

**Permanência das formas, reaproveitamentos e reajustes:
O retábulo do altar-mor da igreja da Nossa Senhora da Purificação –
Podence.**

Lília Pereira da Silva¹

As obras de arte são elementos constitutivos do complexo cultural de uma época, afirmação que, óbvia para alguns, ainda não encontrou expressão significativa na afirmação da nossa personalidade, na prática das nossas instituições ou na maneira como olhamos para a nossa história.
Luís de Moura Sobral, *Do sentido das imagens*, 1996, p. 9.

Resumo

O retábulo do altar-mor da igreja da Nossa Senhora da Purificação, em Podence, incorpora seis pinturas datáveis da segunda metade do século XVII. A estrutura retabular, em talha dourada e policromada, datada de c. 1703, apresenta traços marcadamente maneiristas e insere-se num movimento de continuidade dos protótipos rectilíneos, embora já pautados por colunas torsas e ornamentos barrocos. Neste artigo, defendemos que a continuidade dos formulários maneiristas, numa época em que o barroco já se encontrava perfeitamente assimilado em Portugal, deve-se não a um desconhecimento dos cânones barrocos mas, sim, a contingências espaciais onde a (re)colocação das pinturas seiscentistas tiveram um papel preponderante na escolha do modelo rectilíneo. Por outro lado, a (re)integração das pinturas, num retábulo para as quais não foram concebidas, levou a pequenas mudanças na ordem de disposição original das tábuas.

Palavras chave: retábulo, estrutura, maneirismo, barroco, pintura, iconografia.

Summary:

The high altar retable of Nossa Senhora da Purificação church, in Podence, includes six paintings dated from the second half of the XVII century. The retable structure, in golden polychromatic woodcarving, dated from around 1703, presents signs manifestly mannerist and inserts in a continuance movement of rectilinear prototypes, although already marked by “torsas” columns and baroque ornaments. In this article, we defend the continuity of the mannerist formularies, in a time that baroque was already assimilated in Portugal, which was not due to a lack of knowledge of the baroque canon but, to a spatial contingency where a rearrangement of the 17th century paintings had a preponderant role in the rectilinear model choice. On the other hand, a reintegration of the paintings, in a retable for which they were not conceived, took to small changes in the original disposition order of the panels.

Key-Words: Retable, Structure, Mannerism, Baroque, Painting, Iconography

¹ Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
liliapereirasilva@gmail.com

O retábulo do altar-mor da igreja da Nossa Senhora da Purificação na historiografia da arte portuguesa.

Na aldeia de Podence ergue-se a igreja matriz, dedicada a Nossa Senhora da Purificação [fig. 1], construída nos inícios do século XVIII. Trata-se de um dos núcleos artísticos mais importantes do Concelho de Macedo de Cavaleiros. A prová-lo, estão os elementos escultóricos barrocos, os tectos em pintura de perspectiva ou o bom entalhe do retábulo do altar-mor, em talha dourada e policromada proto-barroca, que incorpora seis pinturas de meados do século XVII. Apesar da riqueza do monumento cultural, que pede um trabalho monográfico, neste artigo iremos apenas analisar alguns aspectos da estrutura retabular do altar-mor e das pinturas que o integram.

O retábulo do altar-mor da igreja da Nossa Senhora da Purificação aparece pela primeira vez referenciado no *Dicionário Geográfico do Reino de Portugal* e o documento referente a Podence está datado de 1756¹. Nele, o abade de Podence, Manuel Monteiro da Motta, adianta-nos que a igreja tem quatro altares, *altar major com sacrário e com imagem da Senhora da Purificação, que esta sobre a tribuna*. Contudo, escasseiam informações precisas sobre a estrutura retabular, tal como também não existe qualquer referência às pinturas que o incorporam. O retábulo só volta a ser referenciado em 1995, por Mourinho Júnior,



Fig. 1 – Igreja da Nossa Senhora da Purificação, 1703.

que o caracteriza como uma *peça belíssima de talha barroca do princípio do século XVIII, de talha do estilo joanino*. A pintura das edículas em quadros que representam cenas da vida de Cristo e da Virgem Maria parecem-nos do século XVII, estão bem conservados e são de boa qualidade. Houve algumas igrejas nesta diocese onde se aproveitaram as pinturas dos retábulos anteriores e com elas se fizeram edículas com molduras de colunas salomónicas barrocas². Em 1998, Paulo Amaral e Miguel Rodrigues, inventariantes da DGEMN (Direcção Geral de Edifícios e Monumentos

Nacionais), classificam o retábulo nos seguintes termos, *de feição maneirista, mas já com elementos barrocos, com magníficas tábuas seiscentistas*³.

Como podemos ver, para além de breves apontamentos genéricas, o retábulo do altar-mor da igreja da Nossa Senhora da Purificação ainda não tinha recebido a atenção devida, e merecida, por parte da historiografia da arte portuguesa. Numa perspectiva regionalista, ou da micro-história da arte, longe dos grandes núcleos artísticos de Lisboa ou Coimbra, o retábulo da igreja matriz de Podence reveste-se de significado por reflectir uma simbiose quase perfeita entre a introdução de uma linguagem barroca numa estrutura maneirista e o enquadramento de pinturas de feitura oficial de meados do século XVII. Apesar da integração de elementos artísticos com datações díspares o resultado final transpira unidade.

Viagem ou permanência das formas?

Apesar da inexistência de documentação, não hesitamos em afirmar que a feitura do retábulo do altar-mor da igreja da Nossa Senhora da Purificação pertence à mesma campanha de obras da construção da igreja, ou seja 1703, data inscrita no lintel do portal principal e que deve visar a finalização da última etapa construtiva. Não era invulgar haver um hiato de dois a três anos, ou talvez mais, entre a execução material e a ornamentação do local de culto; por vezes, as fabriqueiras das igrejas, por questões financeiras, viam-se obrigadas a parar as obras e retoma-las algum tempo depois. Não nos parece ter sido o caso de Podence, sobretudo no que se refere ao retábulo do altar-



Fig. 2 – Retábulo do altar-mor, Igreja da Nossa Senhora da Purificação, inícios do séc. XVIII

mor. Tudo nos leva a crer que as datações da última etapa construtiva e a feitura do retábulo estejam mais ou menos equiparadas temporalmente⁴.

Se as nossas conjecturas estiverem correctas, por volta de 1703, a Igreja da Nossa Senhora da Purificação abre ao culto com o actual retábulo em talha dourada e policromada de estrutura maneirista e decoração barroca dos inícios do século XVIII [fig.2].

O retábulo divide-se numa estrutura vertical tripartida, de planta convexa ao centro, côncava na tribuna e de linha recta lateralmente. O banco do retábulo é composto por embasamento com pedestais laterais, sacrário e mísulas ao centro, a decoração varia entre motivos fitomórfica entrelaçados e querubins. No corpo do retábulo, lateralmente, existem duas colunas pseudo-salomonicas, com capitel coríntio a ladearem painéis de pintura, encimadas por entablamento e por uma estrutura idêntica à debaixo mas de menores dimensões. Ao centro, numa planta convexa, figuram, em forma semiexagonal, três arcos de volta perfeita peraltados, separados por consolas em forma de voluta, a três quartos, encimadas por cabeças humanas [fig.3]. A tribuna, de planta côncava, é composta por duas colunas apilastradas herméticas e por duas colunas salientes com tipologia idêntica, que têm como função suportar os três arcos de volta perfeita. O trono do Altíssimo é composto por três níveis escalonados, profusamente decorados por querubins e motivos fitomorficos. O ático é constituído, lateralmente, por apainelados com enrolamentos fitomorficos e um menino; ao centro, é rematado por gablete com decoração fitomorfica.



Fig. 3 – Pormenor de entalhe

A estrutura maneirista, num retábulo datado de 1703, faz-nos repensar a actualidade dos cânones artística no nordeste transmontano. Nos inícios do século XVIII,



Fig. 4 – Retábulo do altar-mor da igreja matriz do Azinhoso

linguagem barroca já estava perfeitamente assimilada em território português e a circulação de gravuras e tratados era rápida, chegando a qualquer ponto do país, com maior ou menor atraso, com maior ou menor aceitação. Sabemos que as formas passam de estilos para estilos, de épocas para épocas, de culturas para culturas, e que são assimiladas e, sobretudo, sentidas diferentemente, consoante o meio em que se inserem. Trata-se de uma realidade que os historiadores da arte designam por «viagem das formas». Assim como a cultura cristã assimilou, e transformou, ícones e mensagens da cultura pagã, também os artistas acabaram por renovar e transportar linguagens artísticas de séculos para séculos. Contudo, o caso do retábulo do altar-mor da igreja da Nossa Senhora da Purificação não parece filiar-se nesta perspectiva da viagem das formas mas, sim, na da permanência das formas artísticas em fase de transição de estilos, o que não é invulgar. Todavia, a permanência de formas estruturais maneiristas numa altura em que o barroco já estava perfeitamente assimilado na linguagem artística portuguesa pode causar alguma perplexidade.

Não queremos com isto afirmar que o caso do retábulo da igreja da Nossa Senhora da Purificação seja único, até porque encontrámos um outro retábulo, muito próximo geograficamente de tipologia idêntica. Trata-se do retábulo da igreja matriz do Azinhoso [fig.4] que se encontra datado e documentado de 1714, por António

Rodrigues Mourinho (Júnior)⁵. Embora este investigador não tivesse conseguido apurar as responsabilidades construtivas, sabemos, graças aos arquivos paroquiais que encontrou na igreja, que o financiamento das obras deveu-se à Confraria do Santíssimo Sacramento e que o douramento, última etapa, só estaria concluído por volta de 1725.

As afinidades entre as duas estruturas retabulares são inegáveis, as soluções de enquadramento e ornamentais são semelhantes. Este facto leva-nos a crer que os dois retábulos pertençam ao mesmo artista ou oficina (ver artigo publicado nestes cadernos por Lécio Leal).

Se esta suposição estiver correcta, podemos seguir uma linha de evolução entre o retábulo de Podence e o da igreja matriz do Azinhoso: a estrutura mantém-se mas, com cerca de dez anos de intervalo, a decoração barroca ganha mais espaço; a pouco e pouco, vai adquirindo o seu lugar num tempo que já é seu.

Em todo o concelho de Macedo de Cavaleiros só conhecemos mais um retábulo de estrutura maneirista marcada. Trata-se do retábulo da Nossa Senhora do Campo, em Lamas, mas que, cronologicamente, pensamos situar-se numa época mais recuada.

A opção por um modelo maneirista, no retábulo da Nossa Senhora da Purificação, insere-se num cenário de permanência rectilínea maneirista, muito embora já pautada pelas linhas torsas barrocas, devendo ser compreendida no contexto de uma preocupação integrativa das pinturas seiscentistas. O que quer dizer que a oficina que trabalhou no retábulo de Podence não desconhecia as formas barrocas, ou seja, a opção por uma estrutura maneirista é consciente e não revela falta de conhecimento dos novos cânones artísticos.

Reajustes/Reaproveitamentos

O retábulo da igreja da Nossa Senhora da Purificação de Podence incorpora seis pinturas seiscentistas a óleo sobre madeira. A iconografia representada divide-se em dois blocos principais; um bloco dedicado à vida de Maria – *Anunciação*, *Visitação*, *Ascensão da Virgem* e *Aparição da Virgem com o Menino a São Francisco* – e outro dedicado a episódios da vida de Cristo – *Circuncisão* e *Apresentação do Menino no Templo*.

Como já vimos, a estrutura retabular deverá datar dos inícios do século XVIII e as pinturas que a incorporam situam-se na segunda metade do século XVII existindo, assim, um hiato de mais ou menos cinquenta anos entre as duas. Também sabemos que quatro, das seis pinturas, foram cortadas para se poderem adaptar às novas condições espaciais que hoje as acolhe.

O local para onde foram concebidas deveria ser muito maior e à partida o conjunto não deverá estar completo. Normalmente, um retábulo que incorpora pintura com dois tipos de temáticas diferentes divide-se, horizontal ou verticalmente, em duas fiadas, sistema impossível de adoptar às tábuas de Podence, na medida em que existiriam espaços vazios. Este aspecto leva-nos a ponderar a hipótese de que o conjunto pictural não se encontra completo.

Até agora, apesar da pesquisa no Arquivo Distrital de Bragança e Diocesano, não encontramos nenhum registo documental sobre a igreja matriz de Podence que nos leve a supor que existiria alguma construção anterior à actual. O facto é que parece não haver uma explicação lógica para que um conjunto pictural elaborado na segunda metade do século XVII seja transferido, e em parte mutilado, para a igreja da Nossa Senhora da Purificação nos inícios do século XVIII. Quando não existe documentação o campo das suposições torna-se infinitamente alargado, o diálogo entre a obra e o observador pode tornar-se imensamente rico, as questões sobrepõem-se mas nem sempre as respostas são satisfatórias. Não sabemos ao certo o porquê da transladação das pinturas para a actual igreja matriz, mas podemos fazer uma aproximação à obra, estudá-la, interrogá-la e, sobretudo, aproximá-la daquele que a olha e que dela apenas tem a impressão estética.

As seis pinturas do retábulo-mor da igreja da Nossa Senhora da Purificação

Anunciação:

A *Anunciação* de Podence [fig.5], hoje dividida em duas partes, originalmente deveria ser uma única peça. Se juntarmos os dois quadros – o da Virgem e o do Arcanjo Gabriel - existem elementos ornamentais que se ligam na perfeição. Para inserir esta pintura no retábulo de Podence o mestre carpinteiro teve que cortar a parte inferior esquerda, uma parte central e a parte superior direita. Acreditamos que com estes cortes, onde apenas houve o cuidado de preservar as duas personagens principais, se eliminou a

terceira figura principal do episódio da *Anunciação*, ou seja, a pomba do Espírito Santo (assunto ao qual voltaremos mais tarde).

A fonte escrita, que se traduziu em linguagem pictórica, para o tema da *Anunciação* é o *Evangelho segundo S. Lucas 1, 26-38*. O espaço compositivo da *Anunciação* encontra-se dividido em dois momentos, com diversos significados diversos que distanciam ou aproximam as personagens intervenientes; o de acção está, por sua vez, dividido em quatro etapas que expressam a história do Colóquio Evangélico. Existem, claramente, três momentos discursivos na *Anunciação* de Podence: o primeiro está nitidamente expresso na inquietação/admiração da Virgem, logo seguido pela interrogação; o terceiro momento preconiza-se na resposta tranquilizadora do Arcanjo Gabriel.

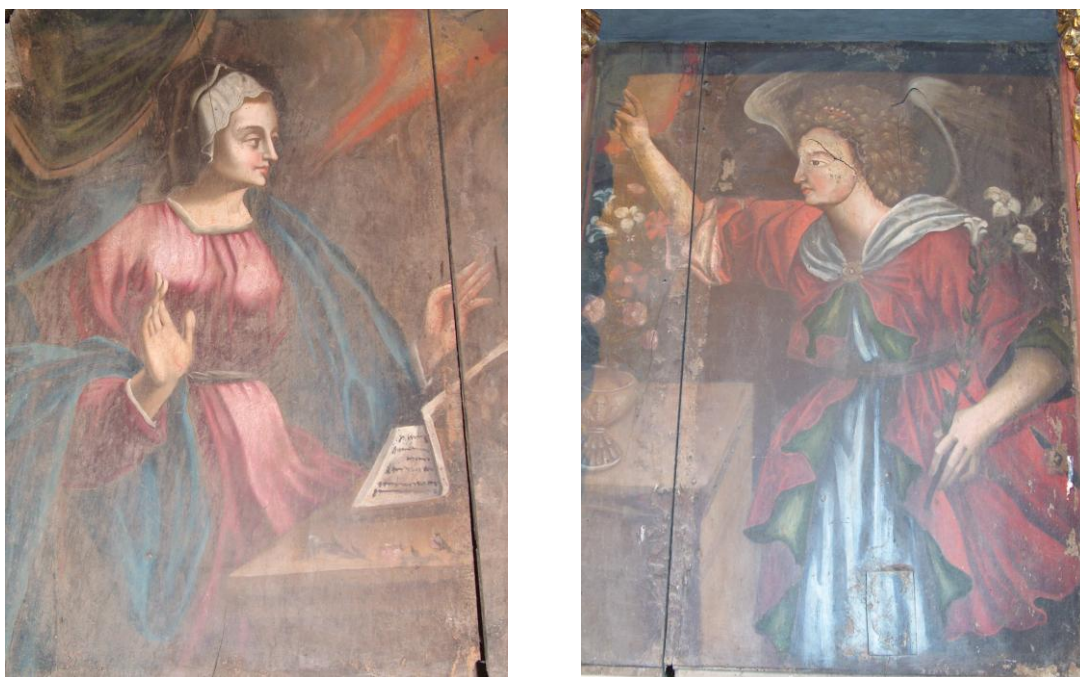


Fig. 5 – Anunciação, Igreja da Nossa Senhora da Purificação, Segunda metade do séc. XVII.

A reacção de inquietação/admiração – *conturbatio* – de Maria encontra-se expressa no posicionamento da Virgem. Maria, que se ocupava na leitura das Sagradas Escrituras ergue o corpo em direcção ao Arcanjo Gabriel. Logo a seguir à admiração, Maria expressa uma clara manifestação de interrogação – *interrogatio* – indicada pelos braços erguidos na direcção do Anjo Gabriel, como que a perguntar *Como é possível se eu não conheço homem?* A delicadeza do gesto é conjugada com a, igualmente delicada, resposta do Arcanjo Gabriel que levanta a mão direita em direcção à

(desaparecida) pomba do Espírito Santo. Gesto que exterioriza um dos dogmas do catolicismo, ou seja, a Encarnação pela graça divina.

Como já afirmamos anteriormente, a composição espacial fragmenta-se em dois pólos distintos – o pólo da Virgem e o pólo do Arcanjo – demarcados por uma linha diagonal, distanciam as duas personagens intervenientes, ao mesmo tempo que possibilitam uma maior interacção entre a Virgem e o Arcanjo Gabriel. Antes de mais torna-se necessário assinalar que estamos perante duas figuras de natureza diferente, a Virgem é humana, o Arcanjo pertence à corte celestial.

O mundo da Virgem situa-se em torno do espaço terrestre, mais especificamente numa divisão da sua casa, em Nazaré, onde se encontrava absorta nas leituras sagradas. O outro pólo, representado na *Anunciação*, é corporizado pelo Arcanjo Gabriel,

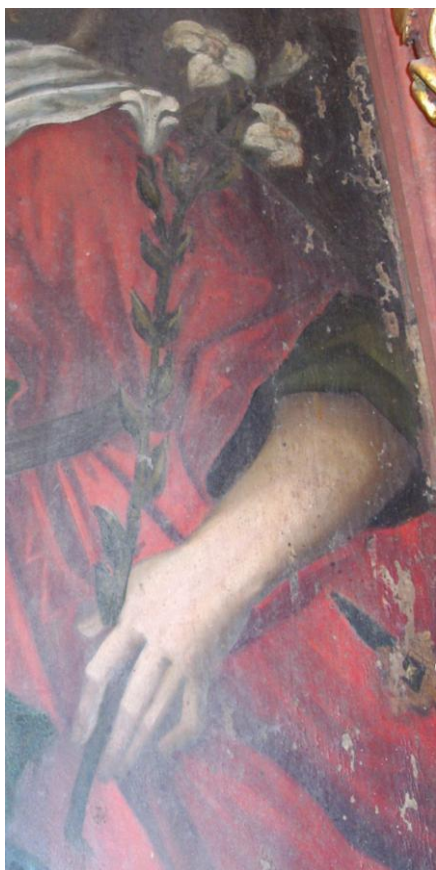


Fig. 6 – Pormenor do Arcanjo da Anunciação

pertencente à corte celestial e delegado de Deus na mensagem da Anunciação. Ele interfere no mundo terreno de Maria, mas fá-lo de forma muito subtil. O arcanjo podia tomar uma atitude triunfante perante a missão que Deus lhe concedeu, mas a sua posição é de humildade e, por isso mesmo, é representado num plano inferior ao da Virgem.

Para a missão do anúncio da Encarnação, Deus escolhe, entre os eleitos da sua corte celestial, um Arcanjo. O arcanjo Gabriel tem como atributos essenciais uma túnica branca, que aqui adquire tons azulados ocres, magentas e esverdeados, e um ceptro. A utilização do ceptro, que aqui toma a forma de um ramo de açucenas [fig.6], símbolo inquestionável de pureza, é directamente inspirada na iconografia romana. Sempre que Júpiter

necessitava de enviar Mercúrio como seu mensageiro delegava-lhe o seu bastão para o guiar na missão que lhe tinha sido confiada. Tal como Júpiter confiava o seu instrumento de poder a Mercúrio também Deus confiou o seu ceptro ao mensageiro da Anunciação para o conduzir num dos mais importantes episódios da história do catolicismo.

Nossa Senhora da Anunciação, de formas bem robustas, ajoelhada em frente a uma mesa, com o Livro aberto, é surpreendida pelo Arcanjo Gabriel; a postura do Arcanjo é de humildade e de explicação da Graça divina. Em cima da mesa, que separa os dois pólos representados, encontra-se uma jarra esculpida em alto-relevo com um caretão, contendo um ramalhete de açucenas brancas, vermelhas, rosas e azuladas; as escolhas cromáticas simbolizam a pureza e majestade da Virgem. O caretão esculpido na jarra revela-nos delicadeza e cuidado na representação de pormenores.

Visitação

No episódio da *Anunciação* relatado por S. Lucas, o Arcanjo Gabriel fala a Maria no caso da sua prima Isabel, que engravidou, apesar a sua idade avançada. Segundo o mesmo Evangelista, Maria iniciou, pouco tempo depois, uma viagem até à cidade de Judeia onde moravam Zacarias e Isabel (*Evangelho segundo São Lucas*, 1, 39-45).

Apesar de S. Lucas expressamente referir uma cena interior – interior da casa de Zacarias – a cena retratada é exterior. A tradição ocidental passou a ideia de que Isabel, ao saber da presença de Maria na sua cidade, teria saído de casa e ido ao seu encontro. A arte, e nomeadamente a pintura de cavalete, susteve esta ideia e começou a representar o



Fig. 7– Visitação, Igreja da Nossa Senhora da Purificação, segunda metade do séc. XVII

encontro entre as duas primas em ambiente de exterior. No primeiro plano, visualizamos as duas personagens principais a trocarem um abraço de cumplicidade [fig. 7]. Esta forma de representar a *Visitação*, abraço entre duas mulheres, foi introduzida na arte ocidental por Giotto no século XIV; e difundida por toda a Itália e, mais tarde, introduzida em Portugal [fig. 8].

Ao contrário da *Anunciação*, onde existem, claramente, dois mundos opostos, na *Visitação*, a composição é muito homogénea e unitária. Retrata como personagens



Fig. 8 .- Pormenor da *Visitação*.

principais duas mulheres que se sentem unidas pelo mesmo sentimento de maternidade e essa cumplicidade é transmitida ao espectador tanto pela postura da Virgem como de Isabel.

Apesar do carácter unitário desta representação ser facilmente reconhecido, o artista não poderia deixar de acentuar a diferença hierárquica entre as duas mulheres, afinal uma é a mãe do Salvador e a outra é a mãe do homem que irá baptizar e seguir Cristo. De facto, as duas mulheres não são representadas em pé de igualdade, e isso deve-se ao crescente poder do culto mariano, que não

concebiam a ideia de que a Virgem, mãe do salvador, fosse representada em pé de igualdade com a mãe de S. João Baptista. Apesar de não se apresentar de joelhos, Santa Isabel manifesta a *intenção de* - atente-se à posição do joelho esquerdo geneflexionado. Contudo, este movimento será travado por Maria que, com a mão direita, impede Isabel de completar a acção. Este último gesto reveste-se de extrema importância na avaliação das atitudes de Maria: ao sustentar o movimento que Isabel faz para se ajoelhar, Maria afirma a sua igualdade perante as mulheres [fig. 9].

No lado direito da composição encontram-se dois homens que supomos serem Zacarias e São José. Estas duas personagens, que assumem um papel secundário no episódio da *Anunciação*, imitam o gesto da Virgem e de Santa Isabel. Contudo, a colocação dos braços das figuras masculinas ligam-se sem lógica aparente o que se poderá



Fig. 9 – Pormenor do joelho de Santa Isabel.

explicar pelo desgaste da camada cromática que deixa visualizar esboços iniciais [fig. 10].

Ao contrário da Anunciação, que prima pelo pormenor, o pintor nesta cena optou por uma pintura quase de esboço, as mãos dos personagens masculinos ligam-se sem lógica aparente, os rostos femininos são menos delicados, mais carnudos e menos

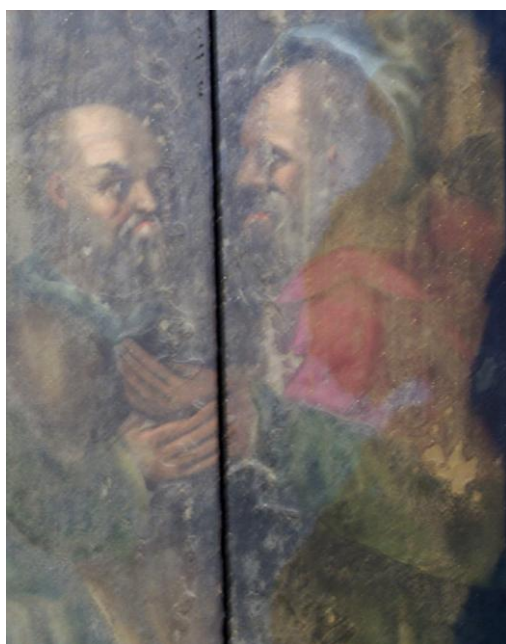


Fig. 10 – Pormenor da Visitação.

expressivos ao contrário dos rostos masculinos que ganham expressividade através de traços bem vincados.

Apresentação do Menino no Templo

A pintura da *Apresentação do Menino no Templo* [Evangelho segundo São Lucas 2, 21-24] não se encontra completa. Para inseri-la no actual retábulo foi necessário cortarem uma parte lateral do lado direito [fig.11]. Também acreditamos que na posição original das tábuas a *Circuncisão*, pintura que se segue à *Ascensão da Virgem*, tomasse o lugar que é hoje ocupado pela *Apresentação do Menino no Templo*, assunto ao qual voltaremos mais tarde.

O episódio da *Apresentação do Menino no Templo* alia-se a outro acontecimento relatado no Novo Testamento: a purificação da Virgem após o nascimento de Cristo. Segundo a Lei de Moisés, uma mulher após dar à luz uma criança do sexo masculino ficava impura durante sete dias⁶, no oitavo dia a criança deveria ser circuncidada. Contudo, a mulher deveria esperar mais trinta e três dias até ficar completamente purificada do sangue, período durante o qual estava proibida de tocar em objectos sagrados e impedida de entrar em locais sagrados. Depois de perfazer os quarenta dias de purificação, a mulher deveria apresentar-se a um sacerdote e ofertar um cordeiro de um ano, para o holocausto, e uma pomba ou rola para o sacrifício da pureza do sangue⁷ [Lv. 12, 2-8].

Segundo São Lucas *todo o primogénito varão será consagrado ao Senhor* e como símbolo dessa consagração os pais da criança deverão oferecer ao Templo duas pombas para sacrifício. Contabilizando as pombas que se encontram dentro do cesto de vime na pintura de Podence, torna-se legítimo supor que nesta representação o artista condensou dois episódios bíblicos numa só composição.

A *Apresentação do Menino no Templo* é, provavelmente, a pintura mais repintada de todo o conjunto, o que confere às personagens uma descaracterização facial que não se coaduna com as restantes pinturas [fig. 12].



Fig. 11 - *Apresentação do Menino no Templo*, Igreja da Nossa Senhora da Purificação, segunda metade do séc. XVII.

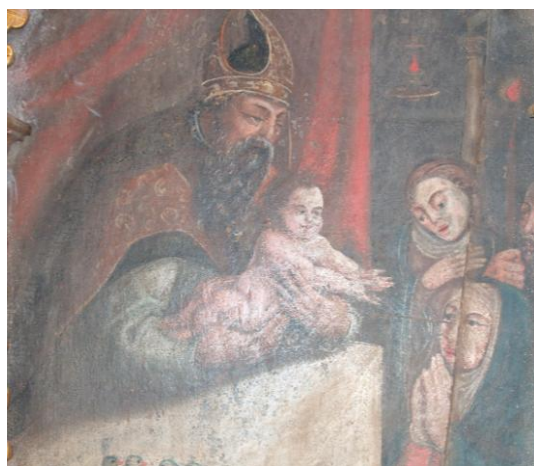


Fig. 12 – Pormenor da *Apresentação do Menino no Templo*.

Ascensão da Virgem

De todo o conjunto pictórico de Podence, esta foi a pintura que mais sofreu com o reaproveitamento das tábuas: a três quartos do fim encontra-se completamente raspada, não havendo qualquer vestígio de policromia.

A *Ascensão da Virgem* é um dos dogmas criados pela igreja católica. Segundo este dogma, depois do passamento de Maria a sua alma elevou-se aos céus, onde foi acolhida por Deus Pai e Cristo. Na *Ascensão da Virgem* de Podence, Nossa Senhora suspensa por uma nuvem, em discos concêntricos, encontra-se ladeada por Deus Pai e por Cristo [fig.13]. Deus segura, com a mão direita, o globo terrestre, reafirmando desta forma a sua supremacia e onnipresença na esfera terrestre [fig. 14]. O exacto momento representado é o da coroação de Nossa Senhora por parte da Tríade - Deus Pai, Cristo e a pomba do



Fig. 14 – Pormenor da *Ascensão da Virgem*.



Fig. 13 – *Ascensão da Virgem*, Igreja da Nossa Senhora da Purificação, segunda metade do séc. XVII.

Espírito

Santo. Desta forma, a mulher que foi o receptáculo de vida para a germinação do Salvador é acolhida e consagrada pelas mais altas hierarquias celestes.

A pintura encontra-se gravemente marcada pelo passar dos anos e os repintes a que já foi submetida turvam uma boa leitura plástica. No entanto, os rostos masculinos ainda preservam o traço característico deste mestre pintor no

delineamento dos narizes finos e olhos rasgados.

Entrega do Menino ao Pastor para a Circuncisão

Como já vimos, no oitavo dia após o nascimento de uma criança do sexo masculino o recém-nascido tinha que ser submetida ao ritual da circuncisão. No Livro do Génesis, Deus explica a Abraão que a circuncisão simboliza a Sua aliança com o Homem.

Na pintura de Podence Nossa Senhora entrega o Menino a um indivíduo, que



Fig. 15 – Entrega do Menino ao Pastor para a Circuncisão, igreja da Nossa Senhora da Purificação, segunda metade do século XVII.

supomos ser um sacerdote, para O circuncidar e, assim, O iniciar na vida religiosa [fig. 15]. A circuncisão, para além de simbolizar a aliança entre o Homem e Deus, também funciona como um ritual de iniciação/integração na vida religiosa.

A quebrar a leitura compositiva, da esquerda para a direita, encontra-se um homem que caminha em sentido contrário levando consigo a oferta dos pais de Cristo ao Templo. De facto, toda a composição converge para a entrega do Menino ao sacerdote, o facto de existir um homem que quebra este sentido convergente indica-nos que a acção irá ter continuidade num

outro painel [fig. 16].

Na leitura da Apresentação do

Menino no Templo dissemos que, provavelmente, na disposição original das tábuas, esta pintura deveria ser antecedida pela *Circuncisão*. A presença do homem com a gaiola, deslocando-se em sentido que contraria o da restante composição, corrobora a hipótese por nós lançada. Se a posição da pintura *Entrega do Menino ao Pastor para a Circuncisão* anteceder a *Apresentação do Menino no*



Fig. 16 – Pormenor da Entrega do Menino ao Pastor para a Circuncisão.

Templo, a posição do homem que transporta as pombas indicaria-nos uma continuidade de acontecimentos, ou seja, esta figura funcionaria como elo de ligação com a cena seguinte.

Se a nossa hipótese de colocação das pinturas estiver correcta, a ligação e diálogo entre a *Apresentação do Menino no Templo* e a *Entrega do Menino para a Circuncisão* tornar-se-ia muito mais fluente, na medida em que existiria, primeiro, uma confluência da Virgem e do Menino para o Templo para se submeterem aos rituais de purificação e iniciação, depois da observância às tradições, passar-se-ia uma convergência em sentido contrário, isto é, do Templo para Nossa Senhora, culminado com a entrega do Menino à Mãe. Assim fechar-se-ia um ciclo iniciado com a entrega do Menino ao sacerdote para o ritual da circuncisão.

Na *Entrega do Menino ao Pastor para a Circuncisão* salientam-se discrepâncias incríveis de finalização. Se o rosto de São José, o entrelaçamento das suas longas barbas e o cabelo apanhado da Virgem apresentam cuidado de pormenor, a concepção anatómica da figura de Jesus revela dificuldades graves na concepção da proporcionalidade da figura humana [fig. 17].



Fig. 17 – Pormenor da Entrega do Menino para a Circuncisão.

Aparição da Virgem com o Menino a São Francisco

A *Aparição da Virgem com o Menino a São Francisco* é a última pintura deste ciclo iconográfico. No ponto central da representação Nossa Senhora, entronizada por uma nuvem, olha de forma maternal para São Francisco com o Menino ao colo [fig. 18]. No plano inferior esquerdo São Francisco, assumindo uma posição melancólica, segura na mão esquerda um rosário e uma caveira, símbolo de penitência [fig. 19]. De toda a composição a figura de São Francisco com a caveira é a personagem de maior expressividade na pintura, tanto pelo seu posicionamento como pelo delinear do rosto marcado pelo tempo.

Embora com traços mais corpulentos e panejamentos mais ondulantes, esta pintura foi literalmente copiada do *Missal Pontifical* que Estêvão Gonçalves Neto fez para o bispo de Viseu, João Manuel, em 1622 [fig. 20]. O recurso à gravura era uma



Fig. 18 – Aparição da Virgem com o Menino a São Francisco, igreja da Nossa Senhora da Purificação, segunda metade do séc. XVII

prática frequente nas oficinas de pintura; os artistas/artífices copiavam completamente ou parcialmente as gravuras para as suas “criações”. Algumas pinturas não passam de cópias de gravuras e outras copiam apenas certos pormenores. Também existem casos de pintores que copiam uma gravura mas que mudam um ou outro aspecto; essa pintura, por sua vez, irá ser copiada por outro artista que modificará um ou outro pormenor. Assim nascem novas representações. No caso da pintura de Podence, o mestre pintor copiou inteiramente a iluminura de Estêvão Gonçalves que, por sua vez, copiou uma gravura de Hieronymus Wierix, com modificações mínimas [fig. 21].

Estêvão Gonçalves Neto foi capelão de João Manuel, bispo da Sé de Viseu, para quem executou, entre os anos de 1610 e 1622, o *Missal Pontifical*, que hoje se encontra na Academia das Ciências de Lisboa. Para a execução da *Missal*, constituído por quarenta e nove fólios com molduras pormenorizadamente desenhadas e onze iluminuras de página inteira, Estêvão Gonçalves deve ter concebido um grande número de esboços e desenhos. Terá sido nesses desenhos perdidos que o artista de Podence se inspirou ou será que teve contacto directo com o *Missal Pontifical*? A pintura de Podence copia sem grandes reajustes a iluminura de Estêvão Gonçalves e uma cópia tão fiel só poderá ter uma fonte de inspiração directa. Como já afirmamos anteriormente, a circulação de desenhos e gravuras era uma constante nas oficinas de



Fig. 19 – Pormenor de São Francisco.

mestres entalhadores, pintores, construtores e escultores. Contudo, mor das vezes os modelos copiados, exceptuando obras de grandes mestres portugueses como Grão Vasco ou Gregório Lopes, vinham de Itália ou da Flandres, não sendo muito vulgar pintores portugueses copiarem outros pintores portugueses.



Fig. 20 – Estêvão Gonçalves Neto, *Aparição da Virgem com o Menino a São Francisco*, Missal Pontifical, 1622.

transmontano. Tendo em conta esta hipótese, tentamos encontrar, nas proximidades geográficas, outras pinturas que pudessem filiar-se, estilisticamente, nas pinturas de Podence, sem que tivéssemos tido êxito. Também não podemos descartar a hipótese de que Estêvão Gonçalves, na altura em que elaborou o Missal Pontifical, tivesse a colaboração de um jovem aprendiz e que esse mesmo jovem, anos depois, tivesse trabalhado nas pinturas de Podence e copiado os formulários do antigo mestre.

O acesso ao Missal Pontifical não deveria ser muito fácil, não nos podemos esquecer que este Missal *era utilizado nas cerimónias de juramento dos reis portugueses*⁸ e um pintor comum não deveria ter acesso directo a esta obra. No entanto, é possível que um pintor vienense ou outro mestre que tenha trabalhado na Sé de Viseu tivessem acesso ao Missal e se inspirassem nele para a executar as pinturas de Podence. Também é possível que a circulação de desenhos ou esboços elaborados por Estêvão Gonçalves, tenha chegado a terras do nordeste



Fig. 21 – Hieronymus Wierix (c. 1553-1620), *São Francisco de Assis com o Menino*, gravura de buril.

O campo de hipóteses alarga-se à medida que colocamos perguntas e tentamos encontrar respostas mas, até agora, seja pela ausência de prova documental, seja pela carência de outras obras que se possam filiar estilisticamente no conjunto pictural da igreja da Nossa Senhora da Purificação, ainda não encontramos o caminho que nos poderá levar à identificação do mestre de Podence. De qualquer modo, consideramos que a divulgação do conjunto retabular, até agora inédito, poderá abrir pistas e incentivar novas investigações que poderão levar à identificação deste mestre desconhecido.

Considerações finais

A viagem e permanência das formas são temas em constante debate na historiografia da arte portuguesa, principalmente em estudos iconográficos e iconológicos. Saber como é que determinadas formas, códigos e mensagens passaram de época para época, como é que foram assimilados e quais os impactos que provou no observador em épocas diferentes, é um dos maiores desafios do historiador de arte. Aqui tentamos desmistificar o tão usado chavão de “atraso cultural”, muito utilizado para caracterizar as regiões do interior e tentamos explicar que nem sempre a falta de actualização corresponde a “atraso” i.é, só existe “atraso” se houver falta de *conhecimento de*. Mas, quando existe conhecimento das *novas formas do fazer* a opção por um modelo mais recuado deve ser entendida por isso mesmo, uma opção e não como denunciadora de “atraso cultural”.

Pensamos que o mestre entalhador do retábulo do altar-mor da igreja da Nossa Senhora da Purificação não desconhecia a linguagem barroca das colunas torsas, apenas optou por um modelo mais recuado (maneirismo) porque teve em conta a inserção das pinturas seiscentistas no retábulo que, inevitavelmente, perderiam leitura no meio de uma linguagem pejada que é o barroco. Se o mestre entalhador revelou cuidado na escolha tipológica do retábulo, a pessoa que procedeu à recolocação das pinturas cometeu alguns erros que quebram a leitura integrada do programa iconográfico, tais como o corte na pintura da Anunciação que retirou da cena a terceira figura do Colóquio Evangélico, i.é, a pomba do Espírito Santo ou a troca de posições entre a pintura da *Apresentação do Menino no Templo* e a *Entrega do Menino ao Pastor para a Circuncisão*.

As seis pinturas do retábulo da igreja da Nossa Senhora da Purificação inserem-se num tipo de pintura de carácter oficial com disparidades notórias na concepção e finalização do processo artístico. Existem pormenores dignos de um mestre instruído como o delineamento do rosto da Virgem da *Anunciação*, o caretão “esculpido” na jarra de açucenas, a postura de Santa Isabel, o rosto do pastor na *Apresentação do Menino no Templo* e a expressividade de São Francisco com a caveira. Também existem erros primários, de proporcionalidade composicional e anatómica, só perdoáveis a um jovem pintor ou mestre local. Estas disparidades são explicáveis no âmbito de pintura oficial, onde várias mãos trabalham na mesma campanha pictural.

Queremos deixar uma última palavra de sensibilização às entidades responsáveis pela conservação do retábulo do altar-mor de Podence. O estado de conservação do retábulo acusa, para além de desgaste da camada cromática e repintes vários, desuniões graves no suporte. Chamamos aqui a atenção para a necessidade e urgência de uma intervenção especializada e consciente de consolidação e limpeza.

Bibliografia:

Alves, Neto, 1994, *Estêvão Gonçalves Neto, Pintor*, Viseu, Museu de Grão Vasco e Câmara Municipal de Viseu.

Cardoso, Luís, *Dicionário Geográfico do Reino de Portugal*, Tomo de Bragança, vol. XXIX.

.....
Everaert, J. e **Stols**, E. (dir.), 1991, *Flandres e Portugal na confluência de duas culturas*, Lisboa, Inapa.

Gonçalves, J. Cardoso, 1927, *O Missal Pontifical de Estevam Gonsalves Netto, Subsídios para o estudo deste célebre códice iluminado do século XVII*, Lisboa, Edições da Associação dos Arqueólogos Portugueses.

Gonçalves, J. Cardoso, 1931, *Uma jóia da iluminura portuguesa, o Missal Pontifical de Estêvão Gonçalves Neto*, Gaia, Edições Pátria.

Gonçalves, J. Cardoso, 1936, *Mais algumas achegas para a bibliografia de Estêvão Gonçalves Neto*, Lisboa, Separata do Tomo III da «Revista de Arqueologia».

Mendes, Carlos, 2005, *Macedo de Cavaleiros, Cultura, Património e Turismo. Contributos para um Programa Integrado*, Macedo de Cavaleiros, Câmara Municipal de Macedo de Cavaleiros.

Morgado, Carlos, **Leal**, Lécio, **Silva**, Lília, 2005, «O inventário histórico-artístico do concelho de Macedo de Cavaleiros: primeiros contributos de levantamento», in *Cadernos Terras Quentes*, Macedo de Cavaleiros, Edições ATQ/CMMC.

Mourinho, António Rodrigues (Júnior), 1984, *A Talha nos Concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII*, Associação de Municípios do Planalto Mirandês.

Mourinho, António Rodrigues (Júnior), 1995, *Arquitectura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro-Bragança*, Sendim.

Pires, Armando, 1963, *O Concelho de Macedo de Cavaleiros*, Bragança, Junta Distrital de Bragança.

Réau, Louis, 1957, *Iconographie de la Bible*, tomo II, *Nouveau Testament, Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, PUF.

Rodrigues, Luís Alexandre, 2001, *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, 2 vols, Bragança, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Serrão, Vítor, 2002, *História da Arte em Portugal, O Renascimento e o maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Editorial Presença.

Sobral, Luís de Moura, 1996, *Do sentido das imagens, ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa, Editorial Estampa.

Tavares, Jorge Campos, 2004 (3ª edição), *Dicionário de Santos*, Porto, Lello Editores.

www.monumentos.pt

* Agradecemos o apoio e sugestões de Vítor Serrão, Isabel Lopes, Elsa Moreira, Sr. Carolino, Padre Marques, João Tereso, Lécio Leal e Miguel.

¹ Cardoso, Luís, *Dicionário Geográfico do Reino de Portugal*, Tomo de Bragança, vol. XXIX, fols. 1399-1402.

² Mourinho, António Rodrigues (Júnior), *Arquitectura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro-Bragança*, Sendim, 1995, p.638.

³ www.monumentos.pt, ver entrada de Podence/igreja da Nossa Senhora da Purificação.

⁴ Falamos da data de finalização da construção estrutural, já que o engessamento e douramento do retábulo poderia demorar mais alguns anos.

⁵ Mourinho, António Rodrigues (Júnior), *A Talha nos Concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII*, Associação de Municípios do Planalto Mirandês, 1984, pp. 87-89.

⁶ O número sete está directamente ligado com o ciclo menstrual da mulher, conectava-se o sangue com o início de uma nova vida.

⁷ Caso as condições monetárias da mulher não sejam favorecidas poderia oferecer duas pombas ou rolas, uma pelo holocausto e outra pela purificação do sangue.

⁸ Sobral, Luís de Moura, *Do sentido das imagens, ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996, p.138.