a História Local: O Convento da Trindade, origem, reconstruções e demolição*. Artigos publicados no Correio do Ribatejo, Agosto 2002.

CARVALHO, Maria João de Vilhena – *O sentido das imagens, escultura e arte em Portugal [1300-1500]*. Instituto Português de Museus, 2000.

COCHERIL, Dom Maur - *Alcobaça-Abadia Cisterciense de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

CRUZ, António J.; MONTEIRO, Patrícia – "Breve Tratado de Iluminação composto por um religioso da Ordem de Cristo" in AFONSO, Luís Urbano (ed.) – *As matérias da Imagem*, 3º volume. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste, Dezembro de 2010

CUSTÓDIO, Jorge (coordenação) - *Santarém Cidade do Mundo, Vol.II*. Santarém, Edição da Câmara Municipal de Santarém, 1996

CUSTÓDIO, Jorge (coordenação) – *Património Monumental de Santarém. Inventário – Estudos descritivos*. Santarém, edição da Câmara Municipal de Santarém, 1994

DAVIES, DENNY, HOFRICHTER, JACOBS, ROBERTS, SIMON - *A Nova História de Arte de Janson: a tradição ocidental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010

DIAS, Pedro – "Odart, um escultor francês do Renascimento, em Espanha e Portugal"; *A viagem das formas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995

DUARTE, Fernando e MOURA, Carlos – "A escultura de Alcobaça no século XVII e a Capela de S. Pedro – sua reconstituição e Significado programático", *Escultura em Portugal da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*. Fundação das Casas Fronteira e Alorna, 2011

FEYO, Barata - *Arte Portuguesa: A escultura de Alcobaça*. Lisboa: Edições Ática, Janeiro de 1945.

GALOPIM, A. M. - *Ciências Naturais: Geologia II volume*. Editorial do Ministério da Educação, 1979

GOMBRICH, E. H. - *A História da Arte*. Lisboa: Público – Comunicação Social, SA sob licença de Phaidon Press Limited, 2006.

KUBLER G, SORIA M - *Art and Architecture in Spain & Portugal and their dominions 1500 to 1800*. Baltimore: Penguin Books, 1959.

LAMEIRA, Francisco e SERRÃO, Vítor – "O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668)", *Revista Promontória*, nº1. Faro: Universidade do Algarve, 2003

LAMEIRA, Francisco e SERRÃO, Vítor – "O retábulo em Portugal: o Barroco Pleno (1668-1713)",

- Revista Promontória, nº2. Faro: Universidade do Algarve, 2004
- LAMEIRA, Francisco e SERRÃO, Vítor – “O retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713-1746)”, Revista Promontória, nº3. Faro: Universidade do Algarve, 2005
- LAMEIRA, Francisco – “O retábulo em Portugal: o Tardobarroco e o Rococó (1746-1787)”, Revista Promontória, nº4. Faro: Universidade do Algarve, 2006
- MACEDO, Diogo de – *A escultura portuguesa nos séculos XVII e XVIII*.
- LE GAC, Agnès; *et al* - The Sacristy of the Mosteiro de São Martinho of Tibães (Portugal): To Exemplify the Preservation of a Unique Historic Ensemble. Rome: Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors - Joint Interim-Meeting of five ICOM-CC Working Groups, 2010
- LE GAC, Agnès; ALCOFORADO, Ana; ALARCÃO, Adília – *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra (catálogo da Exposição)*. Coimbra: Coimbra Capital Nacional da Cultura, 2003
- MATOSO, Padre Luíz Montez – *História Chronologica, Política e Ecclesiástica da Villa de Santarém, que comprehende as villas da sua Comarca e Arcediagado, anno de 1738*. Cópia mandada tirar pela Câmara Municipal de Santarém em 1940 a partir do Manuscrito da Biblioteca de Évora.
- MARKL, Dagoberto – *História da Arte em Portugal: O Renascimento*. Lisboa: Publicações Alfa S.A., 1993.
- MENEZES, Avelino de Freitas (coordenação) - *Portugal da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil, Nova História de Portugal vol. VII*. Lisboa: Editorial presença, 2001
- MOREIRA, Rafael in DIAS, Pedro (direcção) – *História da Arte Portuguesa: Do “modo” Gótico ao Maneirismo*. Temas e Debates e Autores, 1995.
- MOURA, Carlos – *A escultura de Alcobaça e a imaginária monástico-conventual (1590-1700)*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa, 2006
- MOURA, Carlos – “A escultura nos coutos de Alcobaça no final da Idade Média ao século XVIII”, *Arte Sacra nos coutos de Alcobaça*. Lisboa, IPPAA, 1995
- MOURA, Carlos – *História da Arte em Portugal volume 8 -O limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.
- NEVES, Raquel e GANHÃO, P. Joaquim (coordenadores) - *Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Santarém – História e Património*. Santarém: Diocese de Santarém, 2008
- PEREIRA, José Fernandes - *História da Arte em Portugal volume 8-O limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.
- PEREIRA, Paulo – *História de Arte Portuguesa, volume 3*. Lisboa: Temas e Debates, 1999.
- PEREIRA, José Fernandes – *Arte Portuguesa da pré-história ao século XX. Estética Barroca I: arquitectura e Escultura* (coordenação de Dalila Rodrigues). Fubu Editores, 2009.
- REIS, Maria de Fátima – *Santarém no tempo de D. João V: administração, sociedade e cultura*. Lisboa:

Colibri, 2005

RODRIGUES, Martinho Vicente – *A Vila de Santarém (1640-1706), Instituições e Administração*. Câmara Municipal de Santarém, 2004.

RODRIGUES, Dalila (coord.) - *Arte Portuguesa da pré-história ao século XX: Estética Barroca II*. Fubu Editores, as, 2009.

RODRIGUES, Dalila (coordenação) – *Arte Portuguesa da pré-história ao século XX. A escultura nos séculos XV a XVIII*. Fubu Editores, 2009

SANTOS, Reynaldo – *Oito séculos de Arte Portuguesa, História e espírito*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970.

S. JOSÉ, Fr. Jeronymo de - *Historia chronologica da esclarecida ordem da SS. Trindade, redempção de cativos, da provincia de Portugal*. Lisboa: na officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

SANTOS, Reynaldo – *História da Arte em Portugal, volume III*. Porto: Portucalense Editora, 1953.

SEGURADO, Jorge – *Francisco D'ollanda*. Lisboa: Edições Excelsior, 1970

SERRÃO, Vítor – “Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes do Prado (1561) e o anónimo autor do Breve Tratado de Iluminação (c.1635)” in MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (coordenação) - *Tratados de Arte em Portugal*. Scribe, 2011

SERRÃO, Vítor – *História de Arte em Portugal, o Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SERRÃO, Vítor - *O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no norte de Portugal*, 1998

SERRÃO, Vítor – *Cidade e vilas de Portugal – Santarém*. Lisboa: Editorial Presença, 1990

SMITH, Robert C. - *Art of Portugal 1500-1800*. New York: Meredith Press, 1968.

SMITH, Robert – Frei Cipriano da Cruz. Porto: Civilização, 1968

VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade – *História de Santarém Edificada*. Lisboa Ocidental, 1740.

VASCONCELLOS, Padre Inácio da Piedade – *Artefactos Symmetricos e Geometricos*. Lisboa Ocidental, 1733.

VIEGAS, Catarina - *A terra sigillata da Alcáçova de Santarém – cerâmica, economia e comércio*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia, 2003

Normas de Inventário – Escultura. Direcção de Serviços de Inventaria/Instituto Português dos Museus, 1ª Edição, Fevereiro de 2004.

Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça. Alcobaciana, 1974