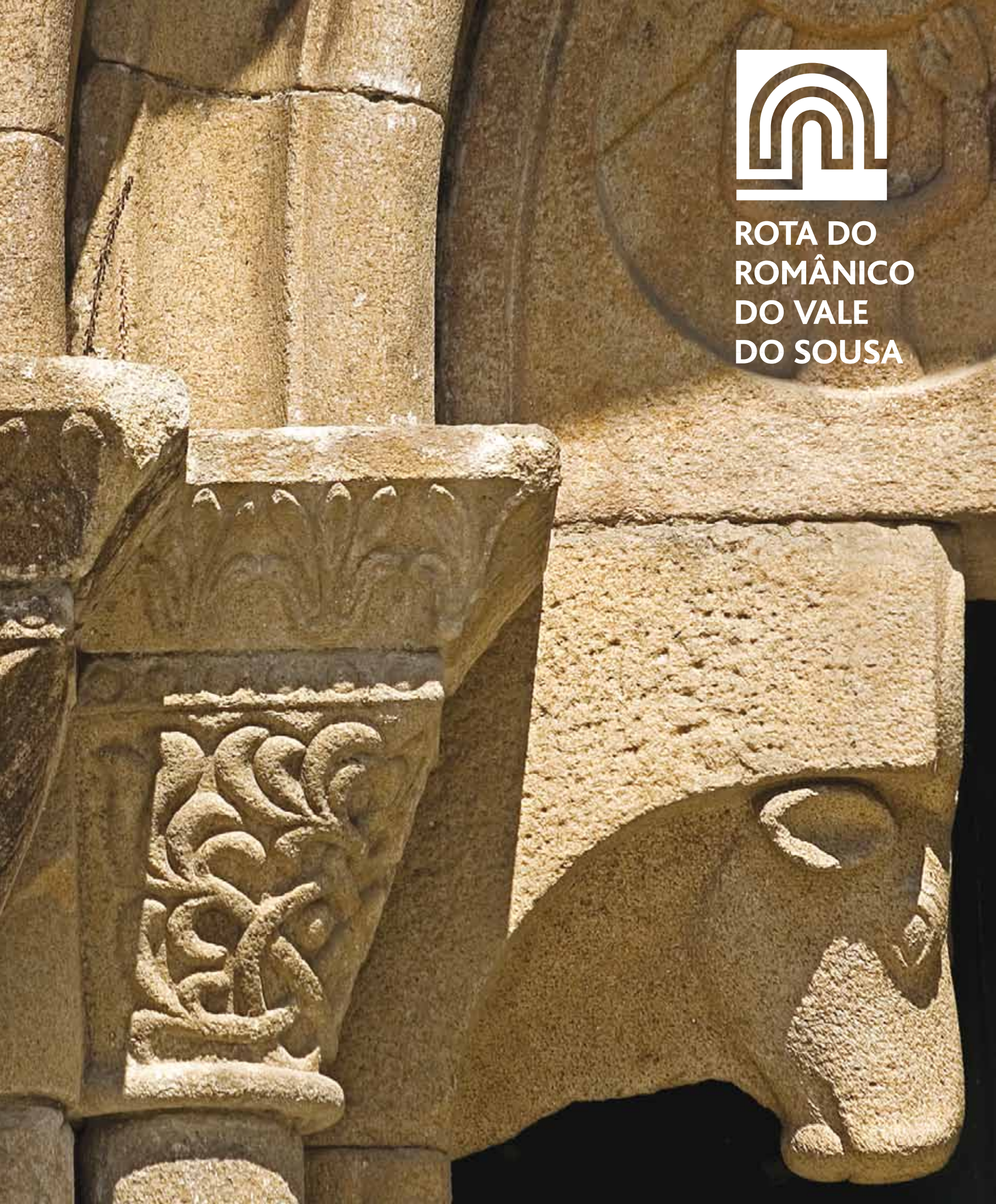




ROTA DO
ROMÂNICO
DO VALE
DO SOUSA





ROTA DO
ROMÂNICO
DO VALE
DO SOUSA

ROMÂNICO DO VALE DO SOUSA

OCEANO ATLÂNTICO



PORTUGAL

Lisboa

Porto

Vale do
Sousa

ESPAÑA

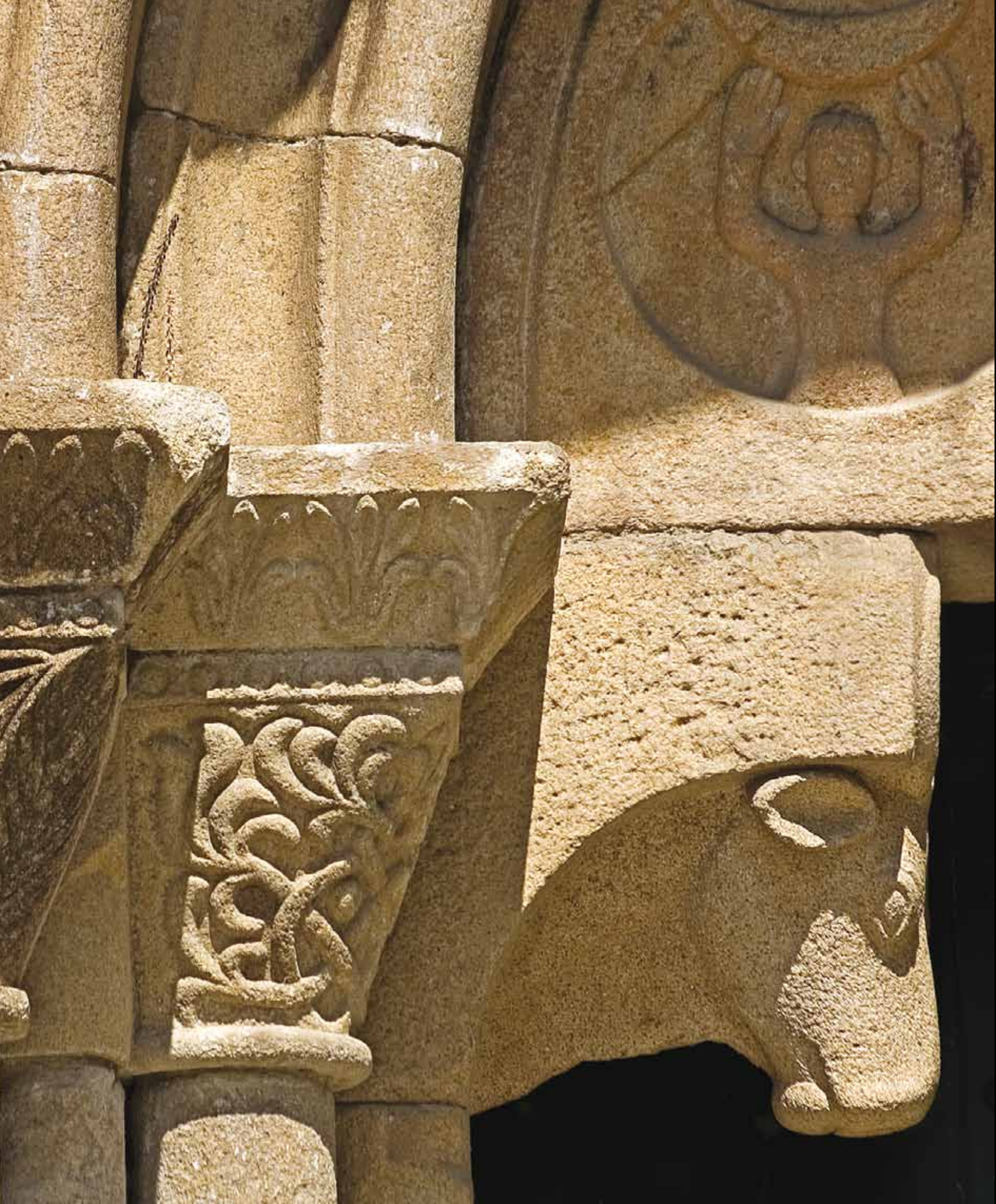
ÁFRICA

FRANÇA

ITÁLIA

MAR MEDITERRÂNEO





Índice

- 13 Prefácios

- 31 Abreviaturas

- 33 Capítulo I – A Arquitectura Românica e a Paisagem

- 35 A Arquitectura Românica
- 39 O Românico em Portugal
- 45 O Românico no Vale do Sousa
- 53 Dinâmicas do Património Artístico na Época Moderna
- 62 Território e Paisagem no Vale do Sousa nos séculos XIX e XX

- 69 Capítulo II – Os Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa

- 71 Igreja de São Pedro de Abragão
- 73 1. A Igreja na Época Medieval
- 77 2. A Igreja na Época Moderna
- 77 2.1. Arquitectura e organização do espaço
- 79 2.2. Talha e pintura
- 81 3. Restauro e conservação
- 83 Cronologia

85	Igreja de Santa Maria de Airões
87	1. A Igreja na Época Medieval
91	2. A Igreja na Época Moderna
95	3. Conservação e requalificação
95	Cronologia
97	Torre do Castelo de Aguiar de Sousa
103	Cronologia
105	Igreja do Salvador de Aveleda
107	1. A Igreja na Época Medieval
111	2. A Igreja na Idade Moderna
112	2.1. Renovação dos séculos XVII-XVIII
115	2.2. A pintura de tectos e o programa iconográfico
119	3. Restauro e conservação
119	Cronologia
121	Ponte de Vilela e Ponte de Espindo
127	Igreja de São Gens de Boelhe
129	1. A Igreja na Época Medieval
134	2. A Igreja na Época Moderna
138	3. Restauro e conservação
139	Cronologia
141	Igreja do Salvador de Cabeça Santa
143	1. A Igreja na Época Medieval
151	2. A Igreja na Época Moderna
152	2.1. Capela de Nossa Senhora do Rosário
153	3. Restauro e conservação
155	Cronologia

157	Mosteiro de São Pedro de Cête
159	1. O Mosteiro na Época Medieval
169	1.1. Escultura funerária
169	1.2. Outras Epígrafes
170	1.3. Pintura mural
170	2. A Igreja na Época Moderna
171	3. Restauro e conservação
171	3.1. O restauro do século XIX
172	3.2. O restauro do século XX
173	Cronologia
175	Ermida da Nossa Senhora do Vale
187	Cronologia
189	Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios
191	1. A Igreja na Época Medieval
196	2. A Igreja na Época Moderna
196	2.1. A Igreja paroquial: o pólo aglutinador da comunidade
198	2.2. Arquitectura, talha e iconografia
200	3. Restauro e conservação
201	Cronologia
203	Mosteiro de São Pedro de Ferreira
205	1. O Mosteiro na Época Medieval
216	1.1. Escultura funerária
217	2. A Igreja na Época Moderna
217	3. Restauro e conservação
221	Cronologia
223	Memorial da Ermida e Marmoiral de Sobrado
233	Cronologia

235	Igreja de Santa Maria de Meinedo
237	1. A Igreja na Época Medieval
240	1.1. A imagem de Santa Maria de Meinedo
242	2. A Igreja na Época Moderna
244	2.1. Talha, pintura e azulejaria
249	3. Restauro e conservação
249	Cronologia
251	Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa
253	1. O Mosteiro na Época Medieval
263	1.1. O túmulo de Egas Moniz
267	1.2. Epígrafes
267	2. O Mosteiro na Época Moderna
269	2.1. Arquitectura
270	2.2. Talha, imaginária e composição iconográfica da igreja
274	3. Restauro e conservação
274	3.1. O restauro no século XIX
276	3.2. O restauro no século XX
279	Cronologia
281	Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro
283	1. O Mosteiro na Época Medieval
292	1.1. A imagem de Santa Maria de Pombeiro
293	1.2. A escultura funerária
295	1.3. Epígrafes
296	1.4. A pintura mural
299	2. O Mosteiro na Época Moderna
301	2. 1. O Mosteiro e a Ordem de São Bento em Portugal
303	2. 2. A renovação da igreja e da sacristia do Mosteiro
309	3. O Mosteiro e a cerca no século XIX
311	3.1. Restauro e conservação
312	Cronologia

315	Igreja de São Vicente de Sousa
317	1. A Igreja na Época Medieval
323	2. A Igreja na Época Moderna
326	2. 1. Programas iconográficos dos altares e do tecto
331	3. Conservação e requalificação
331	Cronologia
333	Igreja do Salvador de Unhão
335	1. A Igreja na Época Medieval
341	2. A Igreja na Época Moderna
341	2.1. Arquitectura, torre sineira e via-sacra
343	2.2. Talha, azulejo e pintura
346	3. Restauro e Conservação
347	Cronologia
349	Torre de Vilar
355	Cronologia
357	Igreja de São Mamede de Vila Verde
359	1. A Igreja na Época Medieval
365	2. A Igreja na Época Moderna
366	3. Conservação e requalificação
367	Cronologia
369	Glossário
377	Bibliografia

A Importância da RRVs para a Região do Vale do Sousa

Cada vez mais, o património é um factor de diferenciação na competição entre regiões. Ou seja, para além dos efeitos emulativo e de reconciliação com a história que é sucessivamente devido às gerações do devir, saber colocá-lo ao serviço da comunidade é também um dever ético na boa gestão pública.

15

No Vale do Sousa, procuramos trilhar por essa via. Por vezes sentimos-lhe a estreiteza, quando topamos com as dificuldades do nosso território, sobretudo o difuso ordenamento territorial e a – ainda – persistente insensibilidade para o tema.

Mas, a Rota do Românico do Vale do Sousa (RRVS), não sendo propriamente a galinha que encontrou no Vale do Sousa o local adequado para depositar os seus ovos de ouro, será certamente um instrumento potente para nos ajudar a virar a imagem da Região e colocar-lhe à mercê um produto turístico de elevada qualidade, bem maturado e estruturado, do melhor que – neste particular – se faz no mundo.

Saibamos todos – políticos, entidades públicas e (sobretudo) privadas – tomar-lhe as rédeas para que não soçobre com as primeiras chuvas.

Na hora do seu nascimento, é também justa a lembrança de todos aqueles que o sonharam, idealizaram, trabalharam, os que partiram, os que entraram e todos os que dão a alma por ele. São muitos e, por isso, não caberiam nesta página.

Alberto Santos

Presidente da Junta da Valsousa – Comunidade Urbana do Vale do Sousa

A Rota do Românico do Vale do Sousa e o Desenvolvimento Regional

O diagnóstico elaborado nos últimos anos para o Vale do Sousa evidenciou a urgência de execução de uma estratégia de desenvolvimento integrado para este espaço, que permita a sua auto sustentação, a organização e equilíbrio do território, a valorização dos recursos humanos e o aproveitamento do seu potencial endógeno, de cariz sociocultural e ambiental.

17

O desenvolvimento da região depende, pois, da integração, articulação e robustecimento/consistência de todos estes vectores, cabendo às entidades e agentes locais, numa primeira linha de intervenção, garantir as condições necessárias para que tal processo ocorra.

Neste contexto, o património construído do Vale do Sousa, ainda significativo e valioso e, em particular, o seu conjunto de edifícios românicos, deverá assumir um papel de relevo na promoção do turismo cultural/patrimonial que, registando uma procura crescente, abre novas perspectivas de diversificação de actividades económicas, promovendo uma possível fonte de receitas e de emprego nas comunidades locais e o enriquecimento do comércio tradicional.

O incremento do turismo cultural surge, assim, como um elemento indispensável à criação de sinergias que permitirão captar o investimento público e privado, ampliar as receitas realizadas nos tecidos turísticos locais, a qualificação geral da imagem dos destinos turísticos e compensar o investimento público na recuperação, valorização e salvaguarda de objectos patrimoniais específicos ou no restauro de equipamentos culturais.

Ambiciona-se que a Rota do Românico do Vale do Sousa (RRVS), planeada para uma implementação em várias fases, articuladas no tempo e no espaço, constitua um factor de progresso e de qualificação socio-cultural das comunidades locais e, em última instância, contribua para o desenvolvimento regional.

Iniciada com a execução de acções de carácter infraestrutural, que permitiram valorizar os seus 21 monumentos, a Rota ganhará vida, identidade e sustentabilidade por via do processo de promoção, divulgação e animação deste património.

A obra realizada já visível e os trabalhos em curso e programados para os próximos anos permitem traçar uma perspectiva francamente optimista sobre o futuro deste projecto-piloto e sobre o seu impacto na região, verificando-se, à medida que este avança, uma adesão e entusiasmo crescentes por parte dos inúmeros intervenientes no seu processo de construção, em simultâneo com a consolidação progressiva da sua estrutura de suporte e gestão.

De facto, a RRVS tem vindo a conquistar, desde o seu arranque, um papel cada vez mais determinante e um espaço próprio, enquanto projecto de colaboração e de parcerias entre entidades, equipas técnicas, agentes locais, residentes e visitantes, que nos deverá motivar, agregando novos contributos e valências ao projecto, expandindo os seus efeitos de valorização do património e do espaço ao território envolvente.

O Património como Elemento Constitutivo de Identidade do Território

No nosso tempo o homem nota a necessidade de saber, ver e sentir de onde veio, para decidir do seu caminho futuro. Essa necessidade leva-nos, portanto, a conservar, segundo um critério científico e actual, os testemunhos da vida, da arte e da cultura do passado que conseguiram chegar até nós, constituindo assim uma aspiração da sociedade contemporânea como forma de combater o seu desenraizamento.

19

Tal como uma paisagem pode materializar a lembrança de um acontecimento, o construído para conservar o seu interesse cultural, não pode desligar-se de certas características ambientais e vivenciais que constituem a própria sobrevivência da consciência colectiva das comunidades que o construíram, habitaram e habitam. A protecção, conservação e utilização do património construído, com objectivos sociais, científicos e didácticos, constitui um elemento estabilizador no desenvolvimento das culturas e desempenhará um papel activo na vida da sociedade.

Nesta linha, o projecto da RRVS (Rota do Românico do Vale do Sousa) assumiu os primeiros contornos nos anos idos de 1998 com o levantamento prévio dos bens patrimoniais que, na área territorial do Vale do Sousa, possibilitariam o estruturar de uma rota temática, tendo por base objectos patrimoniais cronologicamente datados.

Consolidada a “Rota” em projecto, a CCDR-N (Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Norte) em parceria com a Direcção Regional do Norte da DGEMN (Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais) procedeu ao calcorrear de um processo negocial de forma a criar um envolvimento das entidades locais, regionais e nacionais, públicas e privadas que, de forma directa ou indirecta, possibilitassem a construção e o implementar no terreno do projecto, bem como a posterior gestão e dinamização como um produto turístico – cultural criando mais valias no satisfazer dos seus próprios fins, mas fundamentalmente ao contribuir para a manutenção, protecção e salvaguarda dos bens patrimoniais que se aglutinam no núcleo temático.

Em Abril de 2003, é formalizado o protocolo de colaboração para a "Implementação e dinamização turística e cultural da RRVS", atribuindo responsabilidades à DGEMN / DREMN nos domínios do planeamento, concepção e execução de acções de valorização, recuperação e conservação dos bens imóveis classificados ou em vias de classificação, não afectos ao IPPAR (Instituto Português do Património Arquitectónico).

Em paralelo, decorreu um projecto visando "O estudo de valorização e salvaguarda das envolventes aos monumentos da RRVS". Este estudo teve por objecto a definição de projectos a desenvolver de forma a um enquadramento sustentável das envolventes, qualificando não só os limites visuais próximos dos bens patrimoniais que integram a Rota, como também os percursos de aproximação.

Em síntese, a salvaguarda e valorização do património é matéria de cidadania que começa a ser entendida como factor de progresso e desenvolvimento estratégico, enfim, como sinal de qualidade e bem-estar. Deste modo, é tarefa fundamental do Estado "(...) proteger e valorizar o património cultural como instrumento primacial de realização da dignidade da pessoa humana, objecto de direitos fundamentais, meio ao serviço da democratização da cultura e esteio da independência e da identidade nacionais (...)", conforme a Lei n.º 107/2001 de 8 de Setembro, que define "As bases da política e do regime de protecção e valorização do Património Cultural".

Augusto José Marques da Costa
Director Regional do Norte dos Edifícios e Monumentos Nacionais

Património e Memória

*Viajas para conhecer o teu passado? – era agora a pergunta de Kan, que também podia ser formulada assim:
– Viajas para achar o teu futuro?*

21

As Cidades Invisíveis – Italo Calvino

O Património Cultural, Histórico, Arquitectónico e Artístico é o elemento essencial da nossa memória colectiva, e esta por sua vez leva à consciência da nossa identidade.

O problema da identidade é primordial para a afirmação e sobrevivência dos povos e adquire actualmente crucial importância na emergente globalização e internacionalização.

Daí a necessidade de preservar os testemunhos do passado, os documentos sejam eles escritos em pergaminho ou em pedra.

Porque o Património é constituído não só pelos monumentos mas por todos os testemunhos do passado, incluindo aquilo que hoje não se reveste de carácter particular, nem um significado específico, mas que o poderão ter no futuro.

O Monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas e o reenviar a testemunhos que só numa pequena parcela são testemunhos escritos.

De facto o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efectuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa.

A dificuldade e o desafio residem na forma como isso pode ser realizado.

Desde meados do século XIX que esta questão tem vindo a ser palco de acesas discussões e debates teóricos na Europa.

As Igrejas do Vale do Sousa, afluente do Douro junto à sua foz, são dos mais antigos testemunhos da nossa identidade histórica, geográfica, social e política.

Na Rota do Românico do Vale do Sousa, recentemente criada e a criar raízes que se pretende solidificar, reuniu-se um conjunto de monumentos que pela sua unidade temporal e geográfica, constituem um factor de identidade daquela região.

Centrada no rectângulo noroeste da Península, a História de Portugal desenrola-se aqui nos seus primórdios. É natural pois que a Arquitectura Românica aí possua um grande conjunto de edifícios de elevado valor arquitectónico.

Compete-nos como tarefa prioritária e de responsabilidade social, deixar às gerações futuras o Património que nos foi legado pelos nossos antepassados, contrapondo-o à imposição emergente dos valores tecnológicos e utilitários, à devoradora homogeneização de usos e costumes que estamos a assistir.

...Carlos Magno – e agora o que te ocorre dizer sobre a memória...?

Alcuíno – Que mais posso dizer senão repetir as palavras de Marco Túlio? A memória é a arca de todas as coisas...

De Rethorica – Alcuíno

A Importância da Rota do Românico do Vale do Sousa para o Mercado Turístico Português

A atractividade turística de uma região é determinada não apenas pela abundância de recursos patrimoniais mas, e sobretudo, pela capacidade de os valorizar, ou seja, de os sistematizar, estudar e de desenvolver contextos susceptíveis de proporcionar o reconhecimento do seu valor pelas comunidades locais e pelos visitantes.

23

A iniciativa desenvolvida no Vale do Sousa cujos resultados agora se publicam, vem de encontro a este conceito de valorização turística, permitindo uma leitura integrada dos vários testemunhos materiais do Românico e abrindo a possibilidade de, sobre a base de conhecimento constituída, construir propostas de visita que partem de uma motivação temática para o conhecimento e a fruição de toda a Região.

A criação de uma Rota do Românico do Vale do Sousa vem, assim, de encontro às linhas de orientação expressas no Plano Estratégico Nacional de Turismo, que perspectivam Portugal como um dos Destinos Turísticos de maior crescimento na Europa, através do desenvolvimento baseado na qualificação e competitividade da oferta.

O Estudo que agora se apresenta, contribui de forma decisiva para a identificação de conteúdos distintivos, associados à história e à cultura da região, potenciadores de propostas de viagem que se ajustam ao mercado do *Touring Cultural*, um dos produtos estratégicos que deverá suportar o crescimento do turismo em Portugal na próxima década.

Este trabalho vale ainda pela abordagem integrada ao desenvolvimento, que acatou de forma cuidada a sensibilização da população e dos agentes locais e a formação dos activos humanos que deverão materializar a visão de desenvolvimento sustentado que a Rota do Românico projecta.

Por todas estas razões, é com prazer que o Turismo de Portugal, I.P. se associa a esta iniciativa e reconhece o seu mérito.

Luís Manuel Patrão

Presidente do Conselho Directivo do Turismo de Portugal, I.P.

Turismo Religioso

Promessas, limites e ambiguidades

Turismo cultural religioso ou simplesmente turismo religioso. Esta expressão é nova e corresponde a uma realidade contemporânea. Enquadra-se num plano mais amplo e tem a ver com uma característica social e cultural, certamente impulsionada pelo espírito de conhecimento (ou de curiosidade!), mas condicionada pelos meios ágeis de comunicação de que dispomos e que nos aproximam uns dos outros. As sociedades modernas (salvo raras excepções) são abertas, são atraídas pelas diferenças, são dialogantes, críticas e, ao mesmo tempo (apesar dos fáceis e redutores sincretismos), ávidas de contributos e complementos culturais, porventura na senda da utopia do *homo universalis*. O turismo que significa movimento (etim. do francês *tour*) pode ter ou tem, antes de mais, uma tendência cultural. Conhecer (num sentido mais experiencial que racional, que se traduziria por comungar) terras, paisagens, pessoas, instituições, associações, monumentos, objectos, usos e práticas é uma actividade enriquecedora da pessoa, abre horizontes novos à vida e cria uma forma nova de estar e lidar com o mundo.

O religioso é uma realidade factual que nenhuma teoria pode contradizer ou negar. Tem diversas configurações e, dentro destas, diferentes versões e expressões. Ora forma diversas culturas ora se deixa configurar por elas. Nesta perspectiva, há, sempre, no religioso algo de cultural, na medida em que o núcleo fundador, para existir, deve exprimir-se num determinado espaço e tempo. É, pois, conatural ao homem que, sendo o mesmo, se configura no tempo e no espaço numa multiplicidade de expressões, sem que se altere a sua natureza. Seria, pois, uma veleidade ou mesmo uma ilusão eliminar o religioso do espaço cultural. (Dever-se-ia aprofundar se qualquer fenómeno de anti-religioso não seria um produto de um falso ou deficiente religioso que criaria uma espécie de “substituto religioso”). De qualquer modo, o turismo (que não tem que ter o qualificativo de religioso) é hoje tão aberto que vai encontrar as mais diferentes formas incidentais ou estruturais.

Mas quando se fala do Românico refere-se a uma forma de religioso cristão que configurou um determinado espaço (a Europa) e tempo (cerca de 400 anos). Trata-se de uma expressão cultural que recebeu o contributo

de diversas manifestações culturais e que acabou por se tornar um elemento aglutinador e unificador desse tempo e espaço. A verdadeira cultura deverá sempre evitar como que duas doenças: a amnésia e o fixismo. Na realidade, nem o europeu Ocidental, nem o cristianismo são já “românicos”, nem podem apagar a sua ascendência românica. Mais. À distância de, pelo menos, oitocentos anos, a espiritualidade dessas expressões (como de outras) continua a atrair, não apenas os europeus, mas as mulheres e os homens de todo o mundo, porque, afinal, nas expressões transitórias, há algo de muito profundo que permanece... E é isso que se não explicita, que atrai e a que o próprio turismo não resiste! Não me refiro naturalmente a certo folclore ou certo género de reconstituições históricas que soam a falso porque são uma espécie de “faz de conta”. Refiro-me, certamente, a uma qualidade de comunhão que se estabelece, na medida em que os actuais testemunhos conseguem evocar o que de melhor nos legou a cultura românica: as artes plásticas, a música, as danças, o vestuário, a gastronomia... coisas que, porventura, já se perderam entre nós, mas que outros povos cultivam, conservam e valorizam, ainda hoje.

Neste tempo de mobilidade, a Igreja não pode alhear-se do turismo, pois que deve estar, com responsabilidade e qualidade, onde estão os homens. A esses homens, novos ou velhos, mulheres ou crianças, tem um rosto a mostrar, do qual não se deve envergonhar: o de Cristo. Isto significa que lhe compete, com simplicidade, iluminar as aparências, sem as eliminar, na medida em que são um elemento eficazmente eloquente. Por isso, a Igreja, pela voz dos últimos Papas, tanto tem insistido no apreço e na divulgação dos seus bens culturais, como um meio importante de evangelização. Nesse sentido, atraindo e conduzindo as massas, o turismo pode ter e tem um papel relevante.

O Projecto da Rota do Românico do Vale do Sousa

O Património edificado, cultural e humano é uma das maiores riquezas do Vale do Sousa. A grandeza e a diversidade do património de estilo Românico do Vale do Sousa evidenciam e materializam a própria história da região e das suas gentes.

27

Uma das missões dos responsáveis pelo Desenvolvimento Regional sustentável é identificar as “forças” e as “fraquezas” de um território, de forma a potencia-las e a atenua-las, respectivamente, aproveitar as oportunidades, fazer face a eventuais ameaças e definir uma estratégia integrada e coesa. No entanto, a natureza compósita e heterogénea da indústria turística torna esta missão, ainda, mais complexa.

A existência de condições institucionais favoráveis – uma forte e profícua parceria de um conjunto de entidades das áreas do desenvolvimento regional, do património e do turismo – há cerca de uma década, quando este projecto deu os primeiros passos, e que persistem ainda hoje é a grande alavanca para a concretização deste desafio que é o desenvolvimento do Vale do Sousa a nível turístico, cultural, económico e social.

Uma apropriada conservação e valorização, produção de conhecimento, dinamização e promoção dos mais representativos exemplares deste património imóvel é fundamental para o desenvolvimento integrado do Vale do Sousa.

É interessante... O caminho percorrido remete-nos para uma simbólica mas pertinente comparação, a da construção de uma igreja românica. Pedra a pedra, como se de uma escultura se tratasse, com metodologia e sabedoria de mestres artistas na talha do granito, iniciada na cabeceira e finda na catarse do pórtico.

Esta publicação assume um papel relevante na Rota do Românico, pois, para além de um importante documento académico que sistematiza a informação sobre os 21 elementos patrimoniais, demonstra de forma clara a transformação que estes sofreram ao longo do tempo através das várias campanhas de conservação e salvaguarda, culminando com as obras que foram executadas no âmbito deste projecto.

Que esta publicação consiga transmitir e realçar a beleza dos monumentos que "retrata", que tenha a suprema capacidade de produzir apropriação àqueles que dela irão usufruir, produzindo sensações, emoções e conhecimento. Acima de tudo que os torne mais perenes ...

Rosário Correia Machado
Directora da RRVS

O Valor Patrimonial da Rota do Românico do Vale do Sousa

29

A criação de um itinerário cultural constitui um dos factores de salvaguarda do património. A Rota do Românico do Vale do Sousa reflecte a evolução do conceito de património artístico que, do culto ao monumento isolado, se estendeu à valorização do seu contexto territorial.

O património é um conjunto de bens que uma geração sente que deve transmitir às outras, como um talismã. É, e será sempre, a conjugação entre os objectos e os seus fruidores, o que faz do património um conceito em constante mutação. Hoje ele é cada vez mais entendido como aquilo que tem qualidade para a vida das populações. Numa Europa que procura, na sua globalidade, a especificidade das regiões, o património é, mais do que nunca, um factor de identidade. No entanto ele não deve ser visto como uma reserva do passado, mas antes como um valor contemporâneo e dinâmico capaz de contribuir para o desenvolvimento qualitativo da sociedade.

A arquitectura românica do Vale do Sousa tem características muito próprias que a singularizam no contexto do românico português. Mais do que qualquer outra arquitectura ela só é verdadeiramente entendida quando é apreciada na malha paroquial do território. Contemporânea da formação de Portugal e dos primeiros reis, expressa a época de uma forma particularmente significante.

A Rota do Românico do Vale do Sousa inclui velhos mosteiros, igrejas paroquiais, torres senhoriais, capelas de função devocional e monumentos funerários que, ao longo da Idade Média, formaram a paisagem da região. Estas construções não são apenas monumentos. São pólos geradores da exploração agrícola e da organização paroquial. Consagram lugares de passagem que o homem sempre teve necessidade de simbolizar e testemunham quanto o factor religioso é um fenómeno de raízes muito fundas e complexas que ultrapassa largamente os aspectos institucionais do cristianismo.

Visitar os monumentos, apreciar a paisagem, compreender a relação entre a orografia do terreno e as construções da Época Românica, entrever as motivações físicas e simbólicas da localização de torres e castelos e entender a espessura da sedimentação histórica do povoamento é o estimulante desafio da Rota do Românico do Vale do Sousa.

Lúcia Maria Cardoso Rosas
Departamento de Ciências e Técnicas do Património
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Abreviaturas

ADB – Arquivo Distrital de Braga

c. – Cerca de

Cf. – Conferir

D. – Dom

Dec. – Decreto

DGEMN – Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais

DR – Diário da República

DREMN – Direcção Regional de Edifícios e Monumentos Nacionais

Ed. – Edição

FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Fr. – Frei

IAN/TT – Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo

ibidem – No mesmo lugar

IDEM – O mesmo

In – Em

IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico

Lda – Limitada

Nº – Número

Ob. Cit. – Obra citada

p. – Página

Pe – Padre

pp. – Páginas

Prof. – Professora

RRVS – Rota do Românico do Vale do Sousa

S. – São

s/d – Sem data

s/n. – Sem nome

séc. – Século

sécs - Séculos

Sep. – Separata

ss. – Seguintes

Vd. – *Vide* (Ver)

Vol. – Volume

Vols. – Volumes

Capítulo I

A ARQUITECTURA ROMÂNICA E A PAISAGEM

A Arquitectura Românica

35

Entre o final do século X e o início do século XI, a Europa Ocidental acusa uma lenta renovação acompanhada por um notável surto construtivo. Nesta época, as diferenças regionais, no que diz respeito à arquitectura, são ainda muito acentuadas. Enquanto a Sul se desenvolve a designada *primeira arte românica meridional*, no Norte de França e no território do Império Otoniano predominam as grandes construções cobertas de madeira, de tradição carolíngia.

É, no entanto, ao longo da segunda metade do século XI e do início do século XII, que uma série de transformações políticas, sociais, económicas e religiosas irá propiciar o aparecimento e a expansão do estilo românico.

Uma maior estabilidade política é então acompanhada de um lento mas significativo crescimento demográfico. No século XI, os progressos nas técnicas agrícolas irão permitir melhores colheitas e uma acentuada melhoria na alimentação e nas condições de vida das populações.

Ao mesmo tempo desenvolvem-se, na Europa, dois fenómenos fundamentais para a compreensão do aparecimento, do desenvolvimento e da expansão da arquitectura românica: o monaquismo e o culto das relíquias.

O monaquismo do século XI apresenta características muito diversas do monaquismo de origem Oriental, mais antigo e centrado em práticas ascéticas e de isolamento. A Regra de São Bento aliou a vida contemplativa ao trabalho manual, repartindo-se, as horas do dia do monge, entre a oração e o trabalho.

São Bento (c. 480 – c. 547), fundador e abade do mosteiro de Monte Cassino, aí compôs a Regra que recebeu o seu nome. Apesar da influência desta *Regula Monachorum* ser já nítida no monaquismo carolíngio, é a partir da Época Românica que se torna o documento fundamental da vida monástica, servindo de modelo a um grande número de ordens religiosas que a adopta ou que nela se inspira.

A fundação do mosteiro de Cluny, na Borgonha, por Guilherme da Aquitânia I, marca um ponto de viragem na história do monaquismo Ocidental. Os abades de Cluny agrupam os diferentes mosteiros da ordem clunicense sob a sua autoridade, incorporando na vida monástica alguns aspectos da organização jurídica do feudalismo. A carta de fundação da abadia, datada de 910, expressa que o mosteiro teria que adoptar a Regra de São Bento, enquadrando-se na sequência da reforma promovida por São Bento de Aniano (c. 750 - 821), o primeiro a tentar unir todos os mosteiros do Ocidente sob a Regra beneditina. Este sistema de unificação dos mosteiros explica o papel predominante que irá desempenhar Cluny na difusão da reforma da Igreja, lançada pelo papa Gregório VII (1073 – 1085), habitualmente designada de *Reforma Gregoriana*. Com o apoio da Ordem de Cluny, o papa Gregório VII irá impor a liturgia romana em detrimento das liturgias regionais, como a liturgia moçárabe, utilizada na Península Ibérica.

Cluny atinge o seu apogeu em meados do século XII quando tem, sob a sua dependência, 1184 mosteiros submetidos a uma uniformidade de observância e de costumes monásticos. Tendo características próprias, apesar de seguir a Regra de São Bento, a Ordem de Cluny desenvolve uma liturgia muito rica, sustentada pela imensa quantidade de ofícios litúrgicos que desempenha, plena de simbolismo e de magnificência. Segundo o espírito clunicense, nenhuma realização era demasiado bela para honrar a Deus, o que irá favorecer uma estética de riqueza e de profusão ornamental.

O poder da abadia de Cluny representa um factor que transcende a estrutura feudal e a diversidade e o localismo que esta impõe. Contribuiu para a consolidação de um padrão de romanidade e de alguns princípios de unidade, que estão na base da linguagem artística comum à Europa de então, ou seja, a arte românica.

O culto das relíquias e as peregrinações são aspectos que ultrapassam o fenómeno religioso e devocional, tal é o seu poder nesta época. São factores de intercâmbio e de síntese que constituem um dos mais importantes aspectos da mentalidade da época medieval, bem como um dos principais motores da criação artística.

Se o gosto pelas relíquias é um fenómeno muito antigo, no contexto do cristianismo é, sem dúvida, a partir do século XI que os grandes centros de relíquias adquirem uma extraordinária importância e notoriedade. A confiança no poder eficaz das indulgências e de outras práticas religiosas para obter o perdão dos pecados cresce muito nesta época, sendo a peregrinação um dos meios mais eficazes para alcançar o perdão. São vários os lugares de peregrinação que permitem um contacto directo com o poder divino, manifestado através da realização de milagres. Há santuários regionais por toda a Europa cristã, mas as peregrinações a lugares longínquos são cada vez mais estimadas. Santiago de Compostela, Roma e Jerusalém constituem-se como lugares maiores de peregrinação.

A piedade e os caminhos favoreceram extraordinariamente a arquitectura.

Na verdade, foi o factor religioso, mais do que qualquer outro, que contribuiu para a europeização e difusão dos elementos que permitem definir o conceito de românico, embora haja edificações de carácter civil, profano e militar de grande importância no desenvolvimento e afirmação da arquitectura românica. No entanto, esta constituiu-se e desenvolveu-se em função de modelos e de arquétipos de conteúdo religioso, e é nesse âmbito que produz as suas manifestações mais características.

O século X e os inícios do século XI são marcados, em parte do Ocidente europeu, pela construção de edifícios cujas características definem um tipo de arquitectura que se convencionou designar de *primeira arte românica meridional*. Esta arquitectura tem múltiplos exemplos na Itália do Norte e do Centro, no Baixo Languedoc, na Provença, na Catalunha e no vale do Ródano. É, no entanto, na Itália e na Catalunha

que se encontram os monumentos mais antigos e mais numerosos. Construídos em aparelho pequeno mas regular, animam os muros com bandas lombardas, inicialmente só nas cabeceiras e, posteriormente, nas naves e nas torres.

Esta arquitectura recuperou a utilização tradicional da abóbada de berço, em contraste com as grandes construções cobertas de madeira, próprias das regiões do Império Otoniano e do Norte de França.

A escultura figurativa reaparece então, ainda que timidamente, em relevos que rematam os portais das igrejas, em capitéis ou sob a forma de invólucros antropomórficos de relíquias.

As tipologias e o sistema construtivo que caracterizam a arquitectura românica começam a ser definidos pouco antes dos meados do século XI. É nas regiões da Borgonha, do Languedoc, do Auvergne e do Sudoeste francês e nos reinos peninsulares de Navarra e de Castela, que reside a verdadeira originalidade da criação artística Ocidental nesta época.

Sobre a nave e a cabeceira, as abóbadas de berço e de arestas apoiam-se em pilares cruciformes e a plástica dos muros torna-se cada vez mais rica através da utilização de arcadas, pilastras e colunelos. Estimam-se as superfícies descontínuas, ou seja, as paredes articuladas que combinam o paramento liso com o arco de volta perfeita, utilizando arcaturas cegas que, por sua vez, alternam com vãos de iluminação.

Entre 1060 e 1080, a arquitectura românica conhece a sua plenitude decorrente do equilíbrio complexo dos volumes, de numerosos aperfeiçoamentos técnicos e de uma ampla diversidade de soluções na planimetria das cabeceiras. O deambulatório, corredor que circunda a cabeceira e que já existia desde o século X, é um elemento que conhecerá um acentuado desenvolvimento com a finalidade de favorecer a circulação dos fiéis e das cerimónias processionais. Se é certo que a quantidade de peregrinos conduziu à necessidade de facilitar a sua circulação, a verdade é que as designadas igrejas de peregrinação, como Santiago de Compostela, se integram numa evolução mais geral já que a existência de deambulatório não se confina unicamente às igrejas pensadas para receber peregrinos.

As torres, incorporadas nas fachadas das igrejas e uma outra torre que cobre o cruzeiro do transepto, a distinta altura das naves e dos vários elementos da cabeceira, resultam num escalonamento de volumes articulados e subordinados uns aos outros.

A Abadia de Cluny, na Borgonha, constituía uma ilustração deste princípio. Tendo sido fundada no século X, vai receber uma importante reforma nas suas estruturas arquitectónicas, iniciada em 1088. Em 1091 é sagrado o altar-mor, em 1100 estava concluído o transepto, sendo o santuário plenamente utilizado em 1121. Importa referir que a Abadia de Cluny, o mais vasto complexo construído na Europa até à Revolução Francesa, altura em que foi iniciada a sua demolição, constituiu um exemplo muito admirado e glosado, embora não tenha sido o único modelo. As igrejas de Saint-Philibert de Tournous e da Madeleine de Vezelay apresentam soluções diferentes de Cluny, nomeadamente na maneira de construir as abóbadas, e a sua influência ultrapassou igualmente a região da Borgonha.

A forma mais elementar de uma igreja românica apresenta três naves, sendo a nave principal mais alta e coberta com abóbada de berço. As naves laterais são cobertas por abóbadas de aresta, que resultam do cruzamento de duas abóbadas de berço. O transepto é um corpo transversal às naves, também abobadado em berço, sendo o cruzeiro coberto por uma estrutura cupular. É a partir do transepto que se desenvolve a cabeceira, cuja planimetria tem muitas variações. Pode ser composta por abside e dois absidiolos cuja relação entre si varia muito, e pode ainda apresentar deambulatório com ou sem capelas radiantes. Esta descrição corresponde a uma igreja-tipo, embora a variedade de soluções seja muito vasta.

A arquitectura românica não resultou de grandes princípios directores nem foi fruto de teorias elaboradas. A diversidade é um dos seus aspectos mais característicos e mais importantes para o seu entendimento.

Entre 1060/1080 e os meados do século XII, a arquitectura românica afirma-se plenamente de forma mais elaborada e articulada, apresentando sistematicamente escultura arquitectónica.

A escultura arquitectónica que o românico desenvolve, sobretudo a que se enquadra nos capitéis e nos portais é radicalmente uma invenção e uma novidade desta época.

Nos séculos da Alta Idade Média, a escultura quase desaparecera, sobretudo no que diz respeito à escultura figurativa, muito conotada então com a idolatria e o paganismo. Será muito lentamente que reaparece no Ocidente medieval em lugares de peregrinação como invólucro de relíquias ou nos inícios do século XI, já em peças da arquitectura, como capitéis e molduras de vãos.

A escultura românica figurativa nasce no quadro do capitel coríntio. A multiplicação de colunas imposta pela utilização do pilar cruciforme, elemento de suporte que nasce e se desenvolve no âmbito do abobadamento em pedra das várias partes da igreja, resulta na existência de uma grande quantidade de capitéis. Na arquitectura românica, a renovação do capitel coríntio, herdado da tradição romana, irá resultar na adaptação das figuras à forma daquele capitel.

Uma das principais características da escultura românica reside precisamente no facto de ser o *quadro*, o espaço que existe para ser esculpido, o primeiro elemento organizador da composição. Daqui decorre a tendência da escultura românica para apresentar deformações morfológicas, posições acrobáticas ou pouco habituais, figuras pequenas em espaços curtos e figuras alongadas em espaços compridos.

Se é certo que a *lei do quadro* corresponde a soluções adoptadas noutras épocas, como por exemplo nas esculturas grega e romana, a verdade é que no caso de um frontão clássico as figuras nunca perdem as suas proporções canónicas. A forma triangular do frontão conduz a que as figuras na parte central, porque é a mais alta, possam estar em pé, e que as figuras situadas junto aos ângulos se apresentem deitadas. A singularidade da arte românica é que ela encolhe, estende, dobra ou alonga as figuras, ou seja, deforma-as para que elas se adaptem ao espaço que devem ocupar.

São disso exemplo os tímpanos e as arquivoltas dos portais românicos cuja forma semicircular impõe uma composição adaptada a essa forma.

Na Igreja Românica a escultura concentra-se, exteriormente, nos portais, nas aberturas de iluminação, com especial relevo para a fresta ou frestas da cabeceira, nos cachorros que, por norma, sustentam as cornijas e nos capitéis e bases de colunas adossadas. No interior é igualmente nos capitéis, com especial relevo para os capitéis do arco triunfal que se concentra a escultura e também nas bases.

Como já escreveu C. A. Ferreira de Almeida importa conhecer a antropologia do portal principal das igrejas românicas já que é aí que se concentra uma boa parte da escultura.

O portal ocidental das igrejas, por norma orientadas canonicamente, ou seja, tendo a cabeceira voltada a Oriente e, logo, a fachada principal, a Ocidente, era concebido como *Porta do Céu* ou como *Pórtico da Glória*. A vontade de proteger a entrada da igreja é que terá conduzido à representação de figuras ou programas sagrados, à inclusão de escultura como a de animais assustadores e a sinais de valor apotropaico, ou seja, motivos escultóricos como cruces e rodas solares, capazes de defender as entradas e de proteger a igreja.



1. As Ordens religiosas contam-se entre os principais encomendadores da arquitectura românica.

O Românico em Portugal

O estilo românico surge, em Portugal, nos finais do século XI no âmbito de um fenómeno mais vasto de europeização da cultura, que trouxe para a Península Ibérica a reforma monástica clunicense e a liturgia romana. A chegada das Ordens religiosas de Cluny, Cister, dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho e das Ordens Militares, Templários e Hospitalários, também deve ser enquadrada no processo da Reconquista e da organização do território.

A conquista de Coimbra (1064) aos mouros, por Fernando Magno de Leão, deu uma maior segurança às regiões do Norte, propiciando importantes transformações sociais e económicas. Esta época é marcada por um crescimento demográfico, por uma muito mais densa ocupação do território e por um *habitat* mais estruturado.

A expansão da arquitectura românica, em Portugal, coincide com o reinado de D. Afonso Henriques. Foi nesta época que se iniciaram as obras das Sés de Lisboa, de Coimbra e do Porto e que se construiu o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, que incorporaria na sua torre-pórtico o panteão da 1.^a dinastia. Esta Ordem, de origem francesa e favorecida por D. Afonso Henriques, estabeleceu-se na cidade do Mondego em 1131, tendo rapidamente irradiado as suas fundações para o Norte e para o Sul do território e estabelecido a sua presença em Lisboa, no mosteiro de São Vicente de Fora, logo depois da conquista desta cidade aos mouros.

Sendo uma arquitectura predominantemente religiosa, o românico está muito relacionado com a organização eclesiástica diocesana e paroquial e com os mosteiros das várias ordens monásticas, fundados ou reconstruídos nos séculos XII e XIII.

Os principais encomendadores da arquitectura românica foram os bispos das dioceses então restauradas – Braga, Coimbra, Porto, Lamego, Viseu, Lisboa e Évora – e os priores e abades dos mosteiros.

A Época Românica é coeva, em Portugal, do período em que se estrutura o seu *habitat*, com as freguesias e toda uma organização religiosa e vicinal de aldeamentos. De facto, a expansão do estilo românico não corresponde propriamente à Reconquista, mas antes à organização do território. As dioceses dividem-se em paróquias que têm, no Entre-Douro-e-Minho, uma rede muito densa. Nos séculos XII e XIII surgem novas paróquias, não somente nesta região, mas também em Trás-os-Montes, no Alentejo e no Algarve, acompanhando as linhas de força da demografia medieval.

Na segunda metade do século XI, a região de Entre-Lima-e-Ave contava com 576 freguesias às quais devem ser acrescentadas as 90 das terras de Guimarães e Montelongo. O território de Entre-Lima-e-Minho apresentava uma densidade semelhante à da rede paroquial, que diminuía a Sul do Ave e a Norte da bacia do Douro. No entanto, no século XIII, o termo do Porto, dividido em 7 julgados e 173 paróquias, nos quais se incluíam os julgados de Penafiel e Aguiar, acusava já um denso povoamento.

De uma maneira geral, a paróquia do Entre-Douro-e-Minho delimita-se pelos cumes das elevações que a cercam, por velhos caminhos e pelas vias fluviais mais importantes. A sua área é relativamente pequena. Quando se organizam nos séculos XII e XIII, as freguesias exigiam uma média de 15 a 20 agricultores, necessários para assegurar económica e religiosamente uma vila eclesial. Nesta altura a freguesia já se apresenta como um espaço muito bem definido, englobando uma área, contígua ou não, destinada a campos de cultivo, o *ager*, outras áreas ocupadas por *soutos* de carvalhos e de castanheiros, reservada à criação de gado suíno, fundamental na economia e na alimentação, e outras de *monte*, ou seja, áreas de matos destinadas à pastorícia e à criação de gado.

As comunidades rurais organizam-se à volta de uma igreja, com o seu espaço dedicado ao cemitério. A igreja é o pólo sacralizador de todo o espaço da freguesia. Simbolicamente, ela é uma cidadela contra o mal porque guarda os santos com as suas relíquias invencíveis, triunfantes e gloriosas. Aí se concentram as cerimónias que asseguram a protecção de Deus e dos santos.

Como já expressou C. A. Ferreira de Almeida, a arquitectura românica portuguesa mais do que em qualquer outra região, tem de ser apreciada *in situ*. Só inserida na paisagem e no *habitat* local é que ela é verdadeiramente compreensível e rica de ensinamentos.

Relativamente às igrejas da Alta Idade Média, a igreja românica mostra uma organização diversa das massas arquitectónicas, um espaço interno mais contínuo e uma modelação que corresponde à nova liturgia romana.



2. Apesar das alterações ocorridas ao longo do tempo, o *habitat* disperso da região do Vale do Sousa estrutura-se na Época Românica.

40



3, 4 e 5. A paróquia, na Época Românica, delimita-se pelos cumes das elevações que a cercam, por velhos caminhos e pelas principais vias fluviais.

A liturgia romana apresentava aspectos mais teatrais do que a liturgia moçárabe e por isso requeria espaços mais amplos e abertos. No entanto, esta diferenciação não significa que a igreja românica se apresente como um espaço diáfano, sem barreiras visuais entre as várias partes da igreja. É certo que as igrejas da Alta Idade Média peninsular, principalmente as das épocas visigótica e moçárabe, compartimentavam e hierarquizavam muito o seu espaço interno não permitindo, principalmente no caso dos templos moçárabes, a visualização do desenrolar do culto.

A igreja românica, ao utilizar muito sistematicamente a planta longitudinal, constituída por três naves, transepto e cabeceira ou simplesmente com nave única e cabeceira, constrói um espaço mais aberto e comunicante do que a igreja dos tempos anteriores, o que não significa que a visualização do altar-mor seja possível de todos os pontos das naves, ou nave. As igrejas das sés e de boa parte dos mosteiros ocupavam uma parte da nave central com o coro, destinado à comunidade de cónegos, no caso das primeiras e à comunidade monástica, no caso das segundas.

Em Portugal, a arquitectura românica concentra-se, essencialmente, no Noroeste e no Centro, adensando-se nas margens dos grandes rios. A arquitectura românica portuguesa não apresenta uma grande variedade de soluções, tanto no que diz respeito à planimetria como no que concerne ao jogo de volumes. No entanto, a escultura patenteia uma tão diversa e rica gama de soluções que permite a classificação regional e cronológica do românico português. Esta diversidade constitui um dos seus aspectos mais característicos e singulares.

A escultura românica portuguesa apresenta soluções muito diversas no território português. Se, por um lado, notamos semelhanças em igrejas regionalmente próximas, há, por outro, diferenças acentuadas de região para região e há ainda diferenças numa mesma região, que se explicam por razões cronológicas. É disso exemplo a escultura românica das igrejas que se situam entre os rios Lima e Minho. A fronteira política entre Portugal e Galiza, materializada pelo Minho, não correspondia a uma fronteira eclesiástica, uma vez que esta mancha do território pertenceu à Diocese de Tui até 1381.

Nas igrejas dos antigos mosteiros de São Salvador de Ganfei, Sanfins de Friestas e São João de Longos Vales, a escultura arquitectónica segue claramente modelos do transepto da Sé de Tui, bem como outras tipologias muito difundidas na Galiza, principalmente na província de Pontevedra durante os meados e a segunda metade do século XII.

Em Sanfins de Friestas (Valença), a igreja do antigo mosteiro beneditino é um excelente indicador de quanto uma igreja românica deve ser entendida não só pela arquitectura que patenteia, mas pelo local escolhido para a sua implantação.

Sobre uma plataforma ergue-se a igreja de uma nave, muito alta relativamente à largura, de grande qualidade construtiva, decoração rica e exuberante, características que fazem desta igreja um dos melhores exemplares do românico português. No exterior, as cornijas da nave e da cabeceira são ritmadas por cachorros e capitéis de poderosa volumetria na escultura e assinalável variedade dos temas.

Ainda na margem esquerda do Minho, na sua parte mais Oriental, há um grupo de igrejas românicas que acusa influências galegas, entre as quais se destacam a igreja de São Salvador de Paderne e a Capela de Nossa Senhora da Orada, ambas no concelho de Melgaço. No entanto, estes templos apresentam uma escultura muito diversa das anteriores. Se, por um lado, estas construções têm uma cronologia menos recuada, reportando-se a meados do século XIII, por outro, os influxos que receberam da Galiza, no que diz respeito à tipologia das peças e aos motivos da escultura, foram adoptados profusamente na

provincia de Orense. As soluções da escultura destas igrejas portuguesas encontram igualmente paralelo nos programas adoptados nas igrejas cistercienses da Galiza.

Situada na margem esquerda do Lima, em território da Diocese de Braga, a igreja de São Salvador de Bravães (Ponte da Barca) mostra bem como os *dialectos* da escultura românica portuguesa se associam, por vezes, numa mesma construção. Esta igreja, que fez parte de um mosteiro de Cónegos Regrantes, é muito celebrada na historiografia da arte românica portuguesa devido à profusão da sua volumosa escultura e ao programa invulgar do seu portal axial. Formalmente, os capitéis e as bases deste portal estão muito próximos dos modelos derivados da Sé de Tui, a partir de meados do século XII.

O portal de Bravães é, no contexto da arte românica portuguesa, o mais eloquente testemunho de portal como *Porta do Céu* ou como *Porta da Salvação*. Nesse sentido, o tímpano mostra uma *Maiestas Domini*, ou seja, Cristo na Glória do Céu, dentro de mandorla segura por dois personagens. Numa das arquivoltas figura-se o apostolado e, no seu seguimento, há duas estátuas-coluna onde se representa a Anunciação. No fuste da esquerda está representada a Nossa Senhora com a mão esquerda sobre o ventre o que, iconograficamente, se reporta a Nossa Senhora do Ó (ou Santa Maria de Ante-Natal), motivo muito glosado na escultura medieval hispânica. No fuste que fica à direita do observador está representado o Anjo São Gabriel, com barba. A estes elementos associam-se fustes onde se enroscam serpentes, outros por onde sobem quadrúpedes e ainda outros com aves tratadas à maneira de aduelas, constituindo todo este conjunto uma *Porta da Salvação* simbolizada pela Anunciação.

Enquanto que a cabeceira aparenta ser a parte mais antiga da igreja, sendo datável de meados do século XII, o portal deve ser enquadrado em data pouco anterior aos meados do século XIII. Ele apresenta elementos decorativos nos capitéis que se aproximam de modelos derivados da Sé de Braga.



6. Igreja de São Salvador de Bravães (Ponte da Barca).

42



7. Igreja de São Salvador de Bravães (Ponte da Barca).
Detalhe do portal ocidental.



8. Igreja de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim).



9. Igreja de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim). Portal ocidental.



10. Igreja de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim). Portal sul.

A Sé de Braga e a igreja do antigo mosteiro beneditino de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim) correspondem a estaleiros românicos onde se caldearam e a partir dos quais se difundiram modelos formais e temáticos que irão chegar a várias igrejas da região de Braga e Guimarães e da Bacia do Ave.

O actual edifício românico da Sé de Braga, que teve sucessivas alterações ao longo do tempo, deverá ter tido início na década de 30 do século XII, como demonstram as bases e os capitéis das parcelas mais antigas. O portal axial, parcialmente alterado nos inícios do século XVI, apresenta um programa escultórico da segunda metade do século XII, com capitéis muito originais na forma do cesto e na decoração fitomórfica. Na Sé de Braga há igualmente capitéis de ascendência provençal e borgonhesa, como aliás acontece em São Pedro de Rates.

A igreja de Rates teve uma atribulada construção, muito demorada, e patenteia bem as alterações que foram modificando o seu programa inicial. Os capitéis das parcelas correspondentes aos meados do século XII onde estão figurados quadrúpedes e aves afrontadas na esquina, correspondem a modelos franceses, talvez da região da Borgonha.

Os modelos de capitéis, bases, aduelas, impostas e frisos, bem como a escultura dos tímpanos que vemos na Sé de Braga e em São Pedro de Rates tiveram uma larga difusão nas áreas circundantes a estes dois estaleiros que, desta forma, funcionaram como pólos irradiadores de modelos muito repetidos e também muito regionalizados, em vários exemplares de igrejas românicas já de expressão tardo-românica.

Na margem esquerda do Douro, principalmente no aro da cidade de Lamego, a arquitectura românica exemplificada pelas igrejas de São Martinho de Mouros e de São Pedro das Águias, embora utilize uma linguagem algo particular no arranjo de portais e alçados, tem elementos que a aproximam do românico bracarense.

No concelho de Cinfães destaca-se o mosteiro de Tarouquela que apresenta uma capela-mor muito elaborada e rica de ornamentação. No concelho de Resende, a igreja de São Martinho de Mouros é um edifício singular que acusa um carácter defensivo pela inclusão de um maciço turriforme que serve de fachada ocidental e que, no interior, forma um pórtico abobadado. Na Ermida de Paiva, em Castro Daire, os temas decorativos têm paralelos no românico das bacias do Sousa e do Tâmega. No Alto Douro e nas dioceses de Viseu e da Guarda há uma vasta série de igrejas cujas soluções tardias acusam um românico de resistência. Muitas delas, como a de Nossa Senhora da Fresta (Trancoso) ou a de Póvoa de Mileu (Guarda), apesar de habitualmente serem classificadas de românicas, correspondem, no entanto, à Época Gótica.

Se a mancha da arte românica é muito densa no Entre-Douro-e-Minho, sempre muito povoado, já na região de Trás-os-Montes ela é muito mais rarefeita, correspondendo a um *habitat* aglomerado e a uma fraca densidade populacional. As igrejas românicas transmontanas correspondem, na sua maioria, a construções bem mais tardias devendo ser, muitas delas, consideradas já protogóticas ou mesmo da Época Gótica. A igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco (Chaves) apresenta um portal muito simplificado onde já sentimos que os capitéis resultam de uma longa repetição de modelos. A igreja matriz de Chaves, que só parcialmente é da Época Românica, acusa influências do românico galego, leonês e castelhano. Já o caso da remanescente cabeceira do antigo mosteiro beneditino de Castro de Avelãs (Bragança) é de clara ascendência leonesa. Construída em tijolo, caso muito singular no românico português que chegou até hoje, deve ser classificada dentro da expressão mudéjar da arquitectura românica.

Ainda na região transmontana é de realçar o programa escultórico da pequena igreja de S. Salvador de Ansiães (Carrazeda de Ansiães), onde domina a representação do *Pantocrator* (*Cristo em Majestade*)

rodeado pelo *Tetramorfo*. Nas arquivoltas representou-se um apostolado e o tema das cabeças em bico acusa influências do românico bracarense.

As influências forâneas, muitas vezes regionalizadas, são uma constante na escultura românica portuguesa e a sua origem é muito variada. A Sé do Porto é disso um exemplo. Apesar das grandes alterações que sofreu na Época Moderna e do profundo restauro de meados do século XX, a Sé do Porto patenteia, tanto no programa arquitectónico como na escultura, influências da zona francesa do Limousin. As frestas apresentam sempre toros diédricos e os capitéis são desprovidos de ábaco, próprios daquela região do Centro-Oeste de França. No entanto, há também capitéis que se reportam a modelos da Sé Velha de Coimbra. As intensas relações comerciais entre a cidade do Porto e La Rochelle, já na Época Românica, explicarão a chegada de mestres daí originários. Na catedral do Porto trabalhou também Mestre Soeiro, vindo do estaleiro da Sé Velha de Coimbra.

Coimbra é um centro de notáveis exemplos de arquitectura românica. Por razões históricas cedo recebeu influências eruditas vindas de França, às quais se miscigenaram reportórios e técnicas próprias da artesanaria moçárabe, que tinha antecedentes bem enraizados na região, criando uma linguagem decorativa muito original, para a qual contribuiu também a existência de inúmeras pedreiras de calcário.

A igreja de Santa Cruz, reformada na época manuelina, deixa ainda perceber as influências vindas da Borgonha tanto na arquitectura, como nas soluções decorativas dos capitéis. A Sé Velha, um dos melhores edifícios românicos portugueses, desenvolve uma espacialidade que recorda a Catedral de Santiago de Compostela. As galerias de circulação são muito semelhantes às utilizadas nas igrejas da Normandia. Esta solução deve ser atribuída a Mestre Roberto que, trabalhando na Sé de Lisboa, se deslocou várias vezes a Coimbra para orientar as obras da Sé.

Já a igreja de São Salvador apresenta soluções espaciais próprias do Sul da Península Ibérica. O românico de Coimbra irá ter uma notória influência em construções do Centro e do Norte de Portugal.

A Sé de Lisboa, muito alterada por desastres naturais e por atribulados restauros, é ainda um testemunho dos influxos românicos do Norte da Europa. Mestre Roberto, já referido a propósito da Sé Velha de Coimbra, foi o responsável pela catedral de Lisboa. Segundo C. A. Ferreira de Almeida, a Sé de Lisboa representa, em Portugal, um grande avanço nas soluções arquitectónicas e decorativas. Os seus alçados, a torre-lanterna, a luminosidade e o arranjo da fachada com duas torres fazem desta igreja a mais europeia e setentrional das construções românicas portuguesas.

No contexto da arquitectura românica portuguesa deve ainda ser destacada a Charola do Convento de Cristo, em Tomar, sofisticado exemplar da arquitectura religiosa dos Templários, em planta centralizada à maneira do Templo do Santo Sepulcro de Jerusalém.

O românico cisterciense, exemplificado pela magnífica igreja do mosteiro de São João de Tarouca, acusa claramente a sobriedade e a funcionalidade que a acção de São Bernardo imprimiu à arquitectura da Ordem. Praticamente isenta de decoração, a sua arquitectura, que utiliza preferencialmente cabeceiras rectas, mostra um acentuado rigor na concepção do seu programa.



11. As Ordens religiosas instalaram-se no seio das melhores terras agrícolas.

O Românico no Vale do Sousa

No contexto do românico português, a arquitectura românica do Vale do Sousa apresenta características muito peculiares e muito regionalizadas.

Nas Bacias do Sousa e do Baixo Tâmega, a escultura românica mostra uma personalidade muito própria optando, quase sistematicamente, por elementos vegetalistas. A sua singularidade reside na escultura vegetalista, patente nos capitéis e em longos frisos, muito bem desenhada e plana, na qual se utilizou a técnica do bisel. Esta forma de esculpir, uma vez que recorre ao corte feito obliquamente, favorece muito a clareza dos motivos porque potencia os efeitos de luz e de sombra. Utilizada nas épocas visigótica e moçárabe, a escultura talhada a bisel, bem como os motivos vegetalistas e geométricos que utiliza, é retomada nas igrejas do Vale do Sousa. Correspondendo, quase sempre, a reformas românicas de igrejas anteriores – é de notar que a maior parte dos mosteiros e igrejas românicas da região corresponde a fundações muito mais antigas do que a arquitectura que apresenta – as novas construções do século XIII utilizaram modelos patentes nas antigas igrejas pré-românicas, então reformadas. A estes modelos juntaram-se os reportórios decorativos caldeados e difundidos pelos estaleiros da Sé Velha de Coimbra, da Sé do Porto e da Sé de Braga/São Pedro de Rates, formando uma nova sintaxe, muito própria e muito regionalizada.

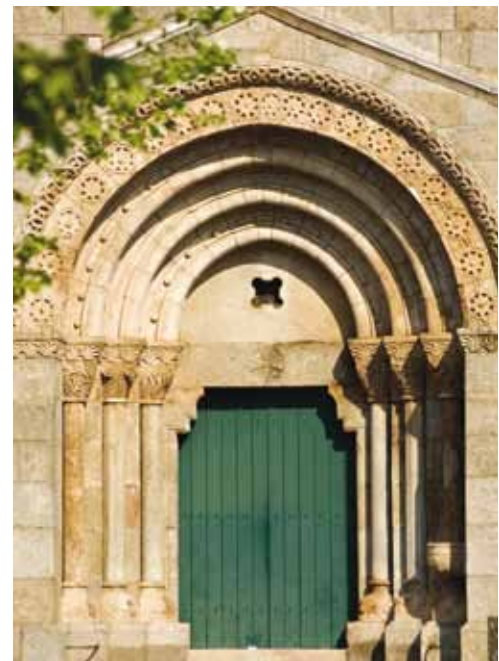
Acresce ainda referir que nestas igrejas poucas vezes pontua a figura humana. Já no que diz respeito aos temas animalistas, eles surgem, no Vale do Sousa, sustentando os tímpanos dos portais e tendo, claramente, a função de defender as entradas do templo.

A arquitectura desta região adopta, a maioria das vezes, cabeceiras de perfil rectangular, embora haja exemplos mais eruditos que utilizam absides semicirculares, como em Paço de Sousa, Pombeiro e São Pedro de Ferreira, e fachadas onde se encaixam portais bastante profundos, mostrando quanto a sua

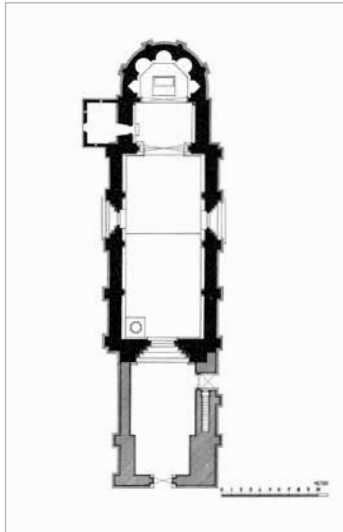
45



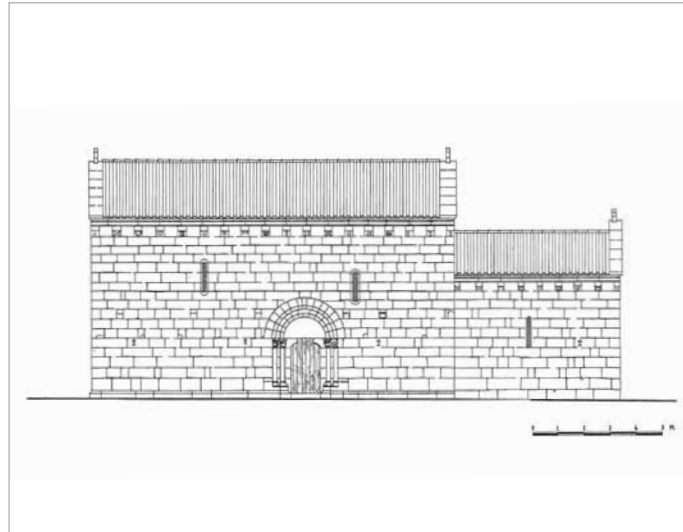
12. Escultura talhada a bisel. Igreja de São Gens de Boelhe.



13. O portal ocidental da igreja românica é entendido como *Porta do Céu*. Igreja de São Vicente de Sousa.



14. Planta de nave única e cabeceira semi-circular. Mosteiro de São Pedro de Ferreira.



15. Planta de nave única e cabeceira rectangular. Igreja do Salvador de Cabeça Santa.

solenização se coaduna com o entendimento do portal principal da igreja como *Porta do Céu*, *Pórtico da Glória* ou *Pórtico da Salvação* embora, na maioria dos casos, não existam, nestes portais, programas figurativos de índole teológica. No entanto, o cuidado posto no seu arranjo e a profusão da escultura que ostentam constituem, em si próprios, a vontade de nobilitar e defender os portais. É esta, também, uma das singularidades do românico português e do românico do Vale do Sousa em particular, e um das suas características mais sedutoras.

A igreja do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel) constitui um monumento nuclear no contexto da arquitectura românica do Vale do Sousa. As suas singulares características, tanto ao nível da arquitectura como da escultura, fazem deste velho mosteiro beneditino um dos mais apelativos e prestigiados testemunhos da arquitectura românica portuguesa.

A igreja, muito celebrada, apresenta um modo muito próprio de decorar, tanto pelos temas como pelas técnicas empregues na escultura. Esta escultura, típica das Bacias do Sousa e do Baixo Tâmega, adopta colunas prismáticas nos portais, bases bulbiformes, emprega padrões decorativos vegetalistas talhados a bisel, e desenvolve, como já foi referido, longos frisos no interior e no exterior das igrejas à maneira da arquitectura das épocas visigótica e moçárabe.

Como foi notado por Manuel Monteiro, terá sido em Paço de Sousa que se forjou uma corrente com base na tradição pré-românica, influenciada, igualmente, por temas originários do românico de Coimbra e da Sé do Porto, dando origem ao que designou por *românico nacionalizado*.

Como é próprio do românico português, à medida que o estilo se expande e implanta no território, também se regionaliza, afastando-se do reportório decorativo de origem francesa e das formas mais eruditas de construir.

Paço de Sousa foi, neste contexto, um edifício padrão onde as tradições locais e as influências do românico de Coimbra e do Porto se miscigenaram, padronizando o tipo de *românico nacionalizado* das Bacias do Sousa e Baixo Tâmega.

Esta região está pontuada de igrejas românicas como as de Vila Boa de Quires (Marco de Canaveses), Boelhe (Penafiel), Rosém (Marco de Canaveses), São Miguel de Entre-os-Rios (Penafiel), Cabeça Santa (Penafiel) ou Abragão (Penafiel), que têm em comum, além dos seus aspectos estilísticos, o facto de se enquadrarem numa cronologia do românico algo tardia, reportando-se as suas construções ao século XIII, por vezes já muito adiantado, embora quase todos estes exemplares tenham origens fundacionais mais antigas. A verdade é que o surto reconstrutivo nesta região, por ter abrangido muitos templos ao longo da mesma centúria, conduziu à adopção de modelos semelhantes, tanto no que diz respeito à escultura, como ao arranjo das cabeceiras das fachadas e portais.

Há elementos que caracterizam e marcam uma nova *moda* do românico dos meados do século XIII, na região do Vale do Sousa e da bacia do Baixo Tâmega, reutilizando formulários pré-românicos remanescentes. Esses elementos vão desde os capitéis do portal principal de São Gens de Boelhe (Penafiel) ou os do Salvador de Cabeça Santa (Penafiel), até às arcaturas sob imposta de São Vicente de Sousa (Felgueiras) ou os frisos fitomórficos e executados a bisel do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel). Esta *moda* privilegia a decoração vegetalista aplicada em capitéis, frisos ou até impostas, usualmente plana, executada a bisel e de nítido desenho. Característico é ainda o tratamento dado à palmeta clássica, que se torce e se aplica, sobretudo, na decoração de capitéis, como por exemplo, na Igreja de São Gens de Boelhe (Penafiel).

A Igreja do Salvador de Cabeça Santa é um significativo testemunho da existência de equipas de artistas itinerantes e da *viagem das formas*. O arranjo dos portais desta Igreja e a escultura dos capitéis – tanto dos portais, como do arco que divide a nave da cabeceira – são muito semelhantes aos da igreja de São Martinho de Cedofeita (Porto) que, por sua vez, apresenta soluções decorativas muito próximas das que foram utilizadas na construção românica da Sé portuense.



16. As igrejas do Vale do Sousa e do Baixo Tâmega apresentam um modo muito próprio de decorar. Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa.



17. No Vale do Sousa há modelos provenientes da arquitectura da região do Porto. Igreja do Salvador de Cabeça Santa.

Situada na freguesia de Eja, no concelho de Penafiel, a Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios é um exemplar que se insere no *românico de resistência*, característica que tanto marca outras igrejas românicas da área do Baixo Tâmega. Esta Igreja situa-se num importante território que se enquadra na reorganização político-militar conduzida pelo rei Afonso III das Astúrias, com o objectivo de criar condições de segurança que permitissem a fixação da população no vale do Douro.

A região do Baixo Tâmega pertencia, nos primórdios da Reconquista, em grande parte, ao território da *civitas Anegiae*. O rio Douro era já, nessa época, uma importante via fluvial. Neste território passavam igualmente dois importantes caminhos que ligavam o Norte ao Sul. A criação do território *Anegia* está documentada em cerca de 870, sendo contemporânea das presúrias de *Portucale* (868) e de Coimbra (878) e, segundo A. M. de Carvalho Lima, dos primeiros sinais de dinâmica populacional na área deste território, correspondente aos actuais concelhos de Cinfães, Penafiel, Marco de Canaveses, Castelo de Paiva e Arouca.

O *territorium da civitas Anegia* corresponde a um corredor natural, orientado a NO/SE e definido, a oriente pelo Marão e Montemuro, a sul pelo maciço da Serra da Freita e a ocidente por uma cumeada que na Idade Média era designada de *Serra Sicca*.

Esta barreira natural era fortificada, sobre o rio Douro, pelo *Monte do Castelo* em Broalhos e o *Alto do Castelo*, em Medas (Gondomar). Sobre o rio Sousa dominava o *Castelo de Aguiar* (Paredes) tomado por Almançor em 995, e sobre o rio Ferreira o *Alto do Castelo*, em Campo (Valongo).

Entre os inícios e os meados do século XI regista-se uma fragmentação do território com origem, tanto no abrandamento das razias muçulmanas como na pressão social exercida pelas famílias de infantões, desejosas de uma maior repartição de poderes militares, administrativos e judiciais, o que conduziu à divisão do território numa série de *terræ*, cada uma encabeçada por um castelo.

São estas poderosas razões que conferiram à região uma importante posição estratégica, sendo dominada por uma das mais notabilizadas famílias portugalenses, os Riba Douro. A família dos Riba Douro manteve estreitas relações com o Mosteiro beneditino do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), que foi cabeça de um couto doado pelo Conde D. Henrique, tendo vindo a tornar-se um dos mais afamados mosteiros do Entre-Douro-e-Minho.

A construção do Castelo de Aguiar de Sousa deve ser enquadrada no fenómeno de *encastelamento* que decorreu a partir dos meados do século XI, substituindo a mais antiga estruturação do território peninsular em *civitates*.

Segundo C. A. Ferreira de Almeida, as frequentes invasões que, a partir do século VIII, afectaram quase toda a Europa Ocidental, provocaram fugas temporárias ou mesmo definitivas, das populações. No entanto, a partir dos meados do século XI, as comunidades começam a construir castelos e recintos amuralhados com o objectivo de defender o local onde viviam. Entre os séculos X e XII, toda a Europa Ocidental se cobriu de uma densa rede de sítios fortificados, fenómeno que se designa por *encastelamento*.

A partir de meados do século XI, acompanhando o crescimento e a afirmação da nobreza rural e regional, bem como o progresso do regime senhorial, desenvolve-se uma organização territorial em unidades mais pequenas, as *terras*, encabeçadas por um castelo e pelo seu *senhor*, que irá adquirindo direitos judiciais e fiscais.

A implantação das *terras* de Aguiar de Sousa, de Penafiel, de Benviver, de Baião e de Castelo de Paiva, anteriormente englobadas no antigo território da *civitas* de Eja, é um exemplo muito significativo que ilustra esta evolução.



18. O território da *Civitas Anegia* foi de grande importância estratégica no processo da Reconquista.

Ao longo do século XI também vários mosteiros foram dotados de um recinto defensivo, que lhes estava associado, como nos casos dos Mosteiros de São Pedro de Cête (Paredes), que dispunha do castelo de Vandoma, e do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), defendido pelo Castro de Ordins.

A maioria destes locais de defesa, os *castelos rurais*, era muito elementar na sua construção, aproveitando as condições naturais, em locais altos e com afloramentos graníticos, que dificultavam o acesso. No caso de Vandoma, o recinto defensivo era composto por um muro, sem torres, à maneira de cerca, circundando uma área muito vasta.

Aguiar de Sousa desempenhou, desde muito cedo, um papel importante na região, apresentando-se como um dos mais poderosos Julgados de Entre-Douro-e-Minho, gozando de um considerável poderio e riqueza. O território abrangido por este Julgado era muito vasto, desde o Porto até às proximidades de Penafiel.

Nesta região do Entre-Douro-e-Minho, a família dos Sosas era uma das mais antigas com implantação no Julgado. O seu primeiro representante, Gonçalo Mendes de Sousa, possuía propriedades a Sul, que doou aos mosteiros de Santo Estêvão de Vilela (Paredes) e de São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira). A Norte, o seu património situava-se nas terras altas e nos vales dos afluentes Eiriz e Mesio.

A família da Maia, igualmente há muito implantada em Aguiar de Sousa, e cujo mais antigo representante no Julgado foi Soeiro Mendes da Maia, o *Bom*, era detentora de uma Honra no vale médio do rio Ferreira. A existência do património das duas famílias no Julgado estará relacionada com as necessidades de defesa do território contra os Mouros, como atesta o Castelo de Aguiar.

Na segunda metade do século XIII, os grandes proprietários nobres que não pertenciam às mais importantes famílias, ligam-se a elas por laços matrimoniais. Entre eles, destacam-se Gil Vasques de Severosa, Gil Martins de Riba Vizela e Rodrigo Froiaz de Leão. Este último casou-se com Châmoa Gomes de Tougues que herdaria e administraria todo o património da família. Rodrigo Froiaz de Leão tornou-se o senhor do património dos Tougues e dos Barbosas que se estendia por Aguiar de Sousa, Felgueiras, Penafiel, Marco de Canaveses e Foz do Douro.

A presença, nesta região, de importantes famílias da aristocracia não se limitava aos cargos que detinha na defesa e organização do território. Do seu património faziam igualmente parte, como era habitual nos séculos XI e XII, direitos sobre mosteiros e igrejas.

Como já foi esclarecido por José Mattoso, a família detinha o direito de padroado sobre a casa monástica o que significava, por um lado, a doação de bens fundiários necessários à vida da comunidade monástica e assegurava, por outro, que os monges fossem obrigados a facultar aos membros da família os direitos de *aposentadoria* e de *comedoria*, bem como o direito de se fazerem tumular no mosteiro, implicando a realização de cerimónias por intenção dos patronos.

Ao patrono cabia ainda proteger o mosteiro defendendo-o de qualquer violência ou abuso. No século XI, os ataques muçulmanos, normandos ou mesmo entre senhores rivais, eram frequentes. Aliás, nesta época de grande instabilidade muitos mosteiros possuíam um recinto defensivo, que lhes estava associado. Este sistema de padroado explica a razão pela qual existe sempre uma relação, entre uma ou várias famílias da aristocracia e os mosteiros e igrejas da região, como será referido no tratamento monográfico de cada exemplar.

A igreja do Mosteiro de São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira) é um edifício muito singular, de grande qualidade construtiva e decorativa. Na cabeceira há capitéis derivados de modelos do Alto Minho, a que já nos referimos, embora de tratamento menos volumoso. No portal principal as impostas glosam mode-



19. No Mosteiro de São Pedro de Ferreira conjugam-se elementos provenientes do Alto Minho, da Sé de Braga e de Zamora ou Salamanca.



20. Portal ocidental. Capitéis. No Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro há modelos provenientes do Alto Minho, da Sé de Braga e do mosteiro de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim).

los de palmetas, originários da Sé de Braga e a escultura das arquivoltas tem sido comparada tanto com o Portal del Obispo da Catedral de Zamora, como com modelos adoptados em San Martín de Salamanca e ainda, com soluções decorativas próprias da arte almóada.

No Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras), um dos mais importantes mosteiros beneditinos do Norte de Portugal, o portal axial é um exemplo de notável qualidade da escultura das arquivoltas, numa das quais se adopta aduelas com escultura própria de capitéis, na sequência dos portais da Sé de Braga e de Rates, onde este modo se forjou. A igreja de Pombeiro é um imponente testemunho de arquitectura românica regional onde se miscigenaram todas as *núances* do românico tardio minhoto do Sul do Lima: arquivoltas e palmetas de influência bracarense e temática floral já protogótica.

A Igreja do Salvador de Unhão (Felgueiras) constitui um assinalável testemunho da arquitectura românica portuguesa. O portal principal, de excelente qualidade, apresenta um conjunto de capitéis vegetalistas considerados entre os melhor esculpidos de todo o românico do Norte de Portugal. Em Unhão encontramos uma miscenização de soluções decorativas próprias desta região, com outras, provenientes de Braga.

A Igreja de São Vicente de Sousa (Felgueiras) corresponde a um testemunho muito significativo da corrente que se forjou no Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), com base na tradição pré-românica e influenciada por temas originários do românico de Coimbra e da Sé do Porto.

Na Igreja de Santa Maria de Airões (Felgueiras), o portal principal tem um arranjo similar aos portais das Igrejas de São Vicente de Sousa, Salvador de Unhão e São Pedro de Ferreira. Glosando soluções românicas da região do Vale do Sousa, esta Igreja, dado o aspecto tardio de alguns elementos, como os capitéis do portal axial e as molduras e capitéis da cabeceira, deverá datar dos finais do século XIII ou

mesmo dos inícios do século XIV. É, assim, um exemplar que mostra bem quanto o padrão construtivo da Época Românica, teve uma longa permanência nesta região.

A Igreja de São Mamede de Vila Verde (Felgueiras) é um excelente exemplar do sabor regional e periférico do românico português. A longa permanência deste modo de construir, que chega até ao século XIV, e por vezes até ao século XVI, conduz a que classifiquemos este tipo de igreja de *românico de resistência*.

No actual concelho de Paredes, o Mosteiro de São Pedro de Cête, reformado na Época Gótica e, tal como acontece frequentemente na história da arquitectura medieval portuguesa é, como escreveu C. A. Ferreira de Almeida, um belo testemunho da aceitação dos padrões românicos e de quanto eles se ligaram a concepções religiosas. Segundo o mesmo autor, se o portal lateral norte deve ser considerado como gótico, já o portal principal retoma aspectos do românico epigonal. Por tudo isto, a igreja de São Pedro de Cête é um monumento-chave para o estabelecimento de datações do românico tardio, da região.

A motivação da construção de pequenas ermidas está habitualmente associada, não somente à prática da vida eremítica mas, e mais nuclearmente à devoção e aos itinerários de santidade. Localizadas em locais ermos implantam-se com frequência nos limites das paróquias como pólos devocionais das populações circundantes. É este o caso da Ermida da Nossa Senhora do Vale (Paredes), claramente relacionada com os interesses agrícolas da população da região. Datando dos finais do século XV ou dos inícios do século XVI, o arranjo do portal e a escultura que apresenta mostram, no entanto, como a resistência dos motivos românicos se prolongou no tempo, sendo este um dos aspectos mais interessantes desta capela, no contexto da arquitectura religiosa do Vale do Sousa.

No concelho de Lousada, a Igreja de Santa Maria de Meinedo apresenta um programa arquitectónico muito preso às resistências do românico rural, o que atesta quanto este modo de construir foi, no Norte do país, muito estimado até épocas tardias.

Apesar desta datação tardia, o prestígio da Igreja é muito grande, uma vez que Meinedo foi sede de um bispado no século VI, acusando a fundura das raízes desta paróquia. O Bispo de Meinedo, Viator, esteve presente no II Concílio de Braga, realizado em 572 e presidido por São Martinho de Dume. A basílica terá passado, pouco depois, a igreja paroquial como indica a sua referência no *Parochiale suevicum*, documento que regista o número de paróquias pertencentes a cada diocese, e cuja elaboração decorreu da organização paroquial, impulsionada por São Martinho.

Na Igreja do Salvador de Aveleda (Lousada) o portal acusa a longa persistência das formas românicas que marcaram, de forma particular, a arquitectura românica portuguesa. Os capitéis vegetalistas são todos semelhantes e o recorte das bases tem paralelos com outros exemplares do Vale do Sousa, como as Igrejas de São Vicente de Sousa, Salvador de Unhão, Santa Maria de Airães (Felgueiras) e, ainda, de São Gens de Boelhe (Penafiel).

Um dos aspectos mais significativos e peculiares da arquitectura românica do Vale do Sousa reside, precisamente, na aceitação dos modelos construtivos e das soluções decorativas, próprias da Época Românica, durante longo tempo.

No território português, as regiões do Entre-Douro-e-Minho, Trás-os-Montes e Beiras adoptaram soluções românicas até ao século XIV e, por vezes, até ao século XVI, que se miscigenaram com aspectos da ar-



21. Nesta região a perduração dos modelos românicos está patente em igrejas já da Época Gótica. Mosteiro de São Pedro de Cête.

quitectura gótica. No Vale do Sousa, a esta longa e mais geral permanência do românico, acresce ainda um gosto muito próprio da região, que aprecia a decoração vegetalista e geométrica, cujos padrões e técnicas se definiram na Época Românica.

Nos concelhos de Penafiel e de Castelo de Paiva conservam-se dois monumentos funerários e comemorativos de notável interesse, já que correspondem a uma tipologia de que restam unicamente seis exemplares, em todo o território: o Memorial da Ermida ou *Marmoiral* de Irivo e o *Marmoiral* de Sobrado também designado de *Marmoiral* da Boavista.

Uma das tradições mais arraigadas é a que associa os memoriais à passagem de cortejos fúnebres de personalidades notáveis. Os memoriais de Ermida, Sobrado, Arouca, Alpendurada, e Lordelo estão, segundo a lenda, relacionados com D. Mafalda, filha de D. Sancho I. São tradicionalmente referidos como ponto de paragem no traslado do seu corpo para o Mosteiro de Arouca.

A Torre de Vilar, que deverá ter sido construída entre a segunda metade do século XIII e os inícios do século XIV, mais do que uma construção militar é um símbolo do poder senhorial sobre o território. Como refere Mário Barroca, que dedicou a este tema um aprofundado estudo, estas torres senhoriais implantavam-se preponderantemente no seio das Honras, em vales férteis de terrenos agrícolas de aluvião, ou na periferia dessas manchas agricultadas.

Este tipo de residência nobre, a *domus fortis*, segue um modelo semelhante à arquitectura de castelos, correspondendo a uma residência senhorial fortificada cuja origem andarà pelo último quartel do século XII, embora o seu modelo tenha ampla difusão já nos séculos XIII e XIV. Este modelo foi adoptado, principalmente, por pequenas linhagens em ascensão social muito motivadas na sua afirmação junto das comunidades locais e na amostragem da sua prosápia, processo que decorreu entre os finais do século XII e a primeira metade do século XIII, e que se difundiu ao longo do século XIV.

A Torre de Vilar é, pois, um muito estimável testemunho da existência da *domus fortis* no território do Vale do Sousa. Consagrando uma antiga senhoria, esta Torre, muito bem construída e conservada, é igualmente um excelente exemplar da qualidade da arquitectura medieval portuguesa de carácter civil, do valor simbólico que a arquitectura patenteia e da paisagem patrimonial da Idade Média portuguesa.

Entre os conjuntos monásticos, as igrejas paroquiais, e as outras construções já referidas, a *domus fortis* constitui mais um expressivo elemento da forma de ocupar o território que, ainda hoje, mostra quanto é antigo o seu *habitat* e como este se estruturou na Época Medieval.

Os Memoriais e a Torre de Vilar são exemplares da arquitectura medieval da região do Vale do Sousa que, juntamente com os castelos, os mosteiros, as igrejas paroquiais, as pontes, as fontes e as vias, patenteiam a riqueza e a diversidade da construção medieval que, de uma forma tão expressiva, marca este território, esclarece a fundura das suas raízes e demonstra quanto a necessidade de simbolizar é uma das motivações maiores da arquitectura. [LR]



22. O modo de construir próprio da Época Românica foi muito estimado até épocas tardias. Igreja de Santa Maria de Meinedo.



23. Consagrando antigas senhorias, as torres constituem um meio muito expressivo da forma de ocupar o território. Torre de Vilar.

Dinâmicas do Património Artístico na Época Moderna

Para o entendimento do património artístico português da Época Moderna é necessário atender a alguns factores tanto geoestratégicos como geopolíticos e culturais, que timbram, indelevelmente o perfil social de Portugal dos séculos XVI, XVII, XVIII e que serão substituídos por novos ideais que se vislumbram já a partir de inícios do século XIX.

Entre 1500, ano da descoberta do Brasil, e 1807, ano em que os factos consequentes da Revolução Francesa pressionam já as decisões do aparelho central nacional precipitando a fuga da corte portuguesa para o Brasil, o país vive uma conjuntura particular em que as decisões colectivas são dominadas pela interpenetração normativa dos universos político e religioso. Do papel do Estado e do papel da Igreja saem, sem dúvida, os condimentos mais fortes e estruturantes da sociedade Moderna.

No país político, que é o mesmo que dizer, no Portugal do poder central, vive-se a gestão da Expansão Ultramarina e os proventos que daí podem advir para a economia nacional. Primeiro, o ciclo das especiarias, consequência directa da dobragem do cabo Bojador e da retoma do fornecimento desses produtos, oriundos das longínquas terras do Oriente, nos mercados europeus, principalmente nos do Norte da Europa. A esse ciclo seguiu-se o tráfego humano, o ciclo da escravatura. À luz do tempo, carregar os navios com negros nos portos da costa africana, trazê-los para a Europa onde eram vendidos como mercadoria, fazia parte de um processo de actuação em que o sentido de *Homo Universalis* estava longe de estar assimilado. Se bem que o humanismo renascentista, cultivado por mentores como Erasmo de Roterdão, Thomas More, Shakespeare, Martinho Lutero, Maquiavel, Luís de Camões ou Francisco de Holanda, era já uma prática institucionalizada nos núcleos mais eruditos e avançados da Europa culta, a assimilação desses princípios revolucionários como preocupação de Estado levaria ainda séculos para ser assumida como princípio regulador das actuações dos governos nacionais da velha Europa. E desse comércio negreiro floresceu também a economia portuguesa, pois na Costa de Marfim carregaram as embarcações de humanos que depois eram transaccionados por metal sonante nos principais centros comerciais europeus. Da mesma origem chegaram remessas humanas para colonização das Terras de Vera Cruz. E dessas terras americanas definiu-se um novo ciclo económico para a coroa portuguesa. Aí foram exploradas jazidas de ouro e diamantes que contribuíram para o enriquecimento das terras portuguesas, definindo-se em finais do século XVII o ciclo do ouro e dos diamantes como uma alavanca para o desenvolvimento económico de Portugal. Recorde-se que nesta altura já a presença portuguesa estava enraizada pelos quatro cantos do mundo: África, Ásia e América. Se de todos esses continentes a coroa portuguesa recebeu dividendos, em todos esses locais do mundo deixou a marca da sua passagem e da integração e assimilação dos vectores culturais desses povos, até então estranhos ao velho continente europeu. E a arte portuguesa da Época Moderna acusa também essa nova herança que resultou da miscigenação. Esta alavanca espacial acarretou uma nova dimensão ao universo cientificamente conhecido. Do dogmatismo medieval, o experimentalismo dos herdeiros de Henrique, rasgaram uma nova dimensão para a compreensão do homem universal: a alargada dimensão da terra habitada; a diversidade étnica e cultural, e acima de tudo as formas plurais do agir do homem nas suas concretizações e anseios espirituais. O Portugal da Época Moderna contribuiu de forma indelével para a aceitação da pluralidade. Foram os rituais religiosos e mágicos do homem africano e do indígena, como o foram os complexos sistemas de uma centenária religião instituída com que se confrontaram nas Terras do Sol Nascente, e sobre todos

esses sistemas tradicionais os homens de Portugal souberam levar o horizonte do seu crer. Ora fanático, ora esclarecido, ora humanizado, ora religioso, ora economicista, assim souberam entretecer relações com o estranho. A disseminação da língua portuguesa no mundo é, sem dúvida, o melhor facto que comprova a pluralidade assente na comunicação, como a absorção de formas estranhas e, entretanto, plasmadas nos objectos do ritual mais profundo do homem português são reveladoras de uma capacidade invulgar para receber e absorver símbolos de outras culturas.

Foram tempos em que o espaço de actuação do homem português era dilatado para além das fronteiras da terra lusa. Em África estabeleceram entrepostos comerciais, no Oriente afirmaram-se com as feitorias, e no Brasil uma colonização extensa e intensa em todo o território dominado. Aí assistiu-se a uma verdadeira simbiose entre o peso esmagador do Ocidente cristão e a organização das culturas locais.

É na voragem do século XVII que as terras do Brasil se afirmam como porto seguro para onde se dirigiram as populações excedentárias do Minho e do Alentejo, numa procura desenfreada de melhores condições de vida. O Brasil impôs-se no imaginário do homem setecentista como o oásis da construção. Para aí partiram e aí se fixaram, muitos dos quais nunca mais regressariam ao Continente. Levaram modos de vida, levaram cultura, levaram arte. E aí construíram um património artístico que faz parte também do património português: organizaram terras, fundaram aldeias, freguesias e cidades, construíram casas, quintas e solares, e tal como no país de origem levantaram as suas igrejas, onde materializaram o designio da vontade colectiva. Homens que se constituíram em instituições piedosas como confrarias, irmandades e ordens terceiras, tal como os laicos do Reino faziam para garantir o bem-estar da alma no Além.

E a Igreja, enquanto espaço e instituição, foi sem dúvida o horizonte mais intenso do homem moderno português. Foi tutelado pela Igreja que Portugal partiu para a aventura da Expansão. A missionação e a evangelização foram sem dúvida pedra de toque na actuação da afirmação de Portugal no mundo. Sobre as vontades dinásticas impunha-se o beneplácito imanado da cadeira papal de Roma, para sancionar as actuações portuguesas em *terras de infiel*, ou seja, de não cristão. Mas daí, desse novo mundo, foram incorporados formas e técnicas que timbram também a arte portuguesa da Época Moderna.

A redescoberta do humanismo levaria também a alterações profundas no seio da Igreja. Se numa primeira fase são muitas as vozes discordantes entre a norma e a prática, para obviar esse desiderato, a Igreja Católica reúne-se em concílio para definir um renovado programa de actuação. A legislação difundida na sequência do Concílio de Trento (1545-1563) foi profundamente absorvida pela sociedade portuguesa do século XVII e XVIII. Das mais altas esferas do poder público à actuação que norteava o pregador, quando do alto do púlpito da igreja paroquial, formava e informava os anónimos camponeses das paróquias de Portugal: era todo um contingente dos cargos dirigentes da nação que aferiam a sua conduta pelos princípios morais imanados da força da lei tridentina. E os ecos dessa legislação enformavam o quotidiano do homem português a tal ponto que ainda no ano de 1781 se justificava ainda a tradução do latim para a língua oficial das notas principais das sessões desse dilatado concílio, publicando-se um livro com o título *O Sacrosanto e Ecuménico Concílio de Trento*, dedicado por João Baptista Reyceud aos Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana, onde se pode ler na nota de abertura o seguinte:

«Sendo o Concílio de Trento aquele sacrosanto Thezouro, em que a Igreja tem depositado as santíssimas Leis, os augustísimos Cânones sobre os Dogmas e Misterios de nossa Religião, e sendo Vossas Excelencias os sagrados Ecónomos deste Thezouro, a quem incumbe a gloriosa obrigação de apascentar as Ovelhas, commettidas ao seu Pastoral cuidado, conferindo-lhes o saudável pasto da doutrina Christã;



24. O retábulo-mor (1770 e 1773) é da autoria de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro.



25. Retábulo-mor e tecto da Época Barroca. Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios.

e sendo hum quasi impossível communicarem Vossas Excellencias a cada huma dellas em particular aquelle pasto, ou instrucção de que necessitão para regularem o seu comportamento pela doutrina do mesmo Concilio».

Imbuída do espírito tridentino, a Igreja portuguesa segue a mesma linha de reforma interna, realizando, ao nível das dioceses variados Sínodos do Clero para elaborar um conjunto de normas que deveriam guiar os destinos da vida religiosa, desde a igreja catedral à igreja paroquial, do mosteiro à ermida. De resto, as decisões do Concílio de Trento serão prontamente subscritas pelo poder central, levando o rei D. Sebastião a consagrar em alvará logo no ano de 1574, todo o apoio à concretização desse postulado. Para a elaboração destes códigos convocam-se Sínodos Diocesanos que tinham como missão actualizar ou reformar as Constituições dos respectivos bispados, aumentando o seu número ao longo do século XVII. Por seu turno, para fazer cumprir essas regras, periodicamente as igrejas locais eram alvo de visitação pelo próprio bispo ou seu delegado, onde eram passados em revista todos os equipamentos que compunham o espaço sacro, ordenando novas aquisições sempre que se considerasse esses objectos velhos ou fora do gosto da época.

A par da regulamentação da prática religiosa, essa legislação, expressa sob a forma de *Constituições Sinodais*, reserva particular atenção à fundação e renovação de templos, definindo princípios norteadores da arquitectura religiosa, como também às artes que modelavam o clima artístico do espaço sacro, onde se inserem a paramentaria, ourivesaria e, acima de tudo, a escultura/imaginária, a pintura e a arte retabular.

O Concílio de Trento ao legislar sobre o papel que desempenhavam as imagens e as pinturas de santos na formação dos fiéis católicos, atribuindo-lhes um papel mediático entre o devoto e o transcendente, definiu uma função concreta para o uso desses componentes artísticos do espaço sacro, levando à proliferação de estudos e tratados teológicos sobre a imaginária religiosa, tratados que serviram de norte para a assunção do controlo que as igrejas locais dispensaram à produção artística dos componentes do espaço sacro pós-tridentino. Textos como *Dialogo degli errori dei pittori*, de Andrea Gilli da Fabriano, publicado em 1564, ou *De picturis et imaginibus sacris*, de Jean Ver Meulen, datado de 1570, ou então o celeberrimo tratado de S. Carlos Borromeu, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, são alguns dos trabalhos publicados depois do Concílio de Trento, que concorrem para o protagonismo da arte como veículo pedagógico e persuasivo da igreja contra-reformista.

«Cada Diocese através de legislação própria põe em prática as determinações tridentinas, nomeadamente as que promovem uma nova maneira de encarar a imaginária religiosa, impondo normas que vão desde as condições que o artista deve satisfazer, à formação que possui, às temáticas que podem ser representadas e locais onde se podem expor as imagens, até à maneira como proceder com as imagens velhas e indecentes».

Sobre a produção de imagens e respectivos temas, justifica-se a leitura das *Constituições Sinodais* do Porto, publicadas no ano de 1690:

«Mandamos que nas Igrejas, Ermidas e Capelas de nosso Bispado não haja retabolo, altar, ou fora delle imagem, que não seja da Santíssima Trindade, e cada huma das três Pessoas della, de Christo Senhor nosso, e de seus Mistérios, Paixão, Morte e Ressurreição, e da Virgem nossa Senhora, e seus Mistérios, dos Anjos ou Santos Canonizados, ou beatificados; e as que ouiver sejam decentes que se conformem com os Mistérios, vida e milagres dos originaes que representam, e assi na honestidade dos rostos, perfeição dos corpos, e ornato dos vestidos; sejam esculpidas, ou pintadas com muita decência, e conforme

a verdade das histórias Sagradas, e que não representem cousas vaãs, supersticiosas ou apochrifas, ou que dem ao povo occasião de erro ou escândalo».

Essa atenção que o poder diocesano dispensava à produção dos plurais objectos da arte religiosa, estendia-se aos artistas que os executavam: só os artistas com licença diocesana podiam fornecer esses equipamentos litúrgicos. Para receber esse estatuto a sua produção tinha de obedecer a um padrão de qualidade. Desta forma, é possível encontrar equipamentos litúrgicos produzidos pelo mesmo artista em espaços bem diferenciados da administração diocesana, tanto nas igrejas urbanas como nas igrejas paroquiais das freguesias mais distantes do centro de emanação do poder do bispo. Sem dúvida que os mais conceituados trabalhavam nos edifícios que galvanizavam uma clientela eclesiástica mais esclarecida e onde os recursos económicos eram mais abundantes.

Como afirma Natália Marinho Ferreira Alves, a igreja é o cenário principal do homem barroco «onde se desenrolam todas as etapas vitais, do nascimento à morte, centro onde se realizam as festas ligadas à alegria da Vida, mas também celebram a Morte», impondo-se, portanto, como um «grande palco, onde o sacerdote, transmissor da palavra de Deus, juntamente com os fiéis» partilham de um mesmo sentimento que caracteriza o pulsar do pensamento colectivo dos séculos XVII e XVIII. E, sendo a igreja cenário de representação de passos da vida imaterial, não admira que esse espaço fosse renovado, transformado e adornado, com as melhores expressões artísticas das plurais artes que definem o clima artístico em cada coordenada temporal.

As igrejas paroquiais eram pólos aglutinadores das vontades plurais das comunidades locais. Na manutenção e arranjo desses espaços através de obras de arquitectura ou de aquisição de modernos equipamentos litúrgicos convergiam várias forças: se na capela-mor era sobretudo a acção do pároco que promovia os investimentos artísticos, no corpo da igreja eram os devotos locais os responsáveis pelos melhoramentos.

Na dinâmica artística do espaço sacro da Época Moderna, relevante actuação tiveram as confrarias e irmandades. Estas associações piedosas de leigos, embora sendo um fenómeno de origem medieval, foram amplamente difundidas como prática generalizada da organização laica do homem moderno, concorrendo também por esta via para espelhar a vitalidade da igreja contra-reformista.

Com uma prática assistencial e piedosa, as Confrarias formam-se sob a protecção de um santo patrono ou de uma devoção, localizando-se nos altares ou capelas que compunham o espaço sacro paroquial, podendo, em alguns casos em que o desafogo económico era timbre de uma associação, construir instalações próprias. Assim, na dinâmica da organização do espaço sacro, destacam-se estas instituições, podendo uma mesma igreja paroquial abrigar várias confrarias. Era obrigação dos confrades concorrer com bens pecuniários para a sobrevivência da sua irmandade. Se parte desses recursos eram para obras pias, missas de sufrágio pela alma dos irmãos defuntos, outra parte era investida em equipamentos sacros, afirmando-se umas confrarias sobre as outras, pela sumptuosidade dos apetrechamentos artísticos que compunham a sua capela ou altar privilegiado.

A qualidade do património artístico religioso está dependente do estatuto administrativo do templo face aos poderes instituídos. Numa igreja integrada no domínio do padroado real, do padroado de uma Ordem religiosa ou militar, ou no padroado de um nobre, a qualidade dos componentes artísticos é sublinhada frente aos outros edifícios congéneres, onde a produção do património artístico religioso fica exclusivamente dependente das esmolas do pé de altar, ou das receitas provenientes das dádivas dos fregueses.

Olhando a igreja paroquial na Época Moderna, constata-se uma política de renovação artística constante.



26. Retábulo-mor de gosto neo-clássico e pintura rococó. Igreja do Salvador de Aveleda.



27. Retábulo-mor (1730). Igreja de São Vicente de Sousa.

Primeiro, para adaptação à sumptuosidade do ritual litúrgico pós-tridentino, as capelas-mores tornam-se mais amplas e iluminadas. O decoro que era exigido na celebração da eucaristia, a par com a ritualização processional que envolvia a actuação do clero no espaço da capela-mor, são algumas das razões que explicam essas ampliações. E mais: os próprios tratados produzidos na sequência de Trento preconizam uma hierarquização do espaço sacro, transformando-se a capela-mor no principal cenário da manifestação divina. Em finais do século XVI, S. Carlos Borromeu ao definir as normas para a construção das igrejas da cristandade católica, prevê uma diferenciação entre a nave e a capela-mor, sendo esta mais elevada, definindo-se dois espaços para públicos também diferenciados: a capela-mor para o clero e a nave para os fiéis. Entre ambos os espaços interpõe-se o arco cruzeiro como limite material dessa hierarquização de espaços e de funções, podendo ser fechado por grades de madeira ou de ferro.

As naves das igrejas seguem a mesma linha de renovação, justificada tanto pelo aumento do número de fiéis – consequência do aumento demográfico que se verifica em Portugal na Época Moderna – como da multiplicação do culto prestado aos santos que se verifica na sociedade católica pós-tridentina, exigindo-se espaços próprios onde se erguessem altares e capelas que abrigassem as invocações culturais propostas pelo poder diocesano.

Simbolicamente, a capela-mor transforma-se no *sancta sanctorum* do espaço sacro. Era aí que a presença de Cristo no seio da comunidade local se tornava real, pela concretização do dogma da Consubstanciação: o pão e o vinho pela acção do sacerdote, transformam-se no corpo e sangue de Cristo. E este princípio abalado pelo movimento luterano, foi reafirmado por Trento, como alicerce basilar da igreja pós reforma. Todos os equipamentos artísticos desse espaço concorriam para afirmação e assunção do dogma, transformando-se a capela-mor num cenário onde as diversas artes se interligam e articulam concorrendo para a formação da *obra total* ao promover a dignificação desse espaço. São, muitas vezes, as paredes laterais forradas de azulejos e os tectos fabricados em caixotões de madeira, onde eram

representados em pintura cenas narrativas da vida do orago do templo. Mas o maior destaque é sem dúvida conferido ao retábulo-mor que podia dominar completamente a parede fundeira da capela-mor. Não raras vezes, a modernização de um templo concretizou-se apenas pela introdução de uma máquina retabular de gramática formal mais actualizada.

O retábulo, sempre presente no espaço sacro, tornou-se no equipamento litúrgico mais emblemático da Época Moderna em Portugal. Executado em madeira dourada e policromada, serve de enquadramento cenográfico às imagens dos santos tutelares de cada igreja, acusando uma produção que testemunha o percurso da arte religiosa nos séculos XVI, XVII e XVIII, concorrendo para a teatralização do espaço sacro. Neste período assiste-se a uma contínua evolução da estrutura retabular, desde o enfeudamento aos princípios normativos das ordens arquitectónicas, até à imposição de uma gramática decorativa de forte pendor litúrgico – cachos de uvas, anjos e pássaros – passando pela assimilação do repositório decorativo do barroco internacional ou do rococó, e posteriormente pela depuração de ornatos decorativos, impondo-se pela colagem da sua expressão formal à gramática arquitectónica.

A talha, nos séculos XVII e XVIII, assume-se como a expressão mais avançada da arte religiosa portuguesa. Na sua concepção, que envolvia um alargado escol de profissionais – desde o riscador ao entalhador, ao imaginário, ao pintor e dourador – colaboram os artistas mais qualificados de cada época, que se deslocavam dos grandes centros regionais – Porto, Braga e Barcelos – para trabalhar para as clientelas periféricas desses grandes centros produtores.

Esta manifestação artística expressa-se também na concepção de cadeirais, púlpitos, órgãos, tectos, grades e outros objectos componentes do espaço sacro da Época Moderna, podendo inclusivamente dominar todo o espaço arquitectónico, criando uma verdadeira caixa dourada. Exemplos desta natureza, em que a talha domina todo o espaço, são frequentes na Escola portuense da talha, com oficinas que se impõem nos séculos XVII e XVIII. O exemplo mais completo do poder transformador da talha encontra-se na igreja do Convento de S. Francisco do Porto, onde a madeira entalhada e dourada cobre totalmente altares, tectos, colunas, molduras, transformando completamente a leitura arquitectónica medieval que define a espacialidade dessa igreja.

Noutros casos as clientelas eclesiásticas e paroquiais, inseridas no contexto da igreja triunfalista, usam a pintura como forma de propagandear os princípios pedagógicos religiosos, criando imagens pictóricas e iconográficas em diversas partes do templo. Pintam-se tectos de capelas-mores e de naves das igrejas, como se utiliza o espaço arquitectónico do arco triunfal para representação icónica de valores referenciais da comunidade local.

A pintura parietal e de tectos, seguindo um programa mais estático sobre caixotões, ou cobrindo a totalidade das coberturas da capela-mor e nave, foi utilizada como expressão da religiosidade moderna, e como elemento da interpretação complexa do espaço sacro pós-reformista. Ao lado da escultura em madeira, a pintura foi uma das artes que materializou a produção de imagens religiosas que eram apadrinhadas e afagadas culturalmente pelas diferentes paróquias. Desta forma, criaram-se ciclos narrativos da vida dos santos cujas imagens eram lidas e o seu valor simbólico reconhecido e apadrinhado como valor de elevação espiritual da comunidade local. Em quadros que compunham conjuntos iconográficos eram narrados passos da vida da Virgem ou de Cristo, como o eram dos santos titulares das igrejas. Exemplos destes abundam ainda na região em estudo.

Noutros casos, são as imagens dos quatro Evangelistas que ladeiam com representações cristocéntricas, promovendo uma descodificação para a interpretação do espaço sacro.

São testemunhos desta natureza que ainda se encontram em muitas das igrejas paroquiais, de que serve de exemplo o programa pictórico da cobertura da nave e do arco triunfal da Igreja do Salvador de Aveleda. Nos bastidores desses objectos artísticos encontram-se os artistas e os encomendantes que patrocinavam financeiramente esses programas de renovação dos espaços sacros. E a qualidade artística dessas peças artísticas espelha o protagonismo económico e social do promotor no seio da comunidade local. Esta toada renovadora Moderna mescla-se, muitas vezes, com um património arquitectónico e artístico centenário. Lembre-se que muitos dos espaços culturais da Época Moderna são oriundos dos tempos Medievais. Mas no ciclo dos homens, como no ciclo dos edifícios que continuam a desempenhar uma função estruturante na unidade paroquial, as transformações sugeridas pelo curso do tempo dão num amplexo entre passado e presente. Entre formas artísticas cristalizadas e absorvidas pela colectividade como espelho da sua identidade, e a introdução de novos acrescentos motivados pela evolução da expressão artística, como pela alteração da manifestação de códigos da expressão do cerimonial litúrgico. A passagem do tempo desenrola-se nestes espaços numa articulação de passado e presente.

Aos mosteiros foi já sobejamente reconhecida a sua importância como forças dinâmicas das comunidades locais. Para além da sua função religiosa, impunham-se no meio geográfico com um protagonismo que concorria para o desenvolvimento social, cultural, artístico e económico da região onde se implantaram. Muitos deles oriundos da Idade Média, atravessaram as vicissitudes do tempo, arrastando-se numa onda de alienação do seu ideário Regral que dominaram as instituições monásticas portuguesas no dealbar da Idade Moderna. Por decisão régia foram administradores de coutos, colocando debaixo da sua tutela jurisdicional igrejas paroquiais, santuários e capelas, bem como dilatados espaços onde a exploração agrícola era a actividade económica dominante.

A área de influência da acção monástica dilatava-se, geograficamente, muito para além das paredes claustrais. Eram potentados culturais, económicos e políticos que concorreram para o avanço qualitativo da região onde se implantaram.

Esta região viu-se povoada com várias unidades desta natureza: Cête, Paço de Sousa, Bustelo e Pombeiro, são as principais unidades monásticas que conservam ainda um património artístico em quantidade e qualidade que testemunha a vitalidade dessas instituições no tempo longo e a forma como os religiosos foram concorrendo para a formação do seu legado patrimonial, visível nos testemunhos materiais que ainda subsistem e que espelham o protagonismo social que auferiram na região. Todos eles guardam ainda, nas suas arquitecturas modeladas ao sabor das alterações dos padrões estéticos, verdadeiras obras-primas do património artístico regional.

A mesma onda renovadora atravessou estas casas monásticas ao longo de toda a Época Moderna, até que as leis do poder central decretaram a sua extinção no ano de 1834. Casas centenárias constituíram-se numa clientela privilegiada para a produção de património artístico de nível estético superior. Para eles trabalharam os melhores artistas de cada época, afirmando-se como estaleiros de vanguardas artísticas. Na passagem do século XV para o século XVI, as instituições monásticas portuguesas atravessavam uma profunda crise de valores, onde era notório o distanciamento do normalizado na Regra que agilizava a actuação quotidiana dos que se afastavam da temporalização, para abraçar um modo de vida de verdadeiros seguidores de Cristo. A laicização e o desregramento ensombraram a vivência monástica, justificando a reorganização de diversas Ordens, através da criação de organismos centralizadores – as Congregações – e à rotatividade trienal do religioso que se encontrava à frente do governo espiritual e

material de cada unidade monástica. Esta situação mantém-se até ao desmembramento dessas instituições no século XIX.

Dessa reorganização é também testemunho a qualidade do património construído da unidade monástica, em grande parte proveniente dos séculos XVI, XVII e XVIII. Todavia o testemunho mais eloquente dessas reformas e da qualidade de vida cultural que pautava o quotidiano monástico, encontra-se plasmado nas igrejas. As diversas artes que compõem a igreja – azulejaria, talha, pintura, imaginária, ourivesaria – são a prova indelével do protagonismo social dos mosteiros na Época Moderna.

Para além das instituições que corporizam a religiosidade institucional, igrejas e mosteiros, encontram-se espalhados por todo o espaço português construções que factualizam o encontro popular com o divino. Os santuários que promovem os cultos cristológicos, mariológicos ou dos santos multiplicam-se nos séculos XVII e XVIII, como expressão da vivência religiosa que enformava o quotidiano do homem barroco. Para essas estações de expiação e de pagamento de tributos recebidos do transcendente, se dirigiam ciclicamente os peregrinos e romeiros, para homenagear o seu protector espiritual. Estações que eram compostas por igrejas, adros, fontes, escadórios e pequenas capelas ou cruzeiros que assinalavam passagens da narrativa vivencial do santo cultuado, o patrono do espaço. Todos os componentes que compõem esse complexo arquitectónico, que define a estrutura do santuário, são justificados pela função material ou espiritual que assumem. Se a água – a fonte – está sempre presente no local da construção do santuário e se tem a função primária de saciar a sede aos romeiros que de longe chegavam, por outro lado recebia uma conotação simbólica, pois era a água que purificava e libertava o pecado, tal como a água do baptismo.

Por outro lado, para a cristalização de um local devocional no imaginário colectivo, impunha-se a força incomensurável do milagre: a manifestação do inexplicável, a manifestação terrena do divino, que polarizava a atenção e arrastava a multidão a irmanar-se. E esta força colectiva promovia a construção do santuário, com o resultado das esmolas, transformando-se esses locais no melhor espelho da benesse divina recebida pela colectividade. Na doença ou na viagem, no nascimento ou na morte, no parto ou no aleitamento, o homem popular recorria ao poder curador do santo protector. E depois, dirigia-se a essa estação para liquidar a graça alcançada. O Santuário de Santa Quitéria, em Felgueiras, é, sem dúvida, na região, o exemplar mais complexo. Rasgando o declive da montanha, uma vereda serpenteada, ao longo da qual foram construídas várias capelas que narram episódios da vida da santa. No cimo, uma capela de planta centralizada, como era apanágio dos espaços sagrados construídos para abrigar as relíquias de um mártir, e um longo adro onde os romeiros se adensavam na data que assinalava a festividade da santa. A vivência do drama da Paixão de Cristo foi também prática de grande expressão nos séculos XVII e XVIII. O conjunto de Caramos (Felgueiras) é uma referência obrigatória nas terras do Vale do Sousa.

A manifestação da religiosidade católica era transversal a todos os estratos da sociedade portuguesa da Época Moderna. Para além destes ancoradouros do colectivo, devemos ainda salientar a existência do espaço religioso junto da residência habitacional. Efectivamente, assiste-se a uma multiplicação de fundação de capelas privadas associadas a casas nobres ou nobilitadas em toda a região Norte do país. Esse fenómeno doméstico é o melhor testemunho de como o ideário da igreja reformista foi absorvido pelo homem português dos séculos XVII e XVIII.

Aos promotores dessas empresas exigia-se algum desafogo económico, pois só quem garantisse bens pecuniários que ficavam adstritos à capela (para a sua manutenção e conservação, bem como para aquisição dos indispensáveis equipamentos culturais) tinha autorização para promover essas edificações. Efectivamente, o bispo só passava a licença aos que garantissem esse dote. E assim, as casas da nobreza rural vêem-se apetrechadas com capelas, onde a família podia no seu ambiente doméstico liquidar as suas obrigações religiosas impostas pela norma tridentina. Por seu turno, essas capelas privadas seguiam a gramática artística da época da fundação, e o seu nível artístico era o melhor tradutor do prestígio social do seu dono. Eram ainda uma forma de afirmação numa sociedade fortemente hierarquizada como o foi a sociedade portuguesa da Época Moderna, pois só os membros mais proeminentes da estratificação local dispunham de cabedais para financiar essas micro espacialidades sacras, associadas às quintas de que eram detentores.

Se a paisagem é um factor distintivo da identidade de uma região, composta pelas suas serras, planícies ou planaltos, os seus cursos de água, as suas espécies vegetais que completam o revestimento do seu relevo, acima de tudo, o carácter de uma terra manifesta-se na natureza antropocizada. A maneira como o homem foi modelando os campos para deles extrair o sustento, a forma como foi construindo os seus espaços habitacionais tecendo a tipologia dos aglomerados populacionais, a definição de caminhos de ligação entre os espaços do quotidiano que se transformaram pela acção do tempo longo em ruas; a demarcação do seu território comunitário com objectos que materializam a representação do imaginário colectivo, são alguns dos sinais que, apostos à paisagem natural, a transformam constituindo-se numa segunda natureza: a natureza artificial, construída pelo homem para responder à satisfação das necessidades individuais e colectivas de cada tempo e de cada lugar.

O reconhecimento de uma paisagem humanizada só é viável quando se detectam as correntes culturais e espirituais que a modelaram. Procurar entender os sinais materiais que perduram na paisagem, sem os associar a modos de vida específicos e sem os relacionar com o património imaterial de cada região, é observar a realidade através de um monóculo.

Cada região é constituída por um punhado de células, organizadas administrativamente, no núcleo da freguesia, que por sua vez estão agrupadas em municípios. Cada uma destas parcelas deixou marca plasmada no seu território através de construções que ainda permanecem, e que ilustram o percurso da história. São marcos que facultam hoje uma dupla leitura: a interpretação de um modo de vida específico de cada comunidade; e a análise desses legados materiais no contexto mais alargado dos movimentos artísticos e espirituais, transregionais, nacionais e internacionais. E essas construções, fruto de um tempo, ou metamorfoseadas pela acção do tempo, funcionaram como âncoras pela carga simbólica que carregavam, e pela força gregária que proporcionavam à colectividade, espelhando o *genius loci*, a identidade do lugar. Sem atender ao modo de vida rural que caracterizou esta região na Época Moderna, onde a produção de vinho, ao lado do milho e das leguminosas, se operava em pequenas parcelas de terras unifamiliares, ou então em extensões governadas por um mosteiro ou casa nobre, é esventrar a interpretação de uma paisagem, carregada de códigos e símbolos. Todavia, o fio condutor dessa teia complexa, que era também a sociedade local no passado, encontra-se indexado à religiosidade. A religião Católica foi o motor transversal ao homem da Época Moderna de todos os estratos socioculturais. [MJMR]



Território e Paisagem no Vale do Sousa nos séculos XIX e XX

O território e a paisagem do Vale do Sousa, que hoje estudamos, não podem ser entendidos como um conjunto de sobrevivências passivas ou de inovações contemporâneas. Como se organiza, como se distribui no espaço, como se articula com os diferentes recursos naturais e como se caracterizam e moldam os assentamentos? São algumas interpelações que colocamos todos os dias, ao observar a mancha territorial em análise. Apesar do Vale do Sousa constituir uma unidade político-administrativa, é detentor de uma identidade paisagística peculiar e heterogénea, característica que predomina em quase toda a região do Entre-Douro-e-Minho. Constituído por seis concelhos, Castelo de Paiva, Felgueiras, Lousada, Paredes, Paços de Ferreira e Penafiel e com uma área de 767,1 km², o Vale do Sousa apresenta como vectores paisagísticos dominantes um relevo sinuoso, com vales encetados e profundos, factores determinantes na implantação dos aglomerados populacionais, das práticas agrícolas e dos traçados viários. Esta peculiaridade territorial transforma, assim, o Vale do Sousa num mosaico de carácter policultural.

Nas áreas mais baixas e de meia encosta, os campos e terraços de terras aráveis são explorados por uma agricultura intensiva e diversificada, como a cultura do milho, vinha, produtos hortícolas, pastagens e produção de cereal, prevalecendo a pequena propriedade. Nos lugares mais elevados, predomina o manto florestal formado por um denso eucaliptal e pinheiro bravo. O estudo desta mancha permite-nos, ainda, assinalar no território a presença de povoados dispersos onde pontuam os solares, as casas grandes e mosteiros; as grandes unidades de produção agrícola isoladas, ou seja, as quintas; e os pe-

quenos aglomerados concentrados onde predominam as arquitecturas tradicionais, algumas unidades de produção artesanal ou pequenas estruturas industriais, embora sejam de cariz rudimentar.

Aurora Carapinha divide o Vale do Sousa em duas unidades de paisagem, a primeira localizada entre o Baixo Tâmega e o rio Sousa; a segunda localizada a Sul, estendendo-se pela freguesia de Eja (Penafiel), rio Douro e parte do concelho de Castelo de Paiva – Riba Douro. A autora define unidade de paisagem como uma área em que a paisagem se apresenta com um padrão específico, a que está associado um determinado carácter. Assim, a paisagem do Vale do Sousa apresenta um património natural rico, sendo frequente encostas com relevo acentuado e vales extensos.

Na sua maioria, as explorações agrícolas, os povoados e a rede viária foram fomentados pelas comunidades monásticas e/ou pelo poder feudal da nobreza que se instalaram na região, durante a época medieval. São exemplo o vale do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, em Felgueiras, e a Honra de Barbosa, em Penafiel. A agricultura permanece como base económica de toda a região até meados do século XIX, com a desamortização dos bens das Ordens religiosas e dos Morgadios da Nobreza, a propriedade rural sofre uma profunda fragmentação.

Durante a época contemporânea, o crescimento demográfico, o aumento do número de núcleos habitacionais e industriais de carácter desorganizado e disperso que patenteiam no Vale do Sousa, só se fazem sentir em meados do século XX com a industrialização, transformando a produção agrícola num meio mais produtivo e rentável. A agricultura sofreu, assim, uma profunda transformação tecnológica que se repercutiu na organização do trabalho e no sistema de produção. O uso do tractor mecânico generaliza-se, os motores de rega destronam os aparelhos tradicionais de elevação de água, as transformações na sociedade rural fazem-se sentir nas novas aprendizagens e saberes, o abandono do trabalho artesanal e dos ofícios (moleiros, tecelões, ferreiros, entre outros) perante a crescente conquista do mercado dos novos produtos industriais. É esta multiplicidade de paisagens culturais que caracteriza toda a Europa e que, ao mesmo tempo, nos confere a memória das relações do antigo e do actual, entre o Homem e o seu habitat natural e construído. O presente desenvolvimento das necessidades sociais antecipa a transformação das paisagens culturais europeias e pode produzir um impacto negativo na sua qualidade e uso.



29. Vale do Sousa. Cultura do milho e condução de água.

Como se viu anteriormente, é o quadro paroquial medieval que ainda define grande parte das comunidades locais, bem como a rede de caminhos e como estes se relacionam com a morfologia da paisagem e as formas de povoamento. As arquitecturas do Vale do Sousa caracterizam-se assim, por uma implantação ao longo das vias principais, traduzindo-se num povoamento contínuo. Nos meios rurais, as construções de elite e os edifícios religiosos são a base da configuração tradicional de um assentamento concentrado. Ainda hoje, as freguesias, enquanto unidades político-administrativas, correspondem aos limites da antiga paróquia, a igreja é o pólo aglutinador do núcleo habitacional. Carlos Alberto Ferreira de Almeida considera que «a Igreja com os seus Santos e, sobretudo outrora, com as suas relíquias, com os seus ofícios religiosos e com o seu sino é o pólo sacralizador de todo o espaço da freguesia».

Presentemente, a visão sobre o Património não se resume exclusivamente à valorização do monumento isolado, a sua definição é muito mais vasta, envolve não só os objectos monumentais, mas também o património de menor escala ou anónimo que não deixa de ser testemunho de uma época ou de uma ac-

tividade. Sentenciado durante muito tempo ao esquecimento e à desvalorização por parte da sociedade, estes patrimónios conservam valores materiais e intangíveis cuja memória urge preservar. Impera, no entanto, uma consciência de salvaguarda e protecção sobre o Património, que se encontra em risco, como atestam os princípios definidos pela UNESCO na Convenção para a Protecção do Património Mundial Cultural e Natural: «Constatando que o património cultural e o património natural são cada vez mais ameaçados de destruição, não só pelas causas tradicionais de degradação mas também pela evolução da vida social e económica que as agrava através de fenómenos de alteração ou de destruição (...)».

O património construído do Vale do Sousa caracteriza-se não só pela sua raiz histórica mas também, pela alteração dos usos dessa arquitectura e, como tal, verifica-se uma crescente alteração dos seus valores simbólico, social e cultural. A multiplicidade das tipologias arquitectónicas da região manifesta-se nos monumentos isolados, nos centros históricos, nos conjuntos, nos edifícios vernaculares e de produção, e nas tradições e ofícios.

Sendo a diversidade uma das principais características deste território, assistimos durante toda a Época Moderna a uma reforma dos espaços monásticos, a edificação de novas casas senhoriais em quintas, aliadas a estruturas dedicadas ao recreio e à produção agrícola. As quintas não só criam áreas contínuas de paisagem, como comportam espaços de residência de grande qualidade dentro da arquitectura da casa nobre dos séculos XVII e XVIII. A tipologia de casa nobre em Portugal ilustra, na maior parte dos casos, o poder e a identidade aristocrática da região, de que são exemplo: a Quinta de Simões (Felgueiras), as Quintas da Fisga e da Boavista (Castelo de Paiva), a Quinta de Ronfe e a Casa de Juste (Lousada) ou a Casa de Cabanelas (Penafiel). Em suma, apesar das mudanças de gosto que decorrem ao longo do tempo, as quintas mantêm a sua estrutura base, caracterizando-se por construções de maior simplicidade e contenção no seu programa ou por construções de grande aparato cénico, onde o denominador comum é o uso da pedra de armas da família e a edificação de capela. Esta preocupação com a componente arquitectónica não era exclusiva do edifício residencial, desenvolvia-se também pelos jardins, hortas, pomares, caminhos, fontes, pátios e outros espaços de lazer ou produção.

Ainda hoje são muitas as quintas ligadas à exploração agrícola na região, nomeadamente à produção de vinho verde, como é o caso da Quinta da Avelada (Penafiel), ampliada na segunda metade do século XX por Manuel Pedro Guedes, responsável pelas obras de restauro da casa de habitação e capela, datadas do século XVI. Esta quinta, para além da área de produção vinícola, destaca-se pela qualidade dos espaços de lazer, nomeadamente o jardim romântico com uma vegetação exuberante, espelhos de água, mobiliário e ruínas, como a Janela da Reboleira do período quinhentista.

Os principais núcleos urbanos do Vale do Sousa correspondem na sua maioria às sedes de concelho. Apesar de serem aglomerados recentes, apresentam graves problemas de conservação e salvaguarda, sendo ainda visíveis na sua malha urbana alguns vestígios de um traçado anterior. Apontamos como exemplo os núcleos das cidades de Felgueiras e de Penafiel.

A preexistência física da cidade medievá e moderna é uma realidade muito presente no traçado urbanístico da cidade de Penafiel, tanto pela morfologia que transmitiu ao aglomerado, como através de vários elementos arquitectónicos e construtivos que perduraram até aos nossos dias. Os topónimos de rua Direita, Cimo de Vila ou Paço vêm confirmar a raiz antiga da cidade. A rua Direita define-se como a artéria principal, estreita, com lotes de pequena dimensão ocupados por edifícios sobradados, com fachadas alinhadas e alguns logradouros, onde se concentram os principais edifícios, como a igreja matriz de São

Martinho, a Capela do Hospital, a Capela do Espírito Santo, a Casa dos Soares Barbosa e a Casa dos Garcez, testemunhado pela qualidade estética e poder económico da nobreza local ou mesmo da burguesia enobrecida. Ainda dentro do perímetro urbano salientamos os núcleos da igreja da Misericórdia, Casa da Câmara, Convento de Santo António dos Capuchos e o Palácio Pereira do Lago.

O século XIX é marcado pela construção do Quartel Militar, da autoria de engenheiros militares, que viria a ser uma obra dispendiosa e morosa. Com a execução deste projecto, desencadeia-se uma nova fase para Penafiel. Iniciam-se outras obras de melhoramento urbanístico com a construção de novos arruamentos, do cemitério, do matadouro, da praça do mercado e do campo da feira. Para embelezamento da cidade contribui a obra do Jardim Público tendo como modelo o jardim francês, inaugurado no ano de 1883. Para além da construção destes equipamentos, Penafiel iria beneficiar ainda com a construção do Hospital da Misericórdia em 1890, projecto da autoria do arquitecto Pedro Pezerat. De arquitectura neoclássica, o hospital é constituído por planta em L, apresentando uma fachada simétrica ritmada por pilastras, rematada com uma platibanda de urnas. O pano central é mais destacado, encimado por um frontão triangular coroado com uma estátua, o tímpano é decorado com duas cartelas. É um edifício bem delineado, de grande qualidade construtiva, correspondendo a um projecto executado de um só ímpeto.

O núcleo urbano de Felgueiras desenvolve-se em torno de três praças, a Praça da República, a Praceta do Foral e o Largo Manuel Baltazar, o que confere ao aglomerado uma centralidade singular. Na envolvente urbana coexistem arquitecturas de diversas tipologias e funcionalidades, desde a arquitectura residencial com aproveitamento do primeiro piso para fins comerciais até ao «*chalet de brasileiros*» e de homens ricos, como observamos na Praceta do Foral. Do conjunto edificado salientamos pela sua qualidade arquitectónica, a Casa do Pão-de-ló de Margaride e a Casa de Belém datadas de inícios do século XIX, pela sua estética neoclássica, ainda que esta reflecta um traço provinciano no domínio desta linguagem. A Casa das Torres e a Casa Baía, construídas mais recentemente, são edifícios de igual referência, assim como a igreja de grande volumetria são um bom exemplar de arte da sua época.

No último quartel do século XIX assistimos ao regresso de um novo encomendador na arquitectura privada, filantrópica e pública feita por iniciativa de *brasileiros torna-viagem*. Estes novos proprietários, que fizeram fortuna no Brasil, vão construir sobretudo na região Norte, casas de habitação que se destacam pela sua escala e pela sua expressão arquitectónica. Esta arquitectura apresenta exemplares de qualidade, de expressão idiossincrática assinalável, de singularidade nos programas e nos materiais. Como exemplo no Vale do Sousa destacamos a *Vila Maria* (Paços de Ferreira), o *Palacête do Visconde de Paredes* e a *Casa da Castrália* (Paredes), *Casa Alvura* (Felgueiras), *Casa do Barão do Calvário* (Penafiel); estes modelos apresentam características arquitectónicas peculiares nos seus programas construtivos de grande aparato; no recurso a projectos de inspiração forânea; na variedade de materiais construtivos e no uso da cor na arquitectura; no arranjo do espaço doméstico com valores decorativos muito acentuados; na afirmação do poder económico do proprietário e no gosto por jardins que conjugam o *jardim português* com o exotismo dos trópicos.

Para o *brasileiro torna-viagem*, homem endinheirado e benemérito, o regresso à terra natal significava também dotá-la de estruturas de vocação social, filantrópica e recreativa. A construção de escolas (Infantário Visconde Sousela e Isabel Maria Sousela - Lousada), asilos (Casa-Sanatório do Seixoso – Felgueiras) e equipamentos culturais (Cinetatro Fonseca Moreira – Felgueiras), de estruturas religiosas

e devocionais – igrejas, capelas, calvários, marcaram de forma assinalável, a arquitectura da região. A renovação do Santuário do Bom Jesus de Barrosas, na freguesia de Idães, concelho de Felgueiras, é o resultado das doações de muitos devotos, muitos dos quais «brasileiros», construído no século XIX. Também o restauro da Igreja de São Pedro de Abragão em 1845, beneficia da acção filantrópica de José António de Matos, residente no Brasil e natural da freguesia, uma atitude que a imprensa da época classifica com um sentimentalismo de «piedade e patriotismo». O Santuário da Senhora da Piedade e Santos Passos na cidade de Penafiel, é, sem dúvida, um referencial arquitectónico local pela sua escala, volumetria e cunho na paisagem. A planta do santuário é da autoria do engenheiro Jorge Pereira Leite e incluía, para além do templo religioso, um *chalet* para os turistas e um parque, bem ao gosto romântico que imperava na época. Para a execução de um projecto tão ambicioso iniciou-se uma campanha de recolha de donativos. Os fundos angariados eram na sua maioria de emigrantes no Brasil.

Assim, ainda que os edifícios implantados pelos *brasileiros torna-viagem* fossem classificados na época como arquitecturas de mau gosto, autores da época como Camilo Castelo Branco na sua obra *O senhor do Paço de Ninães*, usam estes exageros arquitectónicos como meios para satirizar o *brasileiro*: «Vão-se os olhos n'aquilo! Esta maravilha de architectonica devem-na as artes ao gosto pintoresco de um mercador rico que veio das luxuriantes selvas do Amazonas, com todas as cores que lá viu de memória, e todas aqui fez reproduzir sob inspirado pincel de trolha». No entanto, estas edificações são hoje um elemento importante do património da comunidade, pois é parte da sua identidade e memória.

As contaminações entre arquitectura erudita e arquitectura vernacular, nas soluções construtivas e decorativas, acentuam-se mais em meios rurais. Como já referimos, os objectos patrimoniais de carácter vernáculo encontram-se em constante mutação, seja pelo seu uso recorrente, pela fragilidade dos materiais usados ou pela perda do seu valor de uso. A deterioração dos centros históricos mais antigos e dos núcleos rurais acelera o desaparecimento do património edificado destes espaços.

No que se refere às aldeias, o despovoamento e o abandono das actividades agrícolas são os principais factores de degradação do seu património vernacular. No Vale do Sousa deparamo-nos com duas realidades diferentes nos núcleos rurais. Os que se localizam próximo dos centros citadinos foram absorvidos, transformando-se em aglomerados complexos, onde coabita o prédio de cinco andares com revestimento azulejar e a casa do lavrador tradicional. As restantes aldeias foram abandonadas na totalidade ou sobrevivem na sombra dos seus últimos habitantes. As construções no espaço rural são geralmente simples na sua expressão formal, fruto das necessidades de produção, correspondendo a arquitecturas sem arquitecto, nas quais raramente encontramos modelos eruditos. A interpretação da arquitectura e da malha urbana não se resume à análise formal dos seus edifícios, à complexidade dos seus traçados, nem à harmonia das suas formas, é algo mais, é a memória de uma concepção muito consolidada no tempo e uma adaptação constante ao meio envolvente. Com base na *Charter on the Built Vernacular Heritage*, o património vernacular é definido como expressão fundamental da cultura de uma determinada comunidade, é a sua relação com o território/paisagem, mas ao mesmo tempo é a expressão da diversidade cultural existente no mundo. Estes núcleos estão ligados às produções agrícola e vinícola e também à exploração de gado, como tal, as suas arquitecturas reflectem essas mesmas actividades. São edifícios simples, compostos por casas de habitação de granito ou de xisto, implantadas em torno de uma pequena igreja, capela ou fontanário. Apresentam, na sua maioria, dois pisos, o primeiro destinado ao armazenamento ou produção, o segundo de função residencial. Por vezes adossados ou



30. Vale do Sousa.

nas imediações surgem outras construções adjectivas, ou seja, o lagar, a eira, o espigueiro, entre outras. Destacamos a aldeia de Alvre (Paredes), embora já tenha perdido algumas das suas características rurais, não deixa de ser um bom exemplo. Já a aldeia de Quintandona (Penafiel), recentemente intervenida pela autarquia local, é ilustrativa de um pequeno núcleo coeso, com construções de excelente qualidade estrutural e material. O traçado viário de Quintandona caracteriza-se por arruamentos estreitos delimitados por casas de xisto de maior ou menor volumetria, onde coexistem de modo harmonioso arquitecturas religiosas, casas grandes, construções de menor programa arquitectónico e edifícios de produção. A pequena praça surge como elemento de confluência de ruas e caminhos rurais, sendo o elemento de maior relevo o cruzeiro que as une, marcando e protegendo quem chega e quem parte. Nas arquitecturas de produção, as eiras em lajes de ardósia, os armazéns de xisto com cobertura de lousa e os espigueiros, reforçam a memória de uma agricultura tradicional.

É na bacia dos principais rios que se concentram a maioria das arquitecturas de produção, como os moinhos, as azenhas, engenhos de maçar linho, serrações de madeira, levadas, estanca-rios, roda, etc. Estes constituem um património de extrema importância pois reflectem a memória da vida no campo. Como exemplo, citamos o Moinho de Novelas, localizado no lugar da Ponte Novelas, no concelho de Penafiel, recuperado recentemente como unidade museológica do Museu Municipal de Penafiel.

A partir da década de 80 do século XX, a proximidade dos concelhos de Paredes, Paços de Ferreira, Lousada, Penafiel e Felgueiras à cidade do Porto acentua-se com a abertura de novos acessos, propiciando novos vectores de desenvolvimento. Este desenfreado desenvolvimento e crescimento da região do Sousa vai fomentar o crescimento da ocupação urbana em detrimento das áreas rurais. Também o tecido industrial atinge uma complexidade elevada tornando-se cada vez mais difícil saber onde terminam. Este novo quadro urbanístico caracteriza-se pela construção densa, pelo uso de materiais e técnicas construtivas industriais, diversificada e desconexa: habitações isoladas, edifícios de diferentes dimensões e escalas, armazéns e entrepostos industriais, comércio, serviços, equipamentos públicos, etc. O abandono dos núcleos históricos mais antigos e dos núcleos rurais, conjuntura que se revê na descontinuidade territorial em relação ao crescimento da cidade, a ocupação e descaracterização das áreas limítrofes a esta, bem como o abandono das actividades agrícolas e ofícios tradicionais, contribuem para o aparecimento de uma nova morfologia urbana degradada por uma evolução que privilegiou os interesses individuais em detrimento da organização e interesses colectivos.

Podemos concluir que o território do Vale do Sousa é rico e diversificado, perante a multiplicidade patrimonial que apresenta, notória não só nas tipologias dos aglomerados populacionais como na escala do património construído que os diferentes concelhos comportam. [MB]

Capítulo II

OS MONUMENTOS DA ROTA DO ROMÂNICO
DO VALE DO SOUSA



igreja

IGREJA DE SÃO PEDRO DE ABRAGÃO



1. A Igreja na Época Medieval



1. A Igreja de São Pedro de Abragão conserva a cabeceira românica.



2. Construída em excelente aparelho, a cabeceira apresenta um friso exterior com decoração vegetalista, numa solução semelhante à da igreja do Mosteiro de Paço de Sousa (Penafiel).

A Igreja de São Pedro de Abragão, situada no concelho de Penafiel conserva, da Época Românica, unicamente a cabeceira. Esta cabeceira é um significativo testemunho da arquitectura românica da região, que deve ser apreciado no contexto do dialecto do *românico nacionalizado* dos Vales do Sousa e do Baixo Tâmega.

Em 1105 é já referida a existência da Igreja de Abragão, data em que Paio Peres Romeu doa, por testamento, a quarta parte de *Sancto Petro de Auregam* ao Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel)¹. No entanto, aquela igreja não era o edifício respeitante à cabeceira românica que hoje se conserva, pois esta é datada do segundo quartel do século XIII, correspondendo a uma edificação que a tradição atribui à iniciativa de D. Mafalda, filha do rei D. Sancho I.

A Igreja de São Pedro de Abragão apresenta duas fases cronológica e estilisticamente diversas: uma românica e outra barroca.

A fachada principal, bem como a nave, correspondem a uma reedificação da segunda metade do século XVII. A cabeceira e o respectivo arco cruzeiro constituem os únicos elementos românicos que restaram da construção original.

Contudo, esta cabeceira é uma saborosa parcela de arquitectura românica, tanto no cuidado aparelho que mostra, de grandes silhares bem esquadriados, como no friso que apresenta exteriormente, à maneira da igreja do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), como ainda na relação entre a altura da baixa cabeceira e o grande volume dos capitéis do arco-cruzeiro.

A cabeceira rectangular é formada por dois tramos ritmados no exterior por contrafortes escalonados, mostrando uma solução destinada a minorar a infiltração das águas pluviais. Exteriormente, apresenta

¹ MEIRELES, António de Assunção – *Memórias do Mosteiro de Paço de Sousa & Index dos documentos do arquivo composto por Frei António da Assunção Meireles*. Publicação e prefácio do Académico Titular fundador Alfredo Pimenta. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1942, pp. 6-7.



3. A cabeceira e a empena da nave são os únicos elementos que se conservam da construção românica.



4. Os contrafortes escalonados destinam-se a minorar a infiltração das águas pluviais no interior dos muros. O friso esculpido retoma temas de tradição hispano-visigótica, numa solução muito própria do românico do Vale do Sousa.



5. A cabeceira e o arco cruzeiro correspondem às parcelas remanescentes da Época Românica.

74

um friso composto por motivos geométricos, fazendo lembrar o modo de decorar as igrejas nas épocas visigótica e moçárabe, cuja revivescência, em obras do século XIII, constitui um dos mais interessantes e peculiares fenómenos da arquitectura românica portuguesa, que o dialecto dos Vales do Sousa e do Baixo Tâmega singularmente patenteia.

No interior, a abóbada de pedra de arco quebrado cobre toda a estrutura da cabeceira. A capela-mor apresenta decoração escultórica de temática vegetalista, incluindo o arco triunfal que é encimado por uma rosácea, em forma de estrela de cinco pontas e cuja decoração se reporta aos tradicionais temas da suástica flamejante, das rosetas de seis folhas e das palmetas, executada a bisel. As bases bulbiformes, as colunas adossadas e os capitéis, muito volumosos em relação à pouca altura da cabeceira, apresentam temas decorativos semelhantes aos do portal principal do Mosteiro de São Salvador de Travanca (Amarante).

Os capitéis são um bom testemunho da maneira românica de esculpir. Um deles apresenta atlantes na aresta, que se apoiam em folhas e o outro aves entrelaçadas pelo pescoço. A forma de distribuir a escultura é bem enquadrada no cesto dos capitéis. No capitel da esquerda as figuras-atlantes, cujas cabeças estão na aresta do cesto, acentuam a função de suporte da coluna e, no capitel da direita, as aves afrontam-se na aresta, sendo a face central do cesto ocupada por uma cabeça de animal que abocanha as caudas das aves.

Este modo de esculpir os capitéis, numa relação muito estreita entre a sua forma e o modo de dispor a escultura é, precisamente, um dos aspectos que mais caracteriza e particulariza a escultura da Época Românica. A escultura românica nasceu e desenvolveu-se no quadro das peças da arquitectura, constituindo-se como uma das mais importantes novidades do estilo. Trata-se de uma escultura arquitectónica, não somente porque é feita na arquitectura mas, e fundamentalmente, porque a esta se adapta, subordinando os seus motivos aos espaços que tem para ocupar. É por esta razão que as personagens se apresentam muitas vezes em posições acrobáticas, que a figura humana se alonga ou se aperta, e que os animais adquirem formas, de acordo com o campo em que estão esculpidos.

Depois de um longo período de ausência da escultura figurativa, que os temores de idolatria afastaram dos templos, ao longo da Alta Idade Média, ela irrompe carregada de sentidos, sublinhando muito os



6. Interior da cabeceira. A pintura mural e o retábulo-mor, da Época Moderna, adaptaram-se à construção românica desta cabeceira coberta por abóbada de berço quebrado.

7. Cabeceira. Capitel com atlantes.





8. Cabeceira. Capitel com aves entrelaçadas.



9. O motivo entrelaçado que decora o ábaco do capitel e o friso da cabeceira segue um modelo muito utilizado no românico do Vale do Sousa.

seus valores expressivos. Entre os séculos V e X, por toda a Europa Ocidental, a escultura quase desapareceu, sobretudo no que diz respeito à de temática figurativa, muito conotada então com a idolatria e o paganismo. Será muito lentamente que reaparece em lugares de peregrinação, como invólucro de relíquias, ou nos inícios do século XI, já em peças da arquitectura como capitéis e molduras de vãos.

A adaptação da escultura à arquitectura na Época Românica é um dos factores que contribuíram para o seu carácter singular, porque o processo de esculpir favorece a distorção da figura. Mas há outros factores não menos poderosos, como as motivações sacras e simbólicas.

Da conjugação dos elementos da cabeceira de São Pedro de Abragão, que deve ser entendida no contexto do dialecto do *românico nacionalizado* dos Vales do Sousa e do Baixo Tâmega², pensamos que estamos perante um monumento datável entre o primeiro e o segundo quartel do século XIII.

A documentação dos finais do século XV e dos inícios do século XVI indica que, segundo a norma habitual na conservação das igrejas e respectivo recheio, cabia aos párocos ou aos comendatários zelar pela cabeceira, sacristia e casa do pároco. Cumpria-lhes fazer obras, ornamentar e prover a capela-mor de alfaias litúrgicas. Os fregueses, ou seja, os habitantes da freguesia, estavam obrigados à manutenção, reforma e reconstrução da nave e a cuidar e renovar o seu recheio: *altares de fora* e todos os ornamentos e objectos de devoção³. Esta norma conduziu necessariamente a discrepâncias cronológicas nas duas partes dos templos, conforme o zelo, os meios financeiros disponíveis e a motivação. A renovação da nave de São Pedro de Abragão deverá ser enquadrada neste contexto. O crescimento demográfico ou o estado precário da nave de construção românica terão ditado a sua reedificação. [LR]

2 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 95.

3 A documentação é explícita na divisão destas atribuições. Cfr. SOARES, Franquelim Neiva – «Ensino e Arte na Região de Guimarães através dos Livros de Visitações do século XVI». In *Revista de Guimarães*. Vol. 93, Jan.-Dez. Guimarães, 1983, p. 366 e *passim* e a documentação publicada por DIAS, Pedro – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos Artísticos*. Coimbra, 1979.



10. A sacristia, a nave, a fachada ocidental e a torre correspondem à reforma da Época Moderna.

2. A Igreja na Época Moderna

2. 1. Arquitectura e organização do espaço

Na Igreja de São Pedro de Abrugão é possível identificar, como já vimos, duas fases distintas de construção, correspondentes ao período de fundação deste templo e à posterior beneficiação que teve lugar na Época Moderna. O principal interesse deste edifício reside, concretamente, na harmonia existente na convivência das diversas componentes artísticas datadas desses dois períodos, o que transforma este monumento num marco importante da *Rota do Românico do Vale do Sousa*, uma vez que o património subsistente representa o paradigma da feliz coexistência de elementos com características estéticas tão díspares na sua forma e seu significado. Numa capela-mor de traçado medieval e de pequenas dimensões foi introduzido um retábulo de talha barroca; os tectos originais, em pedra, foram decorados com elementos pictóricos soltos seguindo um vocabulário de meados do século XVIII. No conjunto sobrevive um clima onde os equipamentos artísticos do século XVIII não possuem espaço suficiente para respirar.



11. A reforma da Época Moderna refez totalmente a nave da igreja.

Para o conhecimento deste edifício na Época Moderna conta-se com a análise dos elementos artísticos e arquitectónicos existentes e também com dados provenientes de fontes documentais que oferecem uma representação virtual de como o espaço se apresentava no século XVIII. É justamente pelas informações recolhidas nesses textos que se iniciará a abordagem das componentes datadas da Época Moderna.

Cerca de 1747, no espaço da igreja, composto por capela-mor e nave, integravam-se os três altares, a saber: o altar-mor, onde estavam as imagens de *São Pedro* e de *São Paulo*, que acompanhavam o *Santíssimo Sacramento* e ainda dois altares colaterais colocados no lado do Evangelho e no lado da Epístola, os quais recebiam, respectivamente, as imagens de *Nossa Senhora do Rosário* e de *Santa Luzia*. Sabe-se ainda que por esta altura este templo era abadia do Padroado Real, tendo sido anteriormente da apresentação do Marquês de Fontes.

Três confrarias de leigos estavam sediadas nos seus altares, debaixo do protecção do Santíssimo Sacramento, de Nossa Senhora do Rosário e das Almas.⁴

Num texto posterior, as *Memórias Paroquiais* datadas do ano de 1758, esta igreja mantinha ainda os três altares – altar-mor e dois altares colaterais – referindo o documento que o altar colateral do lado da Epístola era dedicado ao *Santíssimo Nome de Jesus*. Mencionam-se também as irmandades, permanecendo a Confraria do Santíssimo Sacramento, a Confraria de Nossa Senhora do Rosário e a Confraria das Almas, e surgindo uma nova, a do *Sucino*. Veja-se, entretanto a leitura documental:

«(...) tem três altares a saber o da capella maior que he do Santíssimo Sacramento e o altar de Nossa Senhora do Rozario e o altar do Santíssimo Nome de Jezus, não tem naves; as irmandades que tem primeiramente a do Santíssimo Sacramento, a segunda a de Nossa Senhora do Rozario, terceira a chamada do Socino, coarta a Irmandade das Almas»⁵.

Sabe-se que a multiplicação das confrarias no interior do espaço sacro é um movimento que se desenvolve nos séculos XVII e XVIII e que a localização destas em altares (ou capelas) que compunham o espaço sacro segue um princípio hierárquico: as mais prestigiadas localizam-se nas capelas-mores, enquanto as outras se situam nos altares das naves.

O exterior deste edifício apresenta características indubitavelmente posteriores à Época Medieval, exceptuando o volume da capela-mor, que apresenta características próprias do estilo românico português do século XIII, do qual se destaca: o volume, os muros e a cobertura abobadada. Os restantes componentes datam dos séculos XVII, XVIII e XIX, segundo o que revela a linguagem dos elementos arquitectónicos.

A fachada principal e os restantes alçados que definem a nave apresentam-se simples e austeros, com uma organização equilibrada e absolutamente claros no seu desenho, o que os faz situar na centúria de Seiscentos. Esta datação é reforçada com as inscrições existentes na obra de pedraria. Por este testemunho sabe-se que no ano de 1668 houve uma reedificação da nave, sendo o patrono da obra o Abade Ambrósio Vaz Golias. Atendendo ao estado de ruína que apresentava a nave da igreja, o abade enceta essa campanha reformadora para dignificação do velho templo. Veja-se a inscrição patente no lintel do portal da fachada principal:

«BREVIS.DOMVS.QVONDAM/PENITVS/SVBMERSA/RVINIS. /NVNGAVTEM.
INLONGIVS.DENVO SVRGIT. OPVS. / ANNO ◊ DNI ◊ 1668.»;



12. Portal ocidental. A inscrição de 1668 dá notícia da reforma empreendida pelo Abade Ambrósio Vaz Golias.

4 CARDOSO, Padre Luiz – *Diccionario Geográfico ou Notícia Histórica de todas as cidades, villas...*, Vol. I. Lisboa: Regia Officina Sylviana e Academia Real, 1747-1751, pp.19-21.

5 COELHO, Manuel Ferreira – «O Concelho de Penafiel nas Memórias Paroquiais de 1758». In *Penafiel – Boletim Municipal de Cultura*. 3ª Série. Nº 4-5. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, 1987-88, pp. 261-263.

A epígrafe no interior da igreja, na zona do sub-coro, do lado do Evangelho, corrobora a responsabilidade da obra ao abade Golias:

«ESTA/IGREJA.PELOS.ANNOS.DOS/OR.ED/1200 MANDOV.EDIFICAR.
ARAINHA/D.MAFALDA.FILHA. DELREI.D SANC/HO PRIMEIRO DO-
NOME NESTE REINO E/MVLHE.DELREI D HENRIQVE PRIMEI/RO DO
NOME.EM CASTELLA: E POR SE AR/RVINAR FOI REEDIFICADA E
ACCRESC/ENTADA. NO ANNO DE 1668. PELO IND/IGNO.SACERDO-
TE ABBADE DELLA.AM/BROSIO.VAZ.GOLIAZ.CVIOS OSSOS/ DES-
CANSÃO NESTA SEPVLTURA ◊ S.I.P.L.».

A frontaria deste templo organiza-se pela marcação vertical de um eixo central que se destaca pela sucessão do portal rectangular de verga recta da entrada, janela rectangular e cruz latina no vértice da empena triangular. Relativamente à torre sineira, que se encontra encostada à fachada pela parte norte, a sua datação corresponde a uma intervenção mais tardia, já do século XIX – um aspecto que poderá ser reconhecível na forma dos remates bolbosos colocados nos ângulos da cobertura da torre. De planta quadrangular, e de aparência robusta, esta torre é organizada em dois registos principais, marcados por uma cornija saliente, o primeiro correspondente ao embasamento e o segundo relativo ao nível das aberturas das ventanas que recebem os sinos.

Esta obra, da fachada e da nave da igreja, insere-se na corrente maneirista, dentro de um gosto austero e depurado.

79

2. 2. Talha e pintura



13. Altar e retábulo colateral em talha policromada. É de registar a qualidade da imagem de *Nossa Senhora do Rosário*, colocada no centro do retábulo.

No interior da igreja surgem outros elementos que reforçam a sua componente estética barroca, principalmente patente nas estruturas retabulares dos altares colaterais e do altar-mor e ainda na pintura policroma sobre pedra na parede contígua ao arco triunfal e nas paredes e tecto da capela-mor. Esta solução pictórica aposta sobre os muros medievais foi a solução encontrada para actualização do clima medieval.

Na nave estão os altares colaterais, cujas componentes estilísticas indicam que são datados de diferentes épocas, estando eles cobertos por painéis quadrangulares, sobre-céu, que se projectam a partir da parede do arco triunfal, em jeito de baldaquino, onde estão pintadas pequenas estrelas sobre um fundo azul.

O altar colateral do lado do Evangelho apresenta uma estrutura retabular, em talha policromada de estilo joanino, à volta dos anos quarenta do século XVIII, que é, do ponto de vista compositivo, marcada pela colocação de quatro colunas de fuste torso, com o primeiro terço demarcado, e que dividem o corpo do retábulo em três faixas verticais nas quais estão as mísulas que recebem as imagens. Acima do entablamento da estrutura, marcado pelo jogo de avanços e recuos, desenvolve-se o remate, ladeado por dois anjos sentados em cima de volutas que se voltam para a zona central, onde foi esculpida uma coroa cuja presença é reforçada pela colocação superior de uma pequena sanefa com cortinas.

Os motivos decorativos consistem principalmente em elementos vegetalistas, sobretudo flores (não só esculpidas mas também pintadas sobre a madeira dos painéis que servem de fundo às imagens), existindo também cabeças aladas de anjos nas mísulas das imagens e conchas colocadas a rematar os

pequenos baldaquinos que enquadram as imagens das faixas verticais laterais. Ressalve-se que a mesa de altar não é original, resultando de uma intervenção datada de tempos posteriores ao da feitura dos restantes elementos. Do conjunto da imaginária patente neste altar destacamos pela sua qualidade estética a imagem de *Nossa Senhora do Rosário*, colocada na mísula principal do altar.

Acerca do retábulo colateral do lado da Epístola, observam-se características que o fazem situar numa data mais recuada em relação à datação em que se insere o retábulo descrito anteriormente. Na verdade, o desenho das suas componentes, bem como a decoração aplicada, fá-lo incluir no período estilístico maneirista da talha portuguesa que vingou no século XVII. Contudo, nota-se que a composição dos seus elementos constituintes é semelhante ao do retábulo joanino, pois também se organiza segundo a definição de três campos verticais, marcados agora por duas colunas e duas pilastras, que sustentam um entablamento sobre o qual está assente o remate do retábulo.

A estrutura deste retábulo terá influenciado o desenho do seu congénere joanino, do lado do Evangelho, tendo estado subjacente à concepção desse o cuidado em tornar o conjunto harmonioso, apesar das diferenças estilísticas. De resto, um dos princípios que norteavam estas transformações era a unidade estética. O retábulo maneirista não foi substituído mas serviu de modelo à nova máquina retabular produzida cerca de sessenta anos depois.

À semelhança do que se verifica no retábulo joanino, também, a base, composta pela mesa de altar, não faz parte da restante estrutura, dado que será originária de um arranjo recente. A decoração aplicada consiste sobretudo em delicados elementos vegetalistas, articulados pontualmente com pequenas urnas, visíveis quer nas faces principais dos pedestais das colunas quer nas cabeças aladas de anjos que se encontram a demarcar o primeiro terço decorado das colunas e friso do entablamento. Os campos laterais do retábulo incluem quadros pintados onde estão representados, de baixo para cima, na faixa lateral esquerda, *Maria Madalena*, *Santo André* e, no campo lateral direito, *São Roque*.

No espaço da capela-mor situa-se o retábulo que domina toda a parede fundeira, que é uma estrutura híbrida visto que se constitui por vários elementos cujas características formais correspondem a várias linhas estilísticas. A superfície dourada que apresenta não é original, o que levanta algumas dúvidas acerca da autenticidade do conjunto. A base do retábulo, em madeira policromada, resulta de uma intervenção recente, sucedendo-lhe outros elementos que parecem ser fragmentos de uma estrutura primitiva, como as colunas em talha de estilo nacional, assentes sobre pedestais e mísulas, que ali enquadram a tribuna do trono eucarístico. Entre estas colunas estão nichos que acolhem as imagens de *São Pedro* e de *Nossa Senhora da Conceição*, do lado do Evangelho e do lado da Epístola, respectivamente. A zona do remate assume já um desenho mais próximo da concepção própria à talha de estilo joanino, considerando a animação dos elementos conseguida pela introdução dos segmentos de frontão curvo a enquadrar o topo do arco de volta perfeita que define o desenho da tribuna, sendo esses sobrepujados por uma grande sanefa que se projecta mais acentuadamente na estrutura. Por sua vez, existem outros elementos, espalhados por toda a máquina retabular, que serão fruto de intervenções muito recentes na estrutura, como é o caso do trono eucarístico, cujas formas entalhadas têm pouca qualidade artística e época de produção duvidosa.



14. Retábulo colateral de estrutura maneirista.



15. Retábulo-mor.

A par da estrutura retabular, destaca-se a pintura policroma sobre pedra, que preenche os alçados deste espaço e o tecto, em abóbada de berço. As formas representadas, sobre fundo azul claro no tecto e sobre fundo cinzento nos alçados, variam entre cornucópias floridas e elementos concheados, estando também presentes outros elementos fitomórficos. A paleta cromática utilizada inclui os azuis, os vermelhos, os laranjas, os amarelos e também os verdes. Este revestimento data da segunda metade do século XVIII, estando também presente na parede do arco triunfal. É uma pintura de pobre desenho destacando-se apenas o efeito decorativo.

Olhando o conjunto da capela-mor, subsiste um espaço atarracado sem dimensão para que a força da máquina retabular possa respirar. É, todavia, um exemplo onde a espacialidade medieval não foi alterada e como tal as novas artes pós-tridentinas não cumprem a sua função de teatralização do espaço. Na sacristia guarda-se uma pintura de média dimensão onde se representa o *Calvário* – o traço aplicado revela o domínio do desenho sobre a técnica da pintura: no tratamento das formas é aplicada uma linha de contorno muito vincada, sendo deficiente o tratamento anatómico. A moldura que apresenta é em madeira entalhada de boa qualidade, remetendo as formas esculpidas para o século XVII. Existem ainda outros dois quadros, datados do século XIX, que são retratos de dois membros da Confraria do Santíssimo Sacramento naturais da freguesia, nomeadamente, do Comendador Rodrigo José de Mello e Sousa e de José António de Matos, emigrante no Brasil. [MJMR / DGS]

81

3. Restauro e conservação

Esta igreja recebeu um restauro em 1845, sendo as obras custeadas por José António de Matos, residente no Brasil e natural desta freguesia, numa atitude que a imprensa da época classificou de «piedade e patriotismo».

São frequentes estas doações de *brasileiros* destinadas a obras ou edificação de novas igrejas nas freguesias onde nasceram, financiando a instalação de altares, de sinos e relógios, o que frequentemente lhes assegurava uma comenda. Mesmo ausentes no Brasil ocupavam o lugar de *juiz* nas confrarias, assegurando as contribuições para obras.

As obras da igreja, que ameaçava ruína, foram dirigidas por um fiel executante das vontades do encomendador, Francisco Monteiro Guedes Meireles de Brito, que conservou na reedificação o mesmo cunho e carácter primitivo do edifício, igreja veneranda «cuja origem pouco cede em antiga á da monarchia»⁶.

Apesar de não ser possível saber quais os elementos atingidos pelas obras de 1845, é significativo que a elas tenha presidido a ideia de conservar o «cunho e carácter primitivo», tratando-se por isso de um restauro e não de uma obra de conservação ou de *modernização*, seguramente motivado pelo prestígio da tradição que atribui a D. Mafalda a fundação da igreja.

Esta intervenção deve ser enquadrada no fenómeno mais amplo do restauro em Portugal, no século XIX.

⁶ ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval - património e restauro (1835-1928)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995, vol. 2, p. 19.



O restauro do mosteiro da Batalha, iniciado em 1840 e continuado ao longo de todo o século, constituiu um marco fundamental na história do restauro arquitectónico, sendo notório que, a partir daquela década, não mais deixa de haver notícias de restauros realizados por todo o país ou das intenções de os fazer.

A grande qualidade da sua arquitectura, o valor emblemático que encerra, o facto de ter sido o primeiro monumento português a merecer uma publicação estrangeira apelativamente ilustrada, o prestigiante impulso conferido ao início das obras pelo rei D. Fernando II e a concepção de restauro que Luís Mousinho de Albuquerque lhe imprimiu, fizeram do conjunto monumental da Batalha um monumento-padrão, no fenómeno do restauro no século XIX.

No âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*, a Igreja de São Pedro de Abragão foi alvo de obras de beneficiação tanto no interior como no espaço envolvente. [LR / MB]

Cronologia

Séc. XI-XII – Edificação original (desaparecida);

Séc. XIII – Edificação românica;

1668 – Reconstrução da nave;

1820 – Acrescento da torre sineira;

1975 – Suspensão das obras de remoção do pavimento, manutenção do pavimento original;

1991 – Substituição das portas exteriores;

1993 – Restauração da talha do altar-mor;

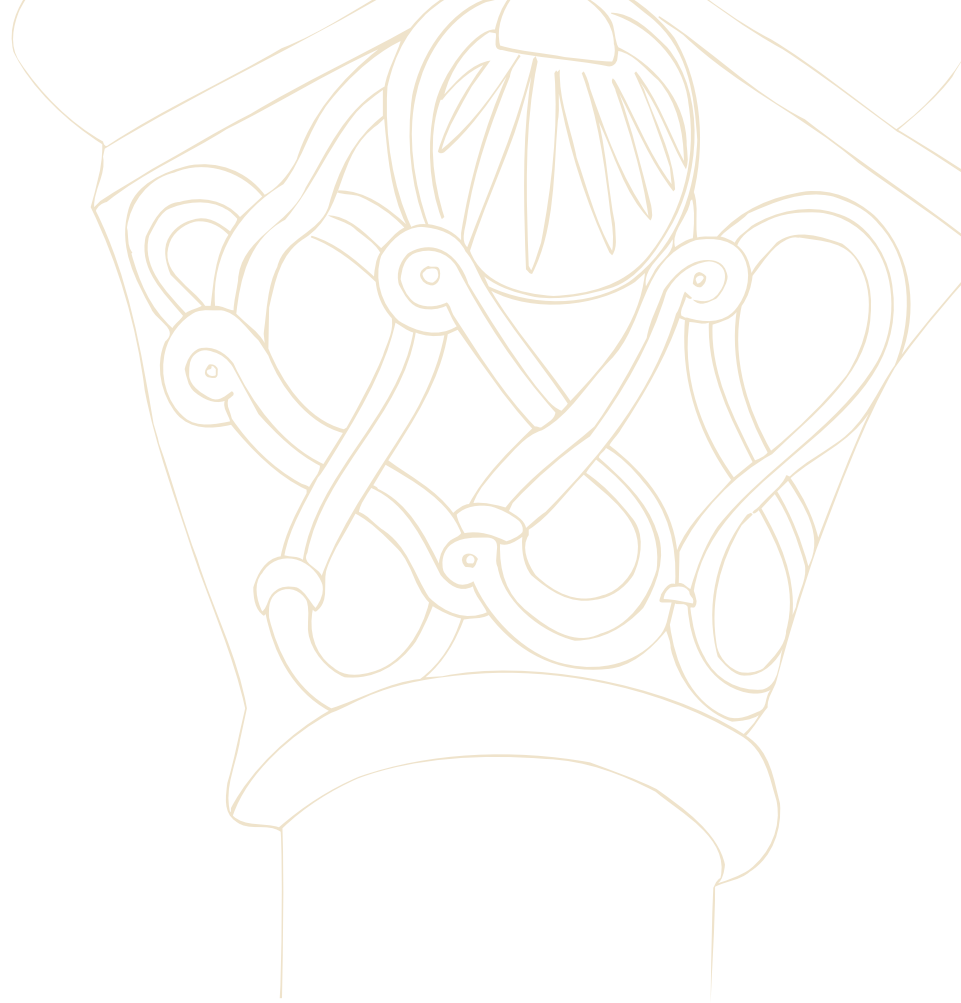
2004/2006 – Obras de conservação geral da igreja no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*: limpeza, reforço e pinturas dos vãos exteriores, substituição de algumas caixilharias e instalação eléctrica; conservação e restauro da pintura do Calvário situada na sacristia; conservação do guarda-vento, obras de conservação de interiores e da sacristia e arranjo urbanístico do espaço envolvente.

16. A cabeceira de Abragão recebeu um friso decorativo que enfatiza a importância simbólica deste elemento da Igreja.



igreja

IGREJA DE SANTA MARIA DE AIRÃES



1. A Igreja na Época Medieval

87

A Igreja de Santa Maria, situada no lugar do Mosteiro, freguesia de Santa Maria de Airães, no concelho de Felgueiras, corresponde a uma antiga fundação, uma vez que está documentada desde 1091¹. No entanto, o templo actual não corresponde a uma datação tão antiga.

Nas Inquirições de 1220 a igreja é referida como *ecclesia de Araes*, no julgado de Felgueiras. Nas Inquirições de 1258, *Sancte Marie de Araes* continua a ser do padroado de nobres e da apresentação do arcebispo de Braga². O padroado da igreja conhecerá sucessivas transferências, sendo já da Coroa em 1394, que o vincula à Ordem de Aviz. Em 1517 constitui-se como comenda da Ordem de Cristo³.



1. A existência de uma Igreja de Santa Maria de Airães está documentada desde 1091. No entanto, a edificação medieval deverá corresponder ao final do séc. XIII ou mesmo ao início do séc. XIV.

1 P.M.H. *Diplomata et Chartae*. Lisboa, 1867, doc. DCCSXLVI.

2 P.M.H. – *Inquisitiones*. Lisboa, 1888, pp.73, 166, 209.

3 Cfr. documentação citada em AA. VV. – «Santa Maria de Airães». *Estudo de Valorização e Salvaguarda das Envolventes aos Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa. 2ª Fase*. Vol. 2, s/n. Porto, 2005, p. 269.

Francisco Xavier da Serra Craesbeeck registou, em 1726, a existência de uma inscrição já desaparecida e que se encontrava junto ao púlpito, referente ao ano de 1184 da Era Cristã, onde constava:

E(ra) M CC XX II VII / ID (us)⁴

Segundo Mário Barroca, a inscrição já se encontrava incompleta em 1726, faltando a indicação do mês e, provavelmente, uma parte do texto que poderia esclarecer a natureza do acontecimento que a inscrição memorizava⁵.

Embora a Igreja apresente três naves, da construção românica, originalmente de uma só nave, conserva-se a cabeceira, de planta rectangular coberta por abóbada de berço quebrado e a parte central da fachada principal, voltada a Ocidente.

A cabeceira tem dois tramos e acusa, nas molduras dos arcos, modelos já próprios da arquitectura gótica. O capitel que figura anjos ajoelhados com candelabros, do lado do Evangelho, corresponde a uma temática mais evoluída, igualmente própria da Época Gótica.



2. Embora a Igreja seja composta por três naves, planimetria que corresponde a uma ampliação da Época Moderna, a construção românica apresentava unicamente uma nave.



3. Cabeceira. As molduras dos arcos seguem modelos próprios da Época Gótica.



4. Capitel da cabeceira. O capitel, onde figuram dois anjos ajoelhados que seguram candelabros, segue uma temática já da Época Gótica.

4 CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, Lda, 1992, vol. II, pp. 11–12.

5 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, p. 461.



5. A cabeceira apresenta uma cornija sobre arquinhos, solução comum a São Vicente de Sousa (Felgueiras), a São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira) e a algumas parcelas do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel).

As frestas encontram paralelos nas igrejas do Mosteiro de São Pedro de Cête (Paredes) e do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel). Exteriormente, a cornija da cabeceira apoia-se em pequenos arcos, modalidade comum às igrejas de São Vicente de Sousa (Felgueiras), de São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira) e às naves laterais da igreja do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa.

Na fachada principal, o portal tem um arranjo similar aos portais das igrejas de São Vicente de Sousa, do Salvador de Unhão e São Pedro de Ferreira. Está inserido em estrutura pétrea pentagonal e saliente à fachada, para que possa ser mais profundo. As quatro arquivoltas não apresentam decoração e a forma e dimensão dos capitéis indicam já soluções góticas. A decoração das bases e dos plintos segue os modelos próprios da região.

A norte da cabeceira ergue-se a torre sineira, de difícil datação, embora os vãos de entrada e de iluminação pareçam corresponder à Época Gótica.

No embasamento da igreja há silhares almofadados, de tipologia romana, que sugerem a existência de um antigo edifício dessa época nas proximidades, eventualmente até uma primitiva igreja paleocristã ou suevo-visigótica.

Glosando soluções românicas da região do Vale do Sousa, esta igreja, dado o aspecto tardio de alguns elementos como os capitéis do portal axial e as molduras e capitéis da cabeceira, deverá datar do final do século XIII ou mesmo do início do século XIV. É, assim, um exemplar que mostra bem o quanto o padrão construtivo da Época Românica, desta região, teve uma longa permanência.

Um dos aspectos mais significativos e peculiares da arquitectura românica do Vale do Sousa reside, precisamente, na aceitação dos modelos construtivos e das soluções decorativas, próprias da Época Românica, durante longo tempo.

Se a cronologia desta igreja coincide com a Época Gótica, uma vez que já nos inícios do século XIII a construção gótica tem expressão em Portugal, como por exemplo no claustro da Sé Velha de Coimbra e no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, é de notar que os dois estilos, românico e gótico, coexistem



6. Fachada ocidental. O portal inserido numa estrutura pétrea saliente à fachada, para que possa ser mais profundo, apresenta uma solução semelhante aos portais das Igrejas do Salvador de Unhão (Felgueiras), São Vicente de Sousa (Felgueiras) e São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira).





8. Portal ocidental. Capitel.



9. Portal ocidental. Capitel.

no tempo e, por vezes, também no mesmo edifício. No território português, as regiões do Entre-Douro-e-Minho, Trás-os-Montes e Beiras adoptam soluções românicas até ao século XIV e, por vezes, até ao século XVI, que se miscigenam com aspectos da arquitectura gótica, como acontece na Igreja de Santa Maria de Airães. No Vale do Sousa, a esta longa e mais geral permanência do Românico, acresce ainda um gosto muito próprio da região, que aprecia a decoração vegetalista e geométrica, cujos padrões e técnicas se definiram na Época Românica. [LR]

2. A Igreja na Época Moderna

Para compreender este edifício e os seus aspectos artísticos datados da Época Moderna, há que ter em conta que constituiu, nesse período, uma importante comenda das Ordens Militares de Malta e de Cristo⁶, tornando-se igreja paroquial só em 1834, como resultado do processo de extinção das Ordens Religiosas em Portugal. Deste modo, é relevante considerar este facto para perceber os múltiplos investimentos feitos para enriquecer este templo e também para descodificar a surpreendente e significativa dimensão que assume, se considerarmos que foi um edifício que só adquiriu o estatuto de cabeça de paróquia no século XIX.

No ano de 1726 estavam dependentes da Igreja de Santa Maria de Airães e na qualidade de filiais as capelas de Santo Amaro, Nossa Senhora da Assunção e Nossa Senhora da Nazaré e sabe-se que junto

7. Portal ocidental. Os capitéis apresentam soluções góticas, enquanto as bases e os plintos seguem modelos próprios do românico da região do Vale do Sousa.

6 Segundo CRAESBEECK, em 1726, esta igreja era reitoria da Mitra e comenda da Ordem de Cristo. Vd. CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*. Vol. II. Ponte de Lima: Ed. Carvalhos de Basto, Lda, 1992, p. 11.



10. O interior da igreja, apresentando três naves e altares colaterais, corresponde a reformas realizadas na Época Moderna.

92

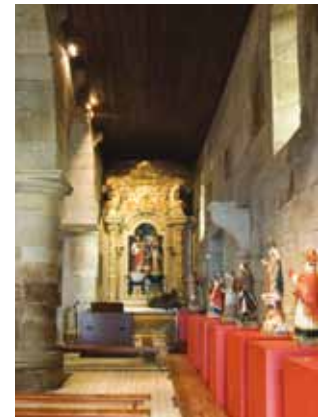
da igreja existia «um grande casario da residência dos reitores, assim como casas grandes e antigas dos comendadores».

Nesta igreja convivem com elementos medievais, visíveis sobretudo ao nível da estrutura arquitectónica, outros acrescentados em épocas posteriores, resultando um conjunto rico pela sua diversidade estética. Concretamente, sobre as adições artísticas pós-tridentinas, são várias as componentes observáveis, nomeadamente, ao nível dos revestimentos artísticos que apresenta.

A renovação interior desta igreja, através das artes modeladoras do espaço, passou por diversas fases, norteadas pela evolução das correntes artísticas. Sempre que uma instituição religiosa possuía desafogados recursos económicos, o devir do tempo é assinalado na edificação com a renovação dos seus equipamentos litúrgicos: paramentos novos mais ricos e sumptuosos, peças em prata e ouro, altares, imagens de santos em pintura ou escultura.

Toda esta panóplia de objectos que compõem e integram o espaço sacro seguem as evoluções artísticas gerais, e assim, quando uma igreja, confraria ou irmandade faz a encomenda de alguns destes equipamentos, procuram sempre as formas artísticas mais avançadas do tempo. Se as formas mais vanguardistas da arte de cada tempo estão patentes nas artes religiosas, a aquisição de um objecto artístico por uma instituição, por outro lado, esteve sempre associada a uma manifestação da piedade religiosa e devocional. Fornecer a igreja paroquial de novos equipamentos era entendido como um acto devocional. Na Época Moderna, como nas outras, os leigos e religiosos quiseram oferecer «o melhor para Deus». Não é, pois, de estranhar a renovação do espaço sacro pelas artes complementares: retabulística, pintura, azulejaria, paramentaria, ourivesaria, entre outras. Mas quando os recursos materiais são abundantes, a renovação mais forte e mais profunda opera-se pela transformação da arquitectura, reconstruindo a totalidade do edifício ou algumas das suas partes constituintes.

O número de altares e respectivas invocações era, no ano de 1758, muito diferente do actual. A capela-mor estava apetrechada com um retábulo dourado e sacrário, nas naves quatro altares colaterais, dois



11. Nave da Epístola.



12. Nave do Evangelho.



13. Retábulo. De gosto *rocaille*, este retábulo que data de finais do séc. XVIII, integra as imagens de *São José*, de *Santa Ana* (ensinando a Virgem a ler), de *São Joaquim*, de *Santo António*, da *Virgem com o Menino* e de *Santa Luzia*.



14. Retábulo. De desenho *rocaille*, mas com a estrutura posteriormente alterada, na zona central, este retábulo guarda as imagens do *Sagrado Coração de Jesus* e do *Sagrado Coração de Maria*.

na nave central, considerada pelo autor desta informação do século XVIII como «corpo da igreja», e um em cada uma das naves laterais. Na nave norte situava-se a capela de Santa Luzia, sendo uma invocação muito representativa do universo devocional da freguesia. A festa a Santa Luzia realiza-se a 13 de Dezembro, contando com a presença de «munto pobo desta redondeza em romaria». Na nave oposta, o retábulo de Santo António. Dos dois retábulos da nave central, apenas sabemos que um era dedicado ao Santo Nome de Jesus, sendo responsável a Confraria do mesmo nome da capela⁷. O conjunto de talha que a igreja actualmente apresenta é posterior a esta informação do ano de 1758, testemunhando outra renovação do espaço sacro da Igreja de Airães.

Existem dois retábulos colaterais, colocados nas paredes fundeiras das naves laterais, em talha pintada a branco e dourado. Essas peças, datadas do último quartel do século XVIII, organizam-se segundo uma estrutura ligeiramente côncava e apresentam um embasamento formado por uma mesa de altar saliente, cuja decoração inclui elementos concheados de gosto *rocaille*. Na zona do corpo do retábulo estão colocadas lateralmente colunas (uma de cada lado) com o fuste, marcado no seu primeiro terço, decorado com motivos vegetalistas. Estas colunas enquadram um pano central que se organiza em dois registos horizontais, como se vê no altar do lado do Evangelho, que conserva ainda a estrutura original. Neste último retábulo rasgam-se lateralmente pequenos nichos sobrepostos, que enquadram a zona central da estrutura, num número de dois por lado, que recebem esculturas de pequenas dimensões. No centro do retábulo estão mais dois nichos que albergam também imaginária e que mostram o seu interior pintado com motivos fitomórficos desenhados a dourado, azul e vermelho sobre um fundo azul claro.

⁷ Memórias Paroquiais de 1758, transcritas por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX)*. Vol. III, dissertação de tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2004, p. 686.

No remate destes altares é possível observar espaldares recortados e enquadrados por duas robustas aletas, sendo os motivos vegetalistas, combinados com concheados, dominantes na sua decoração.

A imaginária é fundamental na valorização destas estruturas retabulares sobretudo pela qualidade que apresenta o conjunto. Assim, no altar colateral do lado do Evangelho estão, nos nichos do registo inferior do corpo do retábulo, da esquerda para a direita, as imagens de *São José*, de *Santa Ana* (ensinando a Virgem a ler) e de *São Joaquim*, as quais são sobrepujadas no registo superior pelas de *Santo António*, da *Virgem com o Menino* e de *Santa Luzia*.

Acerca das esculturas acolhidas no altar colateral do lado da Epístola, cuja estrutura se encontra alterada, uma vez que a zona central do retábulo foi alterada com o rasgamento de um grande nicho recortado, estão patentes peças recentes como as imagens do *Sagrado Coração de Jesus* e *Sagrado Coração de Maria*.

Fora dos retábulos, existem ainda outras peças dignas de nota como as imagens seiscentistas de *Santa Quitéria* e *São Bartolomeu* e, ainda, as imagens de *São Roque* e a de *São Miguel Arcanjo*, datada do século XVIII, à qual faltam os atributos iconográficos, estando presente numa mísula do lado da epístola.

Outro aspecto fundamental na caracterização e identificação de elementos artísticos com origem em reformas operadas no contexto pós-Trento presentes neste edifício é o do revestimento azulejar dos alçados laterais da capela-mor.

Trata-se de um núcleo de azulejos policromos seiscentistas cujas unidades são módulos repetitivos que formam um padrão 2x2⁸, que multiplicado, resulta num tapete cerâmico que reveste integralmente as paredes laterais daquele espaço. O motivo decorativo representado no padrão é a camélia, que se desenha a azul e amarelo sobre um fundo branco, a partir do ponto principal de rotação que está marcado por uma pequena flor. Em redor da camélia desenvolvem-se elementos rectilíneos pintados a azul que estabelecem a ligação entre os vários padrões que se repetem no conjunto.

Relativamente à guarnição aplicada, corre a toda a volta do tapete uma cercadura cujo padrão de repetição é composto por dois azulejos: elementos vegetalistas, pintados a azul e amarelo sobre fundo branco, desenham «C's» que se desenvolvem a partir de um elemento axial oval marcado a azul e com o seu núcleo a amarelo⁹.

O impacto deste revestimento no espaço da capela-mor é marcante. Estranha-se, contudo, a ausência de um retábulo em talha dourada que provavelmente completaria o conjunto. Afinal a talha e o azulejo, na Época Moderna, foram revestimentos que sempre conviveram na maioria dos espaços sacros portugueses.

Sobre a sacristia, que corresponde ao volume sul adossado à capela-mor, com cobertura de uma só água, é importante referir a existência de uma peça de características singulares: uma pequena maquieta, de linhas rococó, que alberga um conjunto de imagens, com uma qualidade artística digna de nota, que integrariam um presépio provavelmente de maiores dimensões.

Por fim, há que referir que este edifício sofreu obras de remodelação no século XIX, o que terá alterado o seu aspecto. Não se sabe qual o nível de profundidade dessa intervenção, contudo, é notória a ausência de alguns elementos fundamentais como o retábulo-mor e outras componentes. Exemplo dessas obras está, por exemplo, a cobertura da nave central, em madeira, formando abóbada de berço, com uma pintura no seu centro dedicada ao orago. [MJMR / DGS]

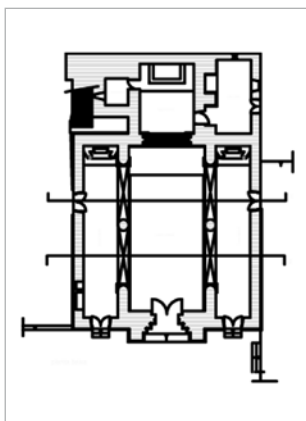


15. Cabeceira. Azulejos seiscentistas.

8 Identificado por Santos Simões como P-226. Vd. SIMÕES, J.M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no Século XVII*. 2ª Edição, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 47.

9 O desenho do padrão desta cercadura foi identificado por Santos Simões como C-59, sendo o seu trabalho registado apenas na versão azul e branca. Vd. *Idem*, p. 148.

3. Conservação e requalificação



16. Planta da Igreja posteriormente ao restauro.

Durante a Época Moderna, como vimos anteriormente, assistimos a uma renovação do espaço litúrgico dos edifícios religiosos. Esta traduz-se em grandes reformas, como é exemplo a Igreja de Santa Maria de Airães, onde as naves laterais são ampliadas e transformado o interior do templo religioso.

Nos anos 70 do século XX são executadas obras de conservação e requalificação do imóvel que virão a ser realizadas sob a orientação do Bispo Auxiliar do Porto, D. Domingos de Pinho Brandão e do arquitecto Solla Campos. O projecto pretendia devolver ao templo de Santa Maria de Airães a sua raiz medieval, tanto no exterior como no interior da igreja. As obras incidiram particularmente no arranjo da cobertura, na colocação definitiva dos altares, no restauro da sacristia e na realização de sondagens arqueológicas no interior.

No último quartel do século XX são realizados diversos trabalhos de conservação, a cargo da paróquia e da Comissão Fabriqueira, sob a orientação da DGEMN. O arranjo da área envolvente e a construção de equipamentos de apoio são da responsabilidade da autarquia local.

Entre 2004 e 2007 são realizadas obras de conservação de carácter geral, tendo em conta o bom estado de conservação que o edifício apresentava, no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*. [MB]

Cronologia

Séc. XI – Fundação da igreja;

Sécs. XIII-XIV – Edificação românica;

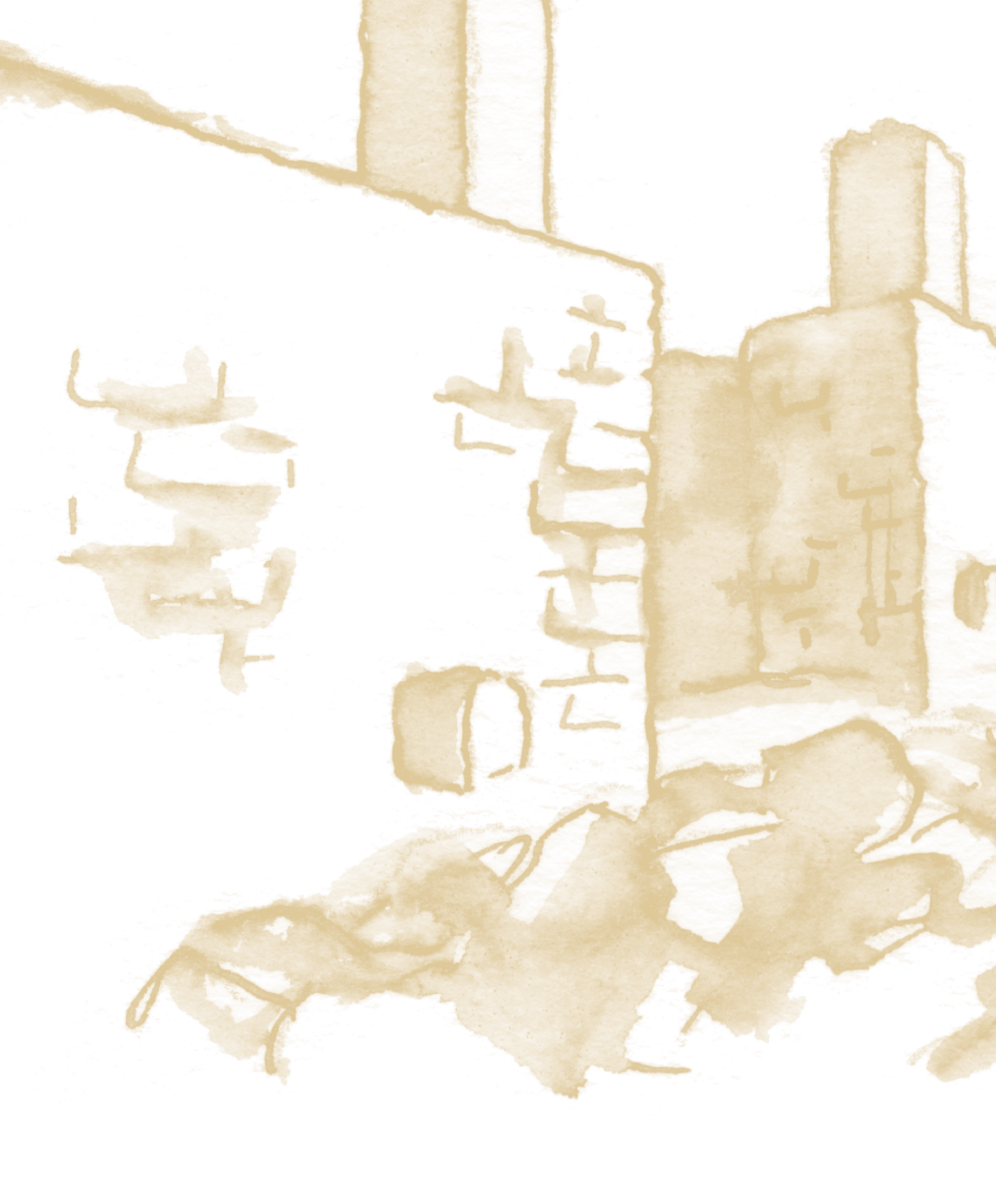
Sécs. XVII e XVIII – Ampliação das naves laterais e remodelação e transformação dos interiores;

1980 – Diversos trabalhos de conservação e restauro realizados pela paróquia com orientação técnica da DGEMN;

1989 – Obras de conservação e restauro, coberturas, drenagens exteriores e instalação eléctrica;

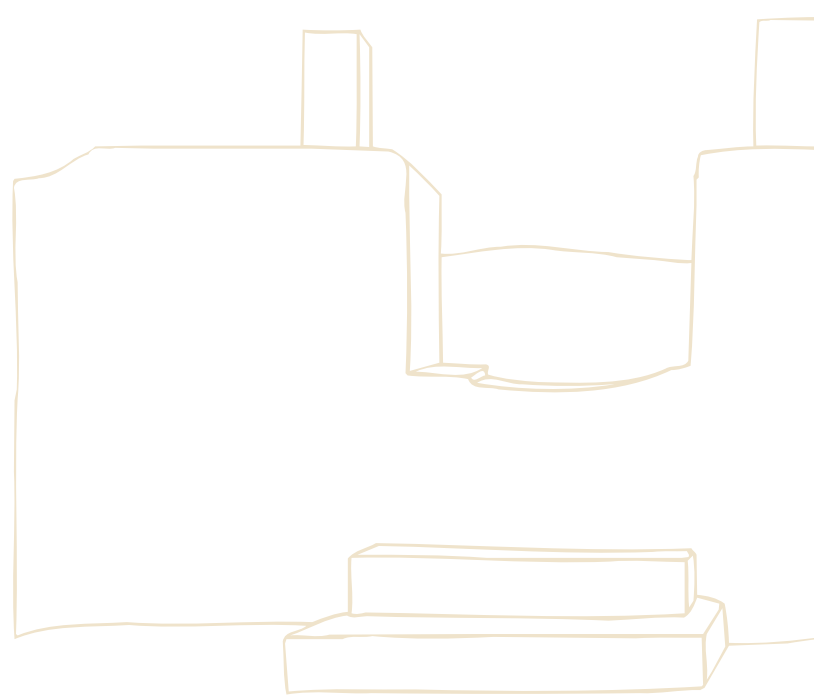
1992 – Obras de beneficiação geral das coberturas, restauro do tecto e altares;

2004/2007 – Obras de conservação e salvaguarda do imóvel, do revestimento azulejar e restauro de peças escultóricas ao abrigo do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*.



torre

TORRE DO CASTELO DE AGUIAR DE SOUSA



Situado no lugar da Vila, freguesia de Aguiar de Sousa e concelho de Paredes, o Castelo de Aguiar tem sido muito prestigiado na memória colectiva da região, não propriamente pelos diminutos vestígios da construção que se conservam, mas antes por razões de índole simbólica e histórica.

99

O Castelo de Aguiar foi atacado por Almançor em 995, no contexto das guerras da Reconquista, tendo encabeçado posteriormente uma *terra*, no processo da reorganização do território decorrido ao longo do século XI e um importante Julgado, já no século XIII.



1. O Castelo de Aguiar de Sousa é muito prestigiado na memória colectiva da região por razões de índole simbólica e histórica.

O local de implantação, do que resta de uma antiga estrutura fortificada, acusa as preocupações de defesa do território. De acesso difícil, rodeado por montes mais altos que lhe retiram visibilidade, o *Castelo de Aguiar de Sousa* situava-se na rede defensiva do território, a que os reis asturianos deram particular atenção. As *Inquirições* de 1258 referem o *Julgado de Aguiar de Sousa*, no qual se integra a freguesia de *Castelo de Aguiar*, registando-se que os seus moradores tinham que assegurar a guarda do castelo quando o rei estivesse em guerra.

No entanto, a construção deste Castelo deve ser enquadrada no fenómeno de *encastelamento* que decorreu mais cedo, a partir dos meados do século XI, substituindo a mais antiga estruturação do território peninsular em *civitates*.

Segundo C. A. Ferreira de Almeida, as frequentes invasões que, a partir do século VIII, afectaram quase toda a Europa Ocidental, provocaram fugas temporárias ou mesmo definitivas das populações. No entanto, a partir dos meados do século XI, as comunidades começam a construir castelos e recintos amuralhados com o objectivo de defender o local onde viviam. Entre os séculos X e XII, toda a Europa Ocidental se cobriu de uma densa rede de sítios fortificados, fenómeno que se designa por *encastelamento*¹.

No Norte de Portugal, depois da Reconquista, o rei Afonso III das Astúrias implantou o sistema de *civitates*, unidades da reorganização do território, que eram entregues à chefia de condes ou comissários. A partir de meados do século XI, acompanhando o crescimento e a afirmação da nobreza rural e regional, bem como o progresso do regime senhorial, desenvolve-se uma organização territorial em unidades mais pequenas, as *terras*, encabeçadas por um castelo e pelo seu *senhor*, que irá adquirindo direitos judiciais e fiscais.

A implantação das *terras* de Aguiar de Sousa, de Penafiel, de Benviver, de Baião e de Castelo de Paiva, anteriormente englobadas no antigo território da *civitas* de Eja, é um exemplo muito significativo que ilustra esta evolução².



2. O Castelo situava-se na rede defensiva do território.

1 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – *O Românico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 143.

2 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Castelos Medievais do Noroeste de Portugal». *Finis Terrae – Estudos em Lembrança do Prof. Dr. Alberto Balil*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992, pp. 380-381.



3. A base da Torre testemunha uma estrutura de planta quadrangular.

Ao longo do século XI também vários mosteiros foram dotados de um recinto defensivo, que lhes estava associado, como nos casos dos Mosteiros de São Pedro de Cête (Paredes), que dispunha do Castelo de Vandoma, e do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), defendido pelo Castro de Ordins.

A maioria destes locais de defesa, os *castelos rurais*, era muito elementar na sua construção, aproveitando as condições naturais, em locais altos e com afloramentos graníticos, que dificultavam o acesso. No caso de Vandoma, o recinto defensivo era composto por um muro, sem torres, à maneira de cerca, circundando uma área muito vasta³.

Como refere C. A. Ferreira de Almeida, na economia de então teve grande importância a criação de manadas de gado, pertencentes a grandes senhores, a qual poderia ser feita em terras distantes. Uma das mais prementes tarefas, perante a notícia de uma incursão, consistia na recolha do gado, aparecendo cercas pétreas para a sua guarda, de perímetro extenso como testemunha o caso de Vandoma⁴.

O monte, no qual se situa o Castelo de Aguiar, é uma elevação cónica em xisto, mostrando que a parte superior, com a direcção noroeste-sudeste, deve ter sido aplanada. No lado ocidental, onde se encontram os socalcos, parece ter havido um declive com muralha defensiva. O acesso ao topo é feito através de um percurso helicoidal. Apesar de o local ser baixo, relativamente às restantes serras que o rodeiam, a sua posição e forma permitem «fáceis arranjos defensivos e assegurada defesa»⁵.

Não é de estranhar que estes locais de defesa e de refúgio, até pelo complexo percurso a que obrigam, se tenham sacralizado e folclorizado sendo, frequentemente, envoltos em lendas e aforismos. Desde

3 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Castelos Medievais do Noroeste de Portugal». *Finis Terrae – Estudos em Lembrança do Prof. Dr. Alberto Ball. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992, pp. 383-384.*

4 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – *O Românico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 142.

5 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Os Castelos de Aguiar de Sousa e de Vandoma/Baltar». *O Concelho de Paredes. Boletim Municipal*. Vol. 3. Paredes: Câmara Municipal de Paredes, 1980, pp. 15-17.

muito cedo que aí se documenta a existência de capelas castrais que protegiam o sítio tornando-se, por vezes, pólos devocionais com romaria. É de notar ainda que os montes, onde estavam estes castelos sacralizados e muito relacionados com os povoados em seu redor, foram escolhidos para o remate do percurso de procissões e ladaínhas, sobretudo das ladaínhas de Maio. É por esta razão que há altos de montes, onde se situam castelos, conhecidos por Ladários ou Ladário⁶.

Em envolvente natural, a base da torre testemunha uma estrutura de planta quadrangular, descentralizada dos vestígios do contorno da muralha, sendo esta de forma ovalóide.

No século XII, o Castelo de Aguiar não deveria possuir ainda a torre, embora seja já própria do castelo da Época Românica a existência da torre de menagem, no interior da cerca amuralhada superior.

O castelo românico caracteriza-se por constar de uma cerca com um reduzido flanqueamento e uma torre central, a torre de menagem, símbolo da senhoria castelã. Os muros da cerca procuravam, principalmente, travar o acesso à parte interior e o conseqüente assalto à torre de menagem que, isolada no centro do recinto, servia de residência temporária ao senhor⁷.

Aguiar de Sousa desempenhou, desde muito cedo, um papel importante na região, apresentando-se como um dos mais poderosos Julgados de Entre-Douro-e-Minho e gozando de um considerável poderio e riqueza.

No século XIII, o território de Aguiar de Sousa encontrava-se dividido em duas zonas geográficas: uma mais acidentada, a norte, e outra situada a sul que correspondia à planície. Nas *Inquirições* de 1220, os rios Ferreira e Sousa e os afluentes Eiriz e Mesio delimitavam o Julgado.

O território abrangido por este Julgado era muito vasto, desde o Porto até às proximidades de Penafiel, compreendendo todas as freguesias do actual concelho de Paredes, à excepção da de Recarei⁸. Isto para além de mais 42 freguesias dos concelhos limítrofes, entre elas 8 de Gondomar⁹ e 7 do concelho de Lousada¹⁰. Do concelho de Paços de Ferreira, 14 freguesias figuravam no território do Julgado de Aguiar de Sousa, excepto as de Frazão, Penamaior e Seroa, que pertenciam ao extinto concelho de Refoios de Riba d'Ave. As outras 13 eram do concelho de Aguiar de Sousa. Ou seja, quase todo o actual concelho de Paços de Ferreira, a que se juntavam as três freguesias do concelho de Valongo¹¹.

A economia do Julgado de Aguiar de Sousa era eminentemente agrícola e pastoril, facto comprovado tanto nas *Inquirições* de 1220, como nas de 1258, que mencionam os foros (em géneros) devidos ao rei e a existência de moinhos, significando o aproveitamento económico dos recursos de água.

A região onde se situava o Julgado apresenta um crescimento da população no século XII. Nos finais do século XIII corresponde a uma das zonas mais povoadas e de maior densidade de agregados¹². A composição étnica e sócio-geográfica da população era composta por um núcleo mourisco, relativamente bem demarcado no espaço, um núcleo de descendentes de colonos estrangeiros – tanto de colonos francos como de freires da Ordem do Hospital, ordem detentora de propriedades na região – e de um

6 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Castelos e Cercas Medievais. Séculos X a XIII». In MOREIRA, Rafael (direcção de) *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*. Lisboa: Edições Alfa, 1989, pp. 41-42.

7 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – *O Românico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, pp. 142-143.

8 Esta freguesia foi criada posteriormente à extinção do Julgado de Aguiar de Sousa.

9 Covelo, Fânzeres, Jovim, Medas, Rio Tinto, S. Pedro da Cova, Foz do Sousa e Valbom.

10 Casais, Covas, Figueiras, Lustosa, Nevogilde, Ordem e Sousela.

11 Campo, Sobrado e freguesia da sede de concelho.

12 MATTOSO, José; KRUS, Luís; BETTENCOURT, Olga – «As Inquirições de 1258 como Fonte da História da Nobreza – O Julgado de Aguiar de Sousa». In *Revista de História Económica e Social*, nº 9, Janeiro- Junho, Lisboa: Sá da Costa, 1982, p. 27.

núcleo proveniente do Porto e de Guimarães, com interesses económicos no Julgado, como demonstra a investigação desenvolvida por José Mattoso, Luís Krus e Olga Bettencourt¹³.

Nesta região do Entre-Douro-e-Minho, a família dos Sosas era uma das mais antigas famílias com implantação no Julgado. O seu primeiro representante, Gonçalo Mendes de Sousa, possuía propriedades a Sul, que doou aos mosteiros de Santo Estevão de Vilela (Paredes) e de São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira). A Norte, o seu património situava-se nas terras altas e nos vales dos afluentes Eiriz e Mesio¹⁴. A família da Maia, igualmente há muito implantada em Aguiar de Sousa e cujo mais antigo representante no Julgado foi Soeiro Mendes da Maia, o *Bom*, era detentora de uma honra no vale médio do rio Ferreira. Segundo os autores acima referidos, esta implantação territorial não correspondia ao centro patrimonial daquelas famílias, situado na Terra de Basto, no que respeita aos Sosas e na Terra da Maia, no que concerne aos Maias. A existência do património das duas famílias, no Julgado, estará relacionada com as necessidades de defesa do território contra os Mouros, como atesta o Castelo de Aguiar¹⁵.

Na segunda metade do século XIII, os grandes proprietários nobres que não pertenciam às mais importantes famílias, ligam-se a elas por laços matrimoniais. Entre eles, destacam-se Gil Vasques de Severosa, Gil Martins de Riba Vizela e Rodrigo Froiaz de Leão. Este último casou-se com Châmoa Gomes de Tougues que herdaria e administraria todo o património da família. Rodrigo Froiaz de Leão tornou-se o senhor do património dos Tougues e dos Barbosas que se estendia por Aguiar de Sousa, Felgueiras, Penafiel, Marco de Canaveses e Foz do Douro¹⁶.

103

A 25 de Novembro de 1513, em Lisboa, D. Manuel concedeu foral à terra de Aguiar de Sousa, compreendendo as seguintes terras: Bairros, Besteiros, Castelões de Cepeda, Crastomil, Cristelo, Cunha, Figueiró, Gandra, Gondalães, Guidaxe, Madalena, Mouriz, Nevogilde, Parada, Pegueiros, Rebordosa, Recarei, São Paio de Casais, Sanjomil, Santa Martha, S. Martinho do Campo, Sobrado, Souza, Vandoma, Vila Cova de Carros e Bitarães.

Segundo garantem alguns testemunhos, bem como a tradição local, a Torre de Aguiar de Sousa foi alvo de uma campanha de restauro durante a primeira metade do século XX, como demonstram os vestígios de cimento encontrados nos muros.

Mais recentemente, as obras de recuperação da Torre de Aguiar de Sousa consistiram na intervenção arquitectónica e paisagística de conservação e valorização e foram realizadas no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*. [LR / MB]

Cronologia

Séc. X – Edificação original;

Séc. XIV – Construção da torre (?);

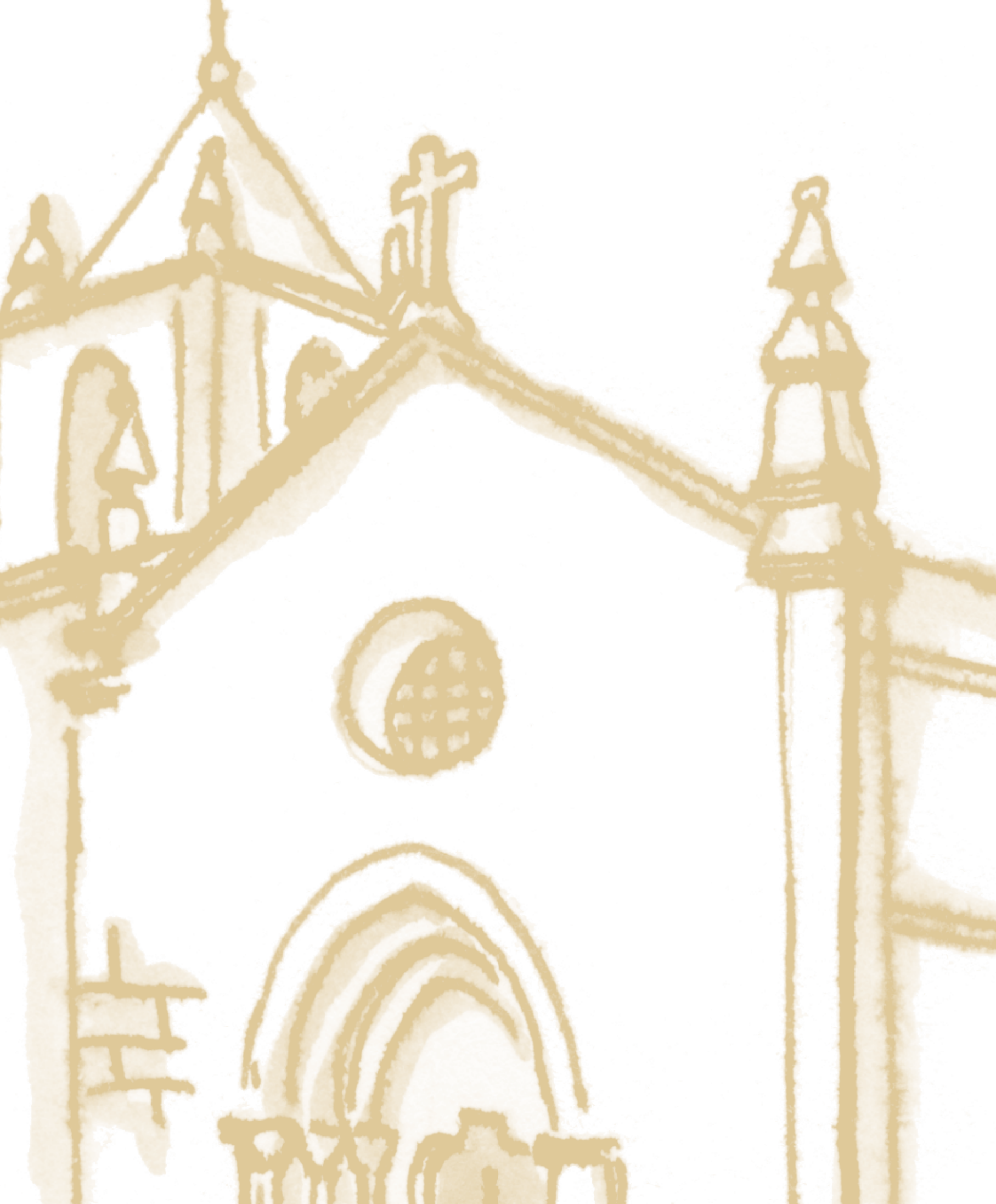
Séc. XX (primeira metade) – Restauro parcial.

13 MATTOSO, José; KRUS, Luís; BETTENCOURT, Olga – «As Inquirições de 1258 como Fonte da História da Nobreza – O Julgado de Aguiar de Sousa». In *Revista de História Económica e Social*, nº 9, Janeiro- Junho, Lisboa: Sá da Costa, 1982, p. 29.

14 IDEM, *ibidem*, p. 39.

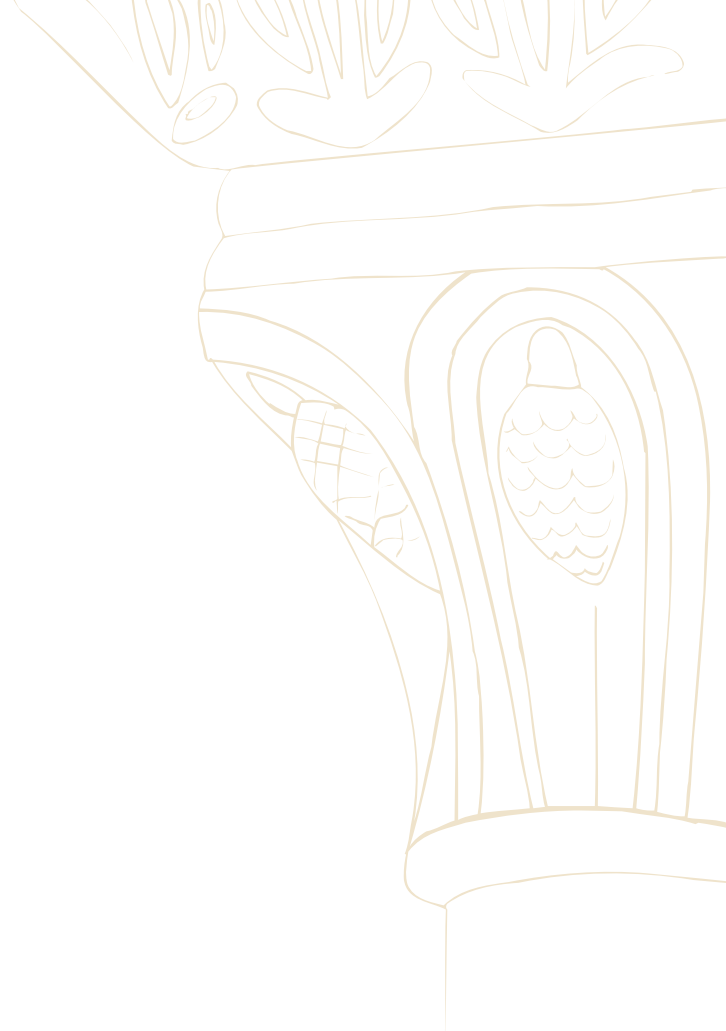
15 IDEM, *ibidem*, p. 39.

16 IDEM, *ibidem*, p. 43.



igreja

IGREJA DO SALVADOR DE AVELEDA



1. A Igreja na Época Medieval

A Igreja do Salvador de Aveleda, localizada no lugar da Igreja, freguesia da Aveleda e concelho de Lousada, constitui um exemplo da longa perduração do românico português. Os portais e a escultura dos capitéis acusam uma datação muito tardia, que deve ser enquadrada entre o final do século XIII e o início do século XIV, mostrando o quanto a forma românica de construir foi muito estimada nesta região. As primeiras referências documentais à *uilla* de Aveleda remontam ao final do século XI quando, em 23 de Maio de 1098, Pedro Astrufiz e sua mulher, Emízio Cidiz, vendem a Guterre Mendes e Onega Gonçalves, alguns bens que herdaram na vila de Aveleda¹.

Em 1177 surge já uma referência à *ecclesia de Auelaneda*. Vela Rodrigues doa ao Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel) os bens que possuía em Lousada e que herdara de seu pai, Rodrigo Viegas e dos seus avós, Egas Moniz e Teresa Afonso². O orago da igreja, São Salvador, consta em documento de 1218, bem como nas Inquirições de 1258³.

Contudo, a igreja que chegou até nós, não corresponde a cronologias tão antigas. Reformada na Época Moderna, a igreja conserva, da edificação românica, unicamente a nave e a fachada ocidental.

É precisamente na fachada ocidental que se conservam os elementos românicos mais evidentes, ainda que muito tardios, presentes no portal. Este portal acusa a longa persistência das formas românicas que marcaram, de forma particular, a arquitectura românica portuguesa. Os capitéis vegetalistas são todos semelhantes e o recorte das bases tem paralelo com outros exemplares do Vale do Sousa, como as Igrejas de São Vicente de Sousa, Salvador de Unhão e Santa Maria de Airães (Felgueiras) e ainda, de São Gens de Boelhe (Penafiel).



1. Portal ocidental. Este portal acusa a longa permanência do formulário românico. As bases encontram semelhanças nas Igrejas de São Gens de Boelhe, São Vicente de Sousa, Salvador de Unhão e Santa Maria de Airães.

1 LOPES, Eduardo Teixeira – *Lousada e as suas freguesias na Idade Média*. Lousada: Câmara Municipal de Lousada, 2004, pp. 161-162.

2 IDEM, *ibidem*, pp. 164-165.

3 IDEM, *ibidem*, p. 170.



2. Fachada ocidental. A torre e os remates superiores da fachada correspondem à reforma da Época Moderna.

Os portais laterais, sem colunas, são igualmente sintoma de um românico já muito avançado no tempo. Mais correcto será designar estes elementos de *românico de resistência*, tal o aspecto tardio que patenteiam. Os cachorros lisos, que coroam as paredes da nave, são outro sintoma de uma construção que dificilmente será anterior ao final do século XIII ou mesmo ao início do século XIV.

Sobre os portais laterais corre um lacrimal que indicia a existência de alpendres, elementos habituais nas igrejas românicas portuguesas.

Contudo, uma análise mais atenta indica que a nave desta igreja foi aumentada em comprimento, não correspondendo todas as parcelas à construção medieval. A sua espacialidade interior mostra uma nave muito longa em relação à altura, o que não está de acordo com a espacialidade românica. Na fachada sul parece notório que o muro foi prolongado para oriente, já que o aparelho é distinto, exactamente depois do espaço definido pelo lacrimal.

A cabeceira corresponde a uma construção da Época Moderna, como mostra interiormente o arco cruzado e, exteriormente, a ausência de cachorros. A nave terá sido prolongada na mesma época em que se construiu a capela-mor, repetindo a colocação dos cachorros na cornija, por uma questão de coerência formal. Não faltam exemplos deste processo de prolongamento das naves, habitualmente ditados pelo aumento da população das freguesias.

Na igreja de Vila Boa de Quires (Marco de Canaveses) a nave foi ampliada em 1881, obra que a prolongou cerca de 10 metros para ocidente, tendo reaproveitado a fachada românica⁴. Em São Pedro de Rubiães (Paredes de Coura) uma parte do corpo da nave foi alargada no século XVI, o que obrigou a deslocar a capela-mor mais para nascente⁵.



3. Fachada lateral sul. O lacrimal e as mísulas testemunham a existência de um alpendre.

4 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 95.

5 IDEM, *ibidem*, p. 58.



4. Portal ocidental. Capiteis vegetalistas.



5. Portal ocidental. Base de coluna.

Já em Trás-os-Montes, a igreja de Santa Leocádia (Chaves) recebeu igualmente um aumento no comprimento da sua nave, para ocidente, tendo sido mantida a cabeceira medieval. Neste caso não houve um reaproveitamento do portal: tal como acontece no Salvador de Avelada, as novas parcelas de muro das fachadas laterais receberam cachorros à maneira românica.

Na igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras) a reforma da fachada que ocorreu no século XVIII deslocou, para ocidente, o muro encaixado entre as duas torres e a respectiva rosácea da construção românica.

Se é certo que muitas das nossas igrejas foram alvo da dilatação do seu espaço, da nave ou da cabeceira, o que importa aqui referir é que, no casos das Igrejas do Salvador de Avelada, São Pedro de Rubiães, Santa Leocádia e Santa Maria de Pombeiro, as obras realizadas na Época Moderna reutilizaram e repetiram elementos e formas de construir próprias da Idade Média, mostrando uma atenção à coerência formal dos edifícios.

A transformação da capela-mor de uma igreja românica, em programa dos séculos XVII ou XVIII – vejamos os casos do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), São Salvador de Travanca (Amarante) ou Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras) – onde facilmente se distingue o que é da Época Românica e o que foi construído ao gosto barroco, é clara e evidente. Contudo, esta distinção torna-se muito menos visível nas igrejas paroquiais, que receberam obras e acrescentos desde a Época Moderna ao século XIX, como nos exemplares acima referidos.

Na Igreja do Salvador de Avelada é ainda de referir a existência de uma peça decorada, que se encontra incluída num dos degraus que separam a nave da cabeceira da igreja. Trata-se de uma peça rectangu-



6. Peça incluída num dos degraus que separam a nave da cabeceira. Os motivos que apresenta e a técnica de os esculpir aproximam este elemento da decoração moçárabe. Deve corresponder a um reaproveitamento.

lar, em granito, na qual foram escavados dois motivos. Nos extremos há rosetas de seis pétalas enquadadas em círculos e, ao centro, um losango.

A decoração deste elemento, tanto pelos motivos que apresenta como pela técnica de os esculpir, aproxima-se dos frisos da igreja de São Torcato (Guimarães) que, por sua vez, têm paralelos em São Frutuoso de Montélios (Braga). Em São Torcato, uma igreja românica tardia com muitas alterações na Época Moderna, conservaram-se vestígios de um antigo templo que datam da primeira metade do século X, integrando-se nas correntes moçárabes e do repovoamento do Noroeste⁶. São Frutuoso de Montélios é ainda hoje um edifício pouco esclarecido quanto à sua datação. Os autores que o estudaram atribuem-no, ora à arquitectura da época visigótica ora à da época moçárabe. Não cabendo discutir aqui a complexidade destas questões, é certo que a peça reaproveitada no Salvador de Aveleda se assemelha aos frisos presentes nos dois exemplares referidos. É possível que corresponda a uma construção mais antiga, que realmente existiu, já que a cronologia da actual igreja é muito posterior às referências documentais acima registadas. [LR]

2. A Igreja na Idade Moderna



7. Interior da nave da Igreja.

Segundo uma descrição do ano de 1758, a freguesia do Salvador de Aveleda dispunha para a celebração do culto, para além da igreja paroquial, de três capelas públicas dedicadas, respectivamente, a Nossa Senhora do Rosário, São Bartolomeu e Santo Ovídio e, ainda, inserida no espaço de uma quinta, a capela particular de Nossa Senhora da Oliveira.

A igreja paroquial possuía, na mesma data, três altares, onde se integrava o retábulo-mor e dois colaterais. A mesma fonte documental, inumera os altares e invocações: «*Tem o altar-mor o Santíssimo Sacramento em sacrário e sua tribuna dourada para exposição delle. Está colocada na mesma tribuna o Senhor Salvador orago, e da parte direita do mesmo altar está colocada a imagem de S. Brás, e da parte esquerda a imagem de Santo Antonio. E na dita tribuna estão quatro Seraphins com castiças nas mãos para alumiar ao Santíssimo quando está exposto. Esta colocada no altar colateral da parte direita a imagem do Santíssimo Nome de Jezus, a imagem de S. Sebastião e a imagem de Santo Amador, cujo santo há nesta igreja huma relíquia*»⁷.

Este conjunto retabular foi substituído, encontrando-se hoje dois retábulos colaterais de elaborado desenho rococó e um retábulo-mor de traça neoclássica. Todavia o destaque recai sobre as pinturas do tecto da capela-mor, do tecto da nave e do arco-cruzeiro, cuja autoria não foi ainda apurada. O seu autor, perfeitamente enfeudado à estética rococó, deixou nestas pinturas um traço indelével do seu nível artístico: um programa iconográfico executado pela mão de um excelente artista, onde a pintura respira autonomia própria, para além da sua função pedagógica e decorativa do espaço sacro. Possivelmente o retábulo-mor que foi substituído pelo actual, devia seguir a mesma orientação estética, que timbra este espaço. Não fora a substituição do retábulo-mor e tratar-se-ia de uma igreja paroquial renovada no terceiro quartel do século XVIII, onde a harmonização era nota dominante.

6 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. Arte da Alta Idade Média*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 132.

7 Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo – *Memórias Paroquiais de 1758*. www.ianntt.pt.

Entre qualidade das peças que modelam o espaço sacro e disponibilidade de financiamento da instituição encomendante, a relação que se estabelece é directa: a formação de um legado artístico de qualidade não podia concretizar-se sem recursos do cliente. Pois, ontem como hoje, a qualidade tem o seu preço. É este investimento superlativo em obras artísticas o melhor aferidor das formações intelectuais dos patrocinadores, sabendo procurar não um artista para concretizar uma determinada empresa, mas *o melhor artista*. Na Época Moderna, quando as clientelas eram poderosas, cultural e economicamente, sabiam procurar o melhor. E numa sociedade hierarquizada como o era a do Antigo Regime, disponibilidade financeira e formação intelectual andavam de mãos dadas.

Este edifício contém revestimentos pictóricos que são reveladores da identidade de um artista de topo no universo do ofício. Numa igreja paroquial periférica aos grandes centros produtores da macro-região, como o eram o Porto, Braga, Guimarães e Viana do Castelo, só um patrocínio de cabedais intelectuais e económicos suportariam tal empresa. O recheio artístico datado do século XVIII encontra-se justificado pelo facto desta Igreja da Aveleda ter integrado o Padroado Real, sendo então afectada ao património da Princesa e Duquesa de Bragança. Trata-se de uma obra patrocinada pelo mecenato régio.

O mecenato régio foi determinante e justificativo da elevada qualidade artística atingido no interior do edifício, o que faz colocar esta igreja num lugar de destaque no conjunto dos interiores rococós do Norte de Portugal. A talha e sobretudo a pintura são os domínios que notabilizam este interior.

112

2. 1. Renovação nos séculos XVII-XVIII

Tratando-se de uma igreja de origem medieval, estão presentes quer no seu exterior, quer no interior, elementos arquitectónicos e artísticos oriundos não só dos tempos mais recuados, mas também outros que testemunham a sua transformação na Época Moderna, como sejam a sacristia, a capela-mor e a torre sineira. São estruturas datadas dos séculos XVII-XVIII e que compõem níveis diferenciados da volumetria do edifício.

Externamente, ao nível da fachada principal, a renovação do velho edifício é visível, sobretudo, na empena triangular, no seu embelezamento com remates piramidais terminados com esferas e também na inclusão da torre sineira adossada ao lado norte. De planta quadrangular, e cobertura piramidal, esta última acusa dois registos: o primeiro eleva-se até ao arranque do telhado da nave e o outro corresponde ao nível dos quatro vãos rasgados para os sinos.

No alçado norte do edifício encontra-se o volume da sacristia, com telhado de duas águas, colocado em sentido perpendicular em relação à capela-mor, facto que reforça a percepção global da reformulação acontecida, na Época Moderna, ao nível da cabeceira da igreja. Esta unidade apresenta empena triangular, na qual estão colocadas, nos vértices laterais, pirâmides com esferas e, no vértice central, uma cruz.

O volume correspondente à capela-mor mostra os alçados de desenho simples, apresentando, aquele que diz respeito à parede fundeira, uma empena triangular com remates idênticos aos da fachada principal e aos da sacristia.

A intervenção, levada a cabo na Época Moderna, na zona da cabeceira da igreja é também visível na alteração verificada no aparelho pétreo, no topo do corpo da nave e, ainda, na interrupção verificada no desenho de matriz medieval existente nos alçados laterais. A primitiva nave terá sido então acrescentada no sentido do comprimento, incluindo-se na área adicionada um vão rectangular, para uma melhor iluminação interior.



Ingressando no edifício, o visitante é confrontado com um interior cuja concepção diverge, em muito, da concepção arquitectónica da Idade Média. Trata-se de um espaço com um alto nível de investimento económico, realizado de modo a transformar o interior do templo num espaço em que as tendências próprias da arte da segunda metade do século XVIII serviriam em pleno as práticas litúrgicas, nas quais o estímulo dos sentidos desempenhava ainda um papel determinante. Houve vontade, o dinheiro não faltou, e as obras e os equipamentos artísticos atingiram um nível superior, tanto pela qualidade estética, como pela coerência.

Quer na nave, quer na capela-mor estão presentes elementos extremamente importantes, pela sua qualidade, para a caracterização do interior, no que respeita a intervenções levadas a cabo na Época Moderna, sendo de notar o seu nível de conservação. As pinturas que recobrem todo o sistema de cobertura do espaço sacro mantêm a paleta inicial sem repintes nem acrescentos.

No espaço da nave, cuja profundidade é bastante demarcada, comparativamente à capela-mor, destacamos o revestimento em madeira pintada patente no tecto e na superfície da parede do arco triunfal, as estruturas retabulares dos altares colaterais e o púlpito, como exemplos paradigmáticos da concepção artística, de alto nível, aplicada neste interior. Resulta um conjunto extremamente homogéneo, em grande parte resultante do equilíbrio e complementaridade das formas aplicadas, sendo elas enfeudadas ao gosto rococó.

Os retábulos colaterais e revestimentos de talha que ligam organicamente as estruturas com o arco triunfal, desenvolvidos nos cantos formados pela parede do arco triunfal com as paredes laterais, apresentam um desenho que remete para as estruturas características da talha rococó bracarense, o que permite indicar o possível centro de produção destas peças. Pintadas a branco, dourado e creme, estas peças incluem-se em meios arcos rasgados nos alçados laterais da nave, avançando a talha para a superfície da parede do arco triunfal. Esta solução de inserção do retábulo em meio arco, já se encontra também em alguns edifícios da cidade de Braga, nomeadamente no Convento de Nossa Senhora da Penha de França. O corpo destas máquinas retabulares é constituído por duas colunas de fuste liso, que fazem o enquadramento de um nicho central destinado à colocação da imaginária, ao mesmo tempo que sustentam fragmentos de um entablamento, sobre os quais se desenvolve o remate recortado e assimétrico da estrutura. A decoração entalhada apresenta-se relativamente contida, consistindo, sobretudo, na aposição de elementos concheados, pintados a dourado, sobre as superfícies planas dos elementos de matriz arquitectónica que estruturam a composição dos retábulos. O interior dos nichos apresenta-se pintado, sendo a decoração, desenhada sobre fundo azul, formada por motivos vegetalistas em que dominam as representações de flores, sendo os tons dominantes os azuis, os rosas e os cinzentos. O nervosismo da composição remete para a expressão de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, o monge arquitecto e entalhador que trabalhou nos Mosteiros de Pombeiro e de Paço de Sousa.

Dominando a nave, um imponente púlpito com sanefa revela a mesma autoria dos retábulos colaterais. Os elementos vegetalistas, tratados com expressividade, circulavam nas estampas de livros oriundos de França e da Europa Central, os quais eram conhecidos em Portugal desde a primeira metade do século XVIII. Esses livros divulgaram e generalizaram o ornato e a composição assimétrica, apanágio do rococó.

A capela-mor, demarcada pelo arco triunfal, apresenta um retábulo-mor em talha de gosto neoclássico, do início do século XIX, pintado a branco e dourado, que se organiza segundo um desenho dominado

por uma *serliana*, correspondendo o arco central de volta perfeita à tribuna que acolhe o trono eucarístico, sendo este formado por cinco patamares. A decoração ornamental é extremamente contida e consiste em discretos apontamentos vegetalistas, sobrepondo-se à estrutura arquitectónica de raiz clássica, que normalizava a ordem coríntia.

2. 2. A pintura de tectos e o programa iconográfico

Os tectos das capelas-mores e das naves das igrejas são campos onde é possível detectar as transformações do espaço sacro ocorridas nos séculos XVII e XVIII. Eram valorizados e enobrecidos pela forramento global por talha, por talha com pintura figurativa em caixotões, ou motivos vegetalistas, e ainda pela pintura ilusionista de falsas arquitecturas e volumetrias, como pelo mascaramento de sistemas de cobertura herdados da Idade Média, com pintura exclusivamente decorativa.

Os objectivos consistiam em valorizar um componente da igreja, assumindo um pendor exclusivamente decorativo, com um repositório de formas que caracterizam os vocabulários do maneirismo, do barroco e do rococó, concorrendo para a nobilitação e actualização estética da imagem do espaço sacro; ou inserir o tecto no complexo iconográfico que caracteriza os interiores sacros dos séculos XVII e XVIII, tornando-o num mostuário de imagens figurativas dos santos titulares da igreja. Neste caso, a interpretação do espaço e a sua leitura artística, prevê a imaginária e a pintura que sustentam os retábulos, as imagens representadas na azulejaria figurativa do barroco joanino e do rococó e a sua correlação com os temas representados nos tectos.

Cada imagem desempenhava uma função pedagógica pré-determinada, que concorria para a mensagem global que cada templo fornecia aos devotos, tornando-se, por excelência, a morada de Deus. O



9. Tecto da capela-mor no qual estão representados emblemas da *Ladainha de Nossa Senhora*.

templo católico vê-se povoado por um universo de imagens, cuja chave, a interpretação do seu código encerrado nos exemplos e virtudes da vida dos santos, era compreendida pelos fiéis que frequentavam essa igreja. O templo católico pretendia-se à imagem da corte celeste e como tal estava povoada por figuras que tendo ultrapassado a precaridade da vida terrena, viviam por direito a corte celeste pelo exemplo de virtude com que nortearam a sua dimensão humana. A igreja enquanto edifício, era o templo da virtude oferecido aos católicos no Portugal pós-reformista. E a imagem teve e tem uma força mais persuasiva que a palavra.

No século XVII e início do século XVIII, a pintura de tectos praticada em Portugal segue uma tipologia que a afasta da que então se seguia em Itália. É o período em que se desenvolve a pintura em caixotões: uma moldura reticulada de talha, funcionava como moldura para enquadramento de pequenos painéis pintados, ora com temática figurativa hagiográfica, ou apenas com temática exclusivamente decorativa e repetitiva, onde se representavam florões, folhas de canto, volutas e anjos. Posteriormente, e já debaixo da influência externa, a pintura de tectos segue um caminho ilusionista.

Esta linha, detectada primordialmente no círculo da Corte (Lisboa) é introduzida no Norte de Portugal nas Sés do Porto e de Lamego, pela mão do italiano Nicolau Nasoni, na sua modalidade técnica de pintura a fresco. Há porém outro núcleo, ainda mal estudado, que se desenvolve a partir da Sé de Braga e das transformações que foram levadas a cabo pela empresa do seu arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728). Aí usou-se a pintura ilusionista a óleo sobre madeira, tornando-se moda que alastra a outros edifícios da cidade e marca presença nos tectos das naves laterais da Igreja de Pombeiro. E esses tratamentos tridimensionais das formas, enquadravam temas religiosos figurativos.

Outro campo que importa referir são os emblemas que estão associados a níveis de excelência e de virtude das vidas de personagens sagrados. Atendendo ao primado do culto mariano em Portugal, emblemas da Ladainha de Nossa Senhora, foram estampados em estruturas de caixotões, numa moda que se desenvolve sobretudo depois de 1640 e da consagração de Portugal à Imaculada Conceição, e que se prolonga até à segunda metade do século XVIII.

Como foi já mencionado anteriormente, no interior deste templo são dignos de nota, pelo grande interesse artístico revelado, os programas pictóricos desenvolvidos nas coberturas da nave e da capela-mor, os quais se passará a considerar.

Na nave da igreja, as formas elegantes da decoração pintada no tecto, permitem aferir um vocabulário que se desenvolve em Portugal a partir de meados do século XVIII. É do mesmo labor a pintura patente na parede do arco triunfal, também executada sobre madeira, a qual apresenta desenho idêntico, estilisticamente, à pintura da cobertura da nave. Acerca do programa pictórico da capela-mor, apesar de se apresentar com uma organização diferente, isto é, fragmentado em múltiplos painéis, onde se destacam duas fases de execução: integração de alguns painéis com composição de inícios do século XVIII, ao lado de painéis de desenho mais completo, e de superior mestria técnica, onde predomina a decoração rococó. Assiste-se assim, a uma reformulação artística coetânea com a pintura do tecto da nave. Esta renovação formal de uma estrutura em caixotões pintados, correspondeu a uma procura de subida da qualidade artística daquele equipamento, actualizando-o à estética do programa pictórico do restante conjunto.

O tecto da nave consiste numa estrutura feita de madeira, em forma de abóbada de berço, sendo aplicada uma pintura policroma, sobre um fundo neutro, que apresenta dois grandes quadros figurativos, enquadrados por elementos decorativos vegetalistas, de desenho rococó, entre os quais estão peque-

nas figuras de anjos [Ver Esquema Iconográfico do Arco Triunfal e do Tecto da Nave]. A área total desta cobertura é demarcada a meio por uma quebra na continuidade das formas representadas, a qual separa o tecto em duas partes, uma mais próxima da entrada principal da igreja, onde está colocado o quadro onde se representa a *Ascensão de Cristo*, e outra, junto do arco triunfal, que inclui uma *Alegoria à Eucaristia*. Situam-se ainda, em intervalos regulares, nos limites laterais da superfície pintada deste tecto, cartelas que incluem as representações dos quatro evangelistas, S. João, S. Lucas, S. Mateus e S. Marcos – colocados junto do quadro relativo à cena da *Ascensão de Cristo* – e, também, as figurações dos dois pilares da igreja católica, São Pedro e São Paulo – incluídos a ladear o quadro alegórico referente à *Eucaristia*. A paleta cromática varia entre os azuis, os rosas e os laranjas, sendo o fundo neutro pintado a branco, enquanto os seis painéis que ladeam o conjunto são monocromáticos. O desenho é de grande qualidade, apresentando as formas patentes neste programa um grande domínio técnico no tratamento das anatomias e panejamentos, sendo também bem conseguida, principalmente nas representações incluídas nos quadros principais, a noção de profundidade e de volume. Deste modo, todos estes aspectos conferem ao conjunto um grande requinte artístico.



10. Tecto da nave de desenho rococó.

Este revestimento prolonga-se também pela parede do arco triunfal, consistindo as formas aí representadas num esquema pictórico em que se introduzem elementos arquitectónicos fingidos sobre um fundo neutro, agora pintado a castanho escurecido. Em jeito de remate arquitectónico da estrutura do arco triunfal de volta perfeita, são pintados, sobre madeira, motivos decorativos concheados e, também, pequenos anjos, que se colocam apostos sobre elementos de matriz arquitectónica desenhados em *trompe l'oeil*.

Por sua vez, o eixo axial desse coroamento fingido é marcado pela representação da *Santíssima Trindade*, que se inclui numa cartela de grandes dimensões, de moldura assimétrica, decorada por motivos *rocaille*. O cromatismo dominante continua a ser marcado por tons rosa, azuis e laranja. Este quadro é sem dúvida a melhor realização do programa, onde o artista que o executou revela toda a sua mestria do domínio da técnica da pintura: prevalência da pintura sobre o desenho; caracterização volumétrica e escultórica dos personagens, tratamento anatómico, e a brilhante adaptabilidade da pintura ao espaço, onde os componentes decorativos tratados em pincelada nervosa e vigorosa emprestam ao conjunto do arco triunfal um magistral efeito cenográfico.

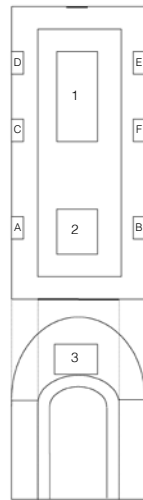
Relativamente ao revestimento da cobertura da capela-mor, também dentro do gosto rococó, a grande diferença em relação ao tecto da nave reside no facto de se organizar de acordo com uma estrutura formada por caixotões. Vinte e oito painéis, pintados sobre madeira, formam uma abóbada de volta perfeita, cuja temática representada é especificamente dirigida à iconografia mariana [Ver Esquema Iconográfico do Tecto da Capela-Mor]. Foram pintados vários emblemas, associados a elementos referidos na oração da *Ladainha de Nossa Senhora*, os quais incluem os concheados assimétricos característicos à estética *rocaille*, dominando, à semelhança do verificado no tecto da nave, os tons de azul e rosa.

Por todos os aspectos já referidos, este interior constitui um marco fundamental no conjunto dos monumentos existentes no Norte de Portugal que incluíram elementos de gosto rococó na valorização e renovação estética ocorrida na centúria de Setecentos.

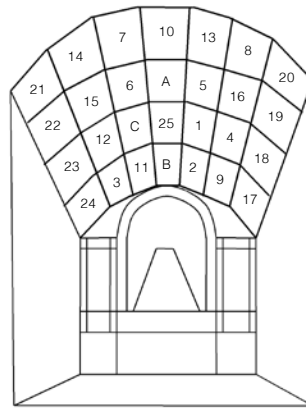
No quadro regional, este interior é único pela qualidade verificada nas várias componentes artísticas que o constituem, fundamentalmente, no que diz respeito à pintura dos tectos dos corpos da nave e da capela-mor. [MJMR / DGS]

ESQUEMA ICONOGRÁFICO DO ARCO TRIUNFAL
E DO TECTO DA NAVE

- 1 – *Ascensão do Senhor*
- 2 – *Eucaristia*
- 3 – *Santíssima Trindade*
- A – São Pedro
- B – São Paulo
- C – São Lucas
- D – São Marcos
- E – São Mateus
- F – São João



ESQUEMA ICONOGRÁFICO DO TECTO
DA CAPELA-MOR



PROGRAMA ICONOGRÁFICO DO TECTO DA CAPELA-MOR

TEMÁTICA MARIANA: LADAINHA DA SANTÍSSIMA VIRGEM

- | | |
|--|---|
| 1. «SPECULLUM JUSTITIAE/Sol justiae Malac.4»
[Espelho de Justiça] | 16. «AUXILIUM CHRISTIANORUM.» [Auxílio dos Cristãos] |
| 2. «SEDES SAPIENTIAE.» [Sede da Sabedoria] | 17. «REGINA ANGELORUM.» [Rainha dos Anjos] |
| 3. «REFUGIUM PECATORUM.CAUSA NOSTRE LETITIAE»
[Refugio dos Pecadores. Causa da Nossa Alegria] | 18. «REGINA PATRIARCHARUM.» [Rainha dos Patriarcas] |
| 4. «VAS SPIRITUALE.» [Vaso Espiritual] | 19. «REGINA PROPHETARUM./Testimonium Jesu est
spirit prophete. Ap. 19» [Rainha dos Profetas] |
| 5. «VAS HONORABILE.» [Vaso Honorífico] | 20. «REGINA APOSTULORUM.» [Rainha dos Apóstolos] |
| 6. «VAS INSIGNE DEVOTIONIS.» [Vaso Insigne de devoção] | 21. «REGINA MARTYRUM./Tuam Ipsios animam.» [Rainha
dos Mártires] |
| 7. «ROSA MYSTICA.» [Rosa Mística] | 22. «REGINA CONFESSORUM» [Rainha dos Confessores] |
| 8. «TURRIS DAVIDICA/Iurristortitudinis a facie inimici.PI.60»
[Torre de David] | 23. «REGINA VIRGINUM.» [Rainha das Virgens] |
| 9. «TURRIS EBURNEA/Collum tuum sicut turris eburnea.
Cant.7» [Torre de Marfim] | 24. «REGINA SANCTORUM OMNIUM.» [Rainha de Todos
os Santos] |
| 10. «DOMUS AUREA.» [Casa de Ouro] | 25. «AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI./Agnus
qui occisis est.Ap.5.» [Cordeiro de Deus que tirais o
pecado do Mundo] |
| 11. «FOEDERIS ARCA.» [Arca da Aliança] | A. «SANCTA MARIA» |
| 12. «JANUA COELI.» [Porta do Céu] | B. «Lingua Mea – Medita Bitur Laudem Tuam Pl.34» |
| 13. «STELLA MATUTINA» [Estrela da Manhã] | C. «DEUS PURIFICA» |
| 14. «SALUS INFIRMORUM» [Saúde dos Enfermos] | |
| 15. «CONSOLATRIX AFFLICTORUM» [Consoladora
dos Aflitos] | |

3. Restauro e conservação

As obras de restauro da Igreja de Aveleda desenvolveram-se tardiamente, facto que pode ser explicado pelo bom estado de conservação em que o edifício se encontrava.

Na década de oitenta do século XX, iniciaram-se as obras de restauro e conservação do templo que consistiram no arranjo de coberturas, limpeza das pinturas dos tectos e do arco cruzeiro, no restauro dos altares de talha dourada, na substituição do pavimento, construção de degraus em cantaria de granito na zona do arco triunfal, separando assim a nave da capela-mor, na aplicação de reboco no interior e na abertura de uma porta na capela-mor, de acesso à sacristia.

Nos anos de 2004 e 2005, realizaram-se obras de conservação e salvaguarda do imóvel, no quadro do programa da *Rota do Românico do Vale do Sousa*. [MB]

Cronologia

Séc. XII – Referência à Igreja de Aveleda;

Sécs. XIII (finais) e XIV – Reconstrução da igreja;

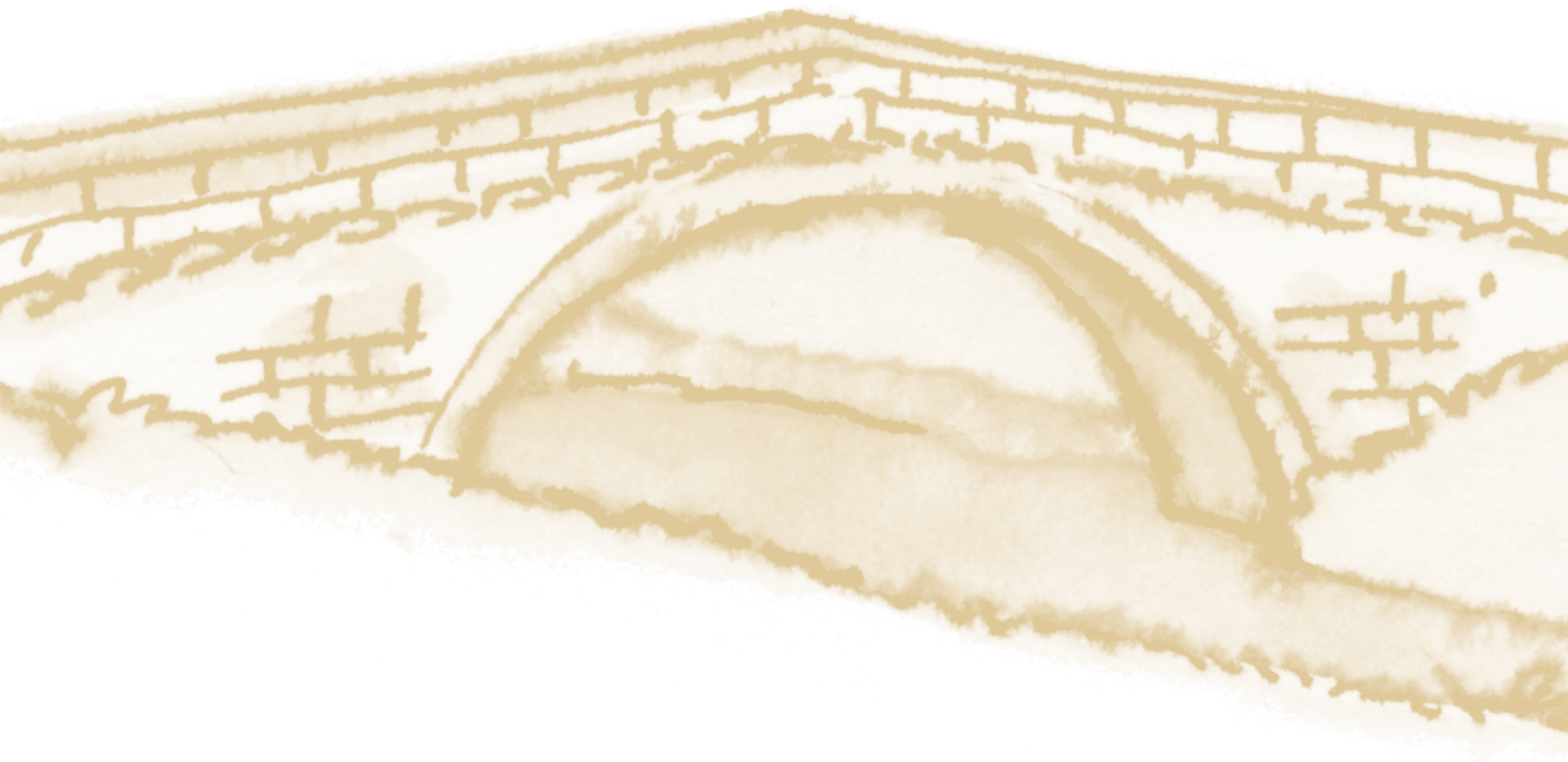
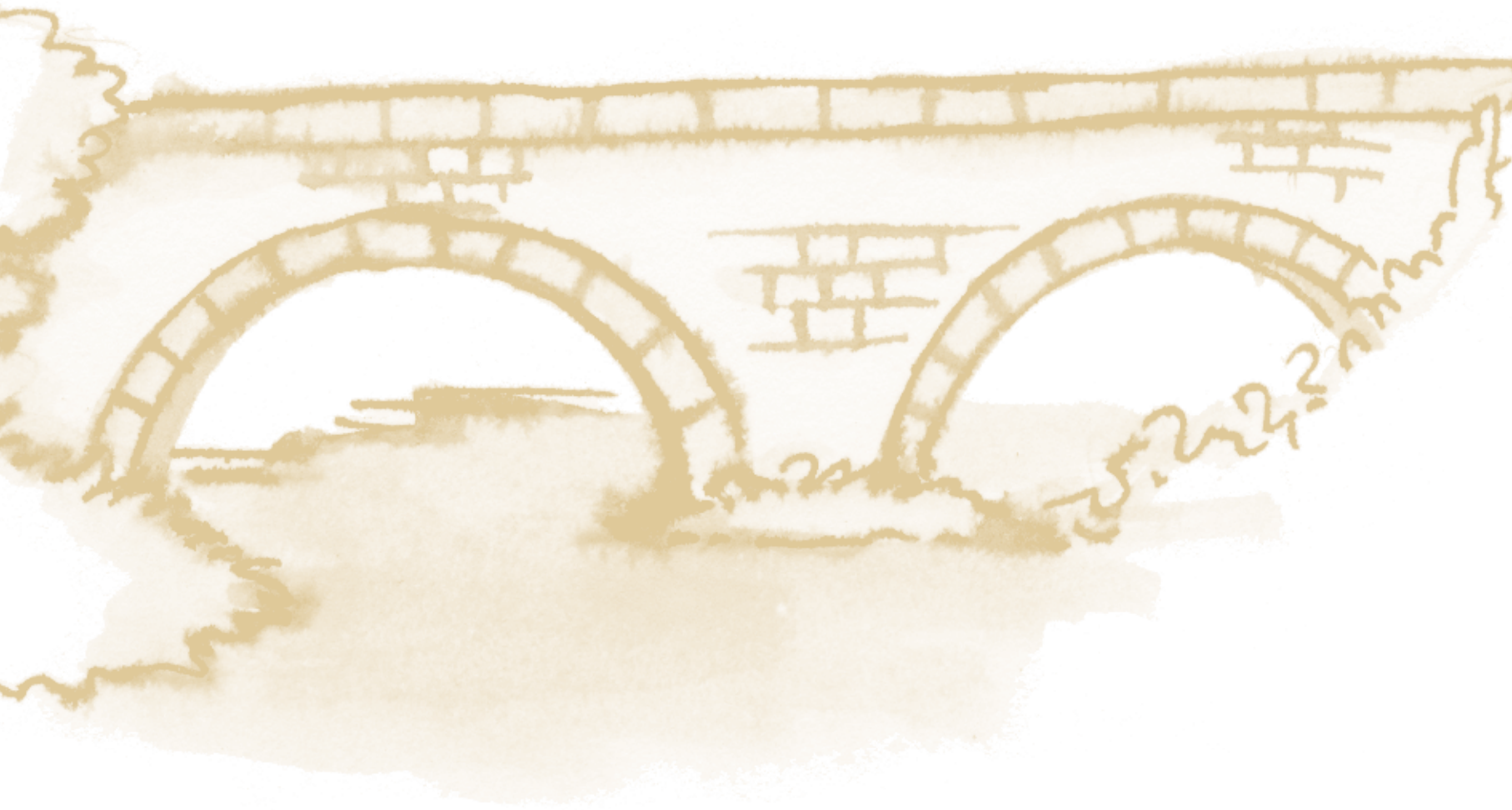
Sécs. XVII e XVIII – Reconstrução da capela-mor e colocação dos retábulos, sacristia, torre sineira e transformação do interior: obra de talha e pintura;

Séc. XVIII (2ª metade) – Pintura do arco triunfal e tecto da nave da igreja. Retábulos colaterais;

Séc. XIX – Retábulo-mor;

1982/83 – Obras de restauro e conservação: coberturas, limpeza da pintura dos tectos e arco cruzeiro; restauro da talha. Substituição do pavimento, construção dos degraus de cantaria de granito no arco triunfal separando a nave da capela-mor, aplicação de reboco no interior, abertura de um vão na capela-mor de acesso à sacristia;

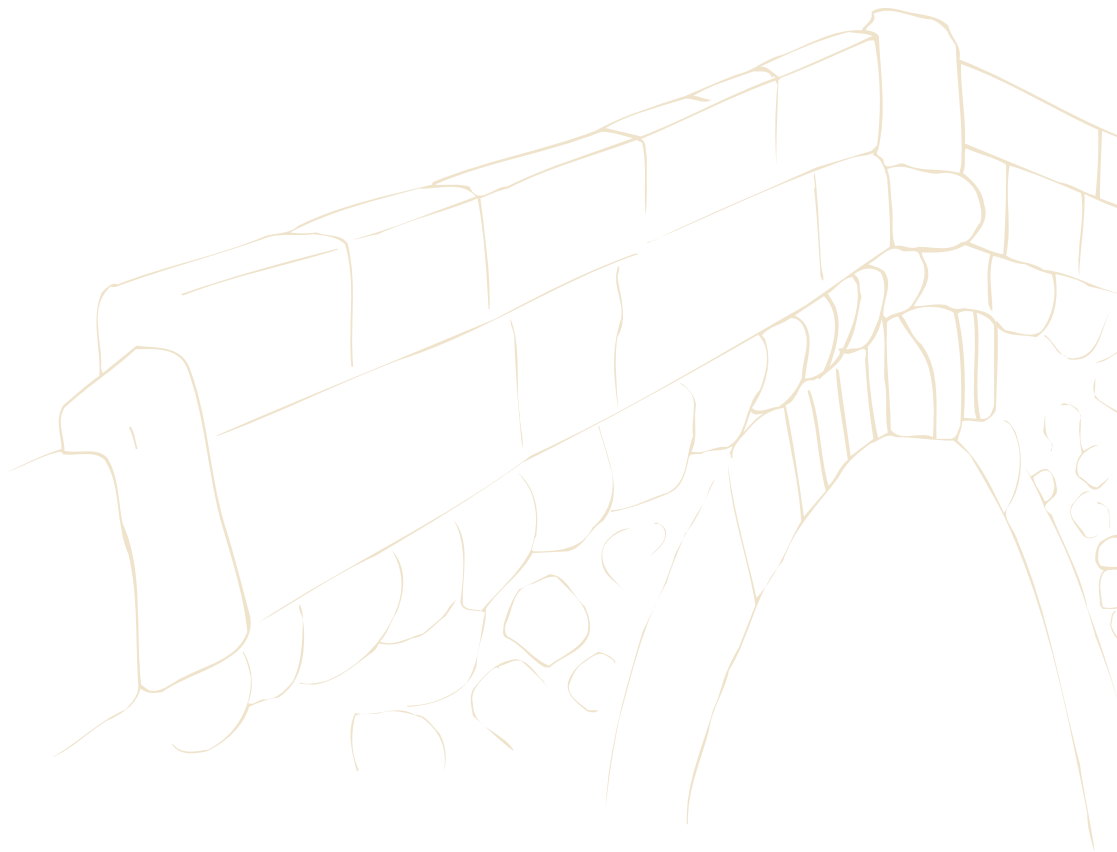
2004/2005 – Obras de conservação geral do imóvel no âmbito da *Rota do Românico do Vale do Sousa*: Coberturas, paramentos exteriores e vãos; reformulação do espaço anexo à capela-mor e da instalação eléctrica; restauro dos tectos da nave e capela-mor; pintura do arco triunfal e púlpito.



pontes

PONTE DE VILELA

PONTE DE ESPINDO



A Ponte de Vilela, na freguesia de Aveleda, concelho de Lousada, assegura a travessia do rio Sousa, estabelecendo a ligação entre o lugar de Vilela, a Poente de Caíde de Rei, e os lugares de Vilar de Nuste e de Cartão¹.

Em cantaria granítica, a Ponte de Vilela é composta por quatro arcos de volta perfeita. Os arcos apoiam-se em três pegões cegos, reforçados com talhamares triangulares, a montante, e talhantes quadrangulares, a jusante. Os vãos dos dois arcos laterais estão actualmente assoreados. O tabuleiro é horizontal sobre os arcos centrais e rampante nos topos, apresentando-se pavimentado com lajes graníticas e lateralmente protegido por guardas, também de granito. Os silhares desta ponte não apresentam qualquer sigla, elemento quase sempre presente nas pontes medievais.

De complexa datação, esta ponte de características técnicas e construtivas semelhantes às da época medieval poderá corresponder ao período de crescimento das necessidades de circulação no Vale do Sousa, permitindo a franquia do obstáculo natural, o rio Sousa.



1. Na Ponte de Vilela os arcos apoiam-se em três pegões reforçados com talhamares triangulares, a montante.

1 AA. VV. – «Ponte de Vilela». *Estudo de Valorização e Salvaguarda das Envolventes aos Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa*. 2ª Fase. Vol. 2, s/n. Porto, 2005, p. 215.

A Ponte de Espindo, na freguesia de Meinedo, concelho de Lousada, assegura a passagem sobre o rio Sousa, estabelecendo a ligação viária entre os lugares de Bustelo e de Boim.

Segundo um estudo da responsabilidade da DGEMN², esta Ponte, de pequenas dimensões, é constituída por um só arco de volta perfeita apoiado em sólidos pilares que arrancam directamente das margens, apresentando-se o da margem esquerda, no lado montante, protegido por um muro ou mouchão.

A largura do vão obrigou à elevação do arco e à colocação do tabuleiro em cavalete. É uma construção em cantaria granítica, com paramentos de aparelho irregular, o que contrasta com o aparelho regular do arco, de aduelas bem esquadriadas.

Esta Ponte, de difícil datação, assemelha-se, técnica e construtivamente, a uma ponte medieval.



2. A Ponte de Espindo é constituída por um só arco apoiado em pilares que arrancam directamente das margens.

Apesar das Pontes de Vilela e de Espindo corresponderem a uma cronologia avançada, a construção que apresentam recorda, em muitos aspectos, as pontes medievais que, nas Épocas Românica e Gótica, constituíram uma boa parte do esforço construtivo de então.

A qualidade destas pontes, a sua boa resistência à água e a sua durabilidade, forjaram um padrão construtivo muito estimado e repetido na Época Moderna e mesmo durante o século XIX quando, no quadro da política fomentista de Fontes Pereira de Melo, a estrutura viária portuguesa foi muito renovada.

Na Idade Média, a grande actividade construtiva no que diz respeito às pontes está, obviamente, ligada à história das vias. A necessidade de renovar a rede viária de herança tardo-romana desajustada das novas necessidades foi, como escreveu Mário Barroca, um dos factores que contribuiu para o amplo movimento da construção de pontes³.

Como refere C. A. Ferreira de Almeida, a partir do século XII e até ao século XIII, arranjar caminhos e construir pontes são actos considerados como obras de piedade.

São Gonçalo de Amarante e São Lourenço Mendes, responsáveis pela construção das pontes de Amarante e de Cavês, respectivamente, foram santificados popularmente, tal como Saint Benizet de Avignon (França) e São Domingo da Calçada (Rioja, Espanha)⁴, demonstrando quanto este fenómeno de considerar a construção de pontes como obras pias foi comum a outras regiões da Europa.

2 AA. VV. – «Ponte de Espindo». *Estudo de Valorização e Salvaguarda das Envolventes aos Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa*. 2ª Fase. Vol. 1, s/n. Porto, 2005, p. 196.

3 ALMEIDA, C. A. Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – *O Gótico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 125.

4 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – *O Românico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, pp. 148-149.



3. A jusante da Ponte de Vilela os talhamares são quadrangulares.

Nos testamentos de reis, nobres e eclesiásticos há muitas referências a donativos deixados para a construção de pontes. D. Afonso Henriques contribuiu para a construção das pontes de Coimbra, do Ave (Bagunte, Vila do Conde) e de Píares, no rio Douro.

As pontes da Época Românica cuidaram mais os seus alicerces do que as pontes romanas e procuraram sítios firmes para a sua construção. É esta a razão, segundo C. A. Ferreira de Almeida, que conduziu a que as pontes medievais resistissem melhor ao tempo e às cheias.

As pontes românicas apresentam, por norma, grandes arcos cuja altura, por vezes, obriga à solução de ponte em cavalete, ou seja, de dupla rampa. Desenvolvem amplamente os talhamares, a montante, e os talhantes, a jusante⁵.

Na Época Gótica, a técnica de construção de pontes não difere muito das soluções da ponte românica, embora opte mais sistematicamente por uma estrutura em cavalete com um arco (ou arcos) de maior amplitude ao centro, de modo a facultar uma menor resistência à água, em leito de cheia. A ponte gótica é também mais monumentalizada.

Pela sua dimensão e porque consagra uma importante via de percurso muito antigo, integrando parcialmente uma antiga ponte romana, a ponte de Ponte de Lima é uma obra do segundo quartel do século XIV que deve ser referida pela sua notável construção. É composta por dezoito arcos ligeiramente quebrados e corresponde a uma tipologia nova, presente em outras pontes dos caminhos de Santiago, e retomada no Norte de Portugal em Ponte da Barca e em Vilar de Mouros. Do lado da Vila, a ponte estava integrada numa porta da cerca e, na margem direita do rio Lima, nela se enquadrava uma torre.

Esta monumentalização das pontes, fortificando-as, é uma inovação da Época Gótica, como notou Mário Barroca. Também a ponte de Barcelos tinha uma torre ligada ao Paço Condal. Esta ponte, composta por seis arcos desiguais, deverá datar do final do primeiro quartel do século XIV tendo sido instituída, na mesma época, a capela de Nossa Senhora da Ponte. A ponte de Sequeiros sobre o rio Côa (Vale Longo, Sabugal) conserva parte de uma torre de planta quadrada e a ponte de Aramenha (Marvão) optou pela localização da torre em local ligeiramente afastado. Mais conhecida é a monumentalizada ponte de Uca-nha (Tarouca) que, tal como nos dois últimos exemplares referidos, data já do século XV⁶.

São ainda de notar as pontes góticas da Langoncinha (Famalicão) sobre o Ave com seis arcos, a ponte do Prado (Vila Verde) sobre o Cávado, estruturada em nove arcos, e a ponte de Caves (Cabeceiras de Bas-to), documentada já no século XIII, sobre o Tâmega, na marra das regiões do Minho e Trás-os-Montes.

A actividade pontística marcou de forma acentuada a paisagem medieval portuguesa. Segundo C. A. Ferreira de Almeida, entre a arquitectura civil da Época Românica, o realce deve ser posto nas numerosas pontes então construídas «pelo interesse que a época lhes dedicou, pelo impacte que elas representaram, pela transformação da paisagem que sempre ocasionam, pelos meios técnicos e económicos que exigiam e pelos benefícios que trouxeram às comunicações e aos homens»⁷.

As obras de conservação e recuperação das Pontes de Vilela e de Espindo incidiram na consolidação da estrutura, limpeza e remoção de patologias biológicas e arranjo paisagístico da envolvente e foram realizadas no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*.



4. Na Ponte de Espindo a largura do vão obrigou à elevação do arco e à colocação do tabuleiro em cavalete.

5 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp. 138-140.

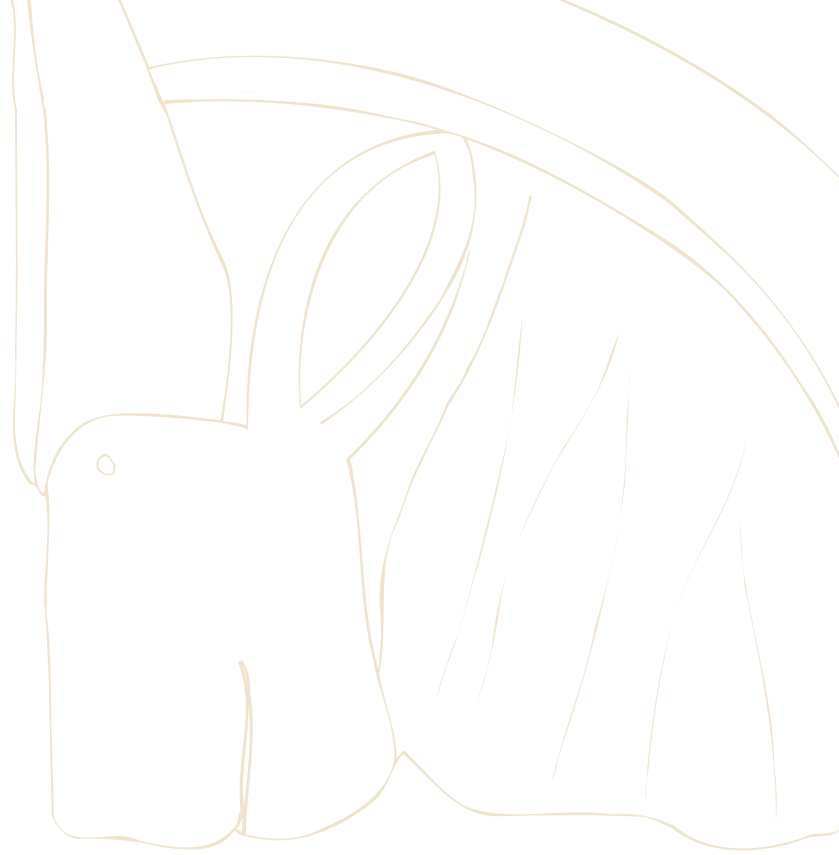
6 ALMEIDA, C. A. Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – *O Gótico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp. 124-128.

7 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – *O Românico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 149.



igreja

IGREJA DE SÃO GENS DE BOELHE



1. A Igreja na Época Medieval

129

Situada numa vertente do Tâmega, integrando-se num enquadramento paisagístico que mostra a antiguidade da ocupação do território, a Igreja de São Gens de Boelhe, no concelho de Penafiel, é um monumento assaz curioso, no contexto da arquitectura românica portuguesa, que mostra o quanto esta teve expressões decorativas originais, muito rurais e muito regionalizadas.

A paróquia de São Gens de Boelhe consta das Inquirições de 1258, embora haja um documento mais antigo, datado de 1111, que atesta a existência do topónimo *uilla Boneli*.

A tradição atribui a fundação da Igreja de Boelhe, ora à filha de D. Sancho, a Beata Mafalda, ora à sua avó, a rainha D. Mafalda, mulher de D. Afonso Henriques, muito celebrizada pela fundação de albergarias e pontes, acção considerada, na Idade Média, como obra de piedade e penitência. A rainha fundou uma albergaria em Canaveses, onde eram recebidos e tratados os viajantes pobres, referindo a tradição que a ela se devem a ponte sobre o Douro, em Barqueiros, e uma outra ponte sobre o Tâmega, bem como as barcas de passagem «por Deus» em Moledo e Porto de Rei.

A fundação da Igreja de São Pedro de Abragão, igualmente situada no concelho de Penafiel, é também atribuída ora à Rainha D. Mafalda ora à filha de D. Sancho I. A verdade é que a Beata Mafalda terá sido criada por Urraca Viegas de Riba Douro, patrona do mosteiro de São Salvador de Tuías (Marco de Canaveses), precisamente na Honra de Louredo (concelho de Paredes), propriedade da sua educadora¹. Este aspecto da sua vida poderá ter contribuído para alicerçar a tradição de ter sido a fundadora de Boelhe e Abragão. O testamento de D. Mafalda distribuiu os seus bens por mosteiros e igrejas, entre os quais constam o padroado da igreja de Louredo e bens deixados ao Mosteiro de Paço de Sousa².



1. Situada numa vertente do Tâmega, a Igreja de São Gens de Boelhe testemunha a antiguidade da rede paroquial desta região.

1 COELHO, Maria Helena da Cruz – Arouca. *Uma Terra, um Mosteiro, uma Santa*. Arouca: Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda/Museu de Arte Sacra de Arouca, 2005, p. 25.

2 IDEM, *ibidem*, pp. 40-41 e 110.

É ainda de notar que o Memorial da Ermida, também em Penafiel, é tradicionalmente referido como ponto de paragem do cortejo fúnebre da Beata Mafalda, de Rio Tinto para o Mosteiro de Arouca, que a filha de D. Sancho reformou.

A Igreja de São Gens de Boelhe, de uma só nave e cabeceira rectangulares, segue a planimetria mais comum da arquitectura românica portuguesa. No Entre-Douro-e-Minho, 80% das igrejas desta época que subsistiram apresenta este arranjo. A cobertura em madeira, tanto da nave como da cabeceira, é também a mais frequente, sobretudo em igrejas paroquiais já que o abobadamento em pedra, mesmo que respeite unicamente à cabeceira, é muito mais oneroso e obriga à existência de um estaleiro de obras mais complexo e à contratação de mestres com vastos conhecimentos de estereometria, facto que nem sempre seria possível.

No entanto, apesar da aparente simplicidade da Igreja de Boelhe, é de realçar a qualidade patente na construção dos muros. O aparelho, pseudo-isódomo, mostra silhares muito bem aparelhados onde é visível uma apreciável quantidade de siglas geométricas e alfabéticas.

As siglas de canteiro, presentes nos edifícios românicos desde cedo, tornam-se mais comuns nas igrejas rurais sobretudo a partir dos inícios do século XIII. Embora pouco se saiba sobre a organização do trabalho nos estaleiros, no caso português, os exemplos europeus melhor documentados indicam que, quando os canteiros eram contratados à peça, as siglas eram utilizadas para que o trabalho do canteiro pudesse ser contabilizado o que, segundo C. A. Ferreira de Almeida, constituiu um poderoso motivo



2. Fachadas ocidental e sul da igreja. Composta por uma cabeceira e nave única, a Igreja de São Gens de Boelhe, apesar da sua aparente simplicidade, mostra uma boa qualidade na construção dos muros.



3. Cabeceira. Fachadas sul e oriental. Os silhares desta igreja, muito bem aparelhado, mostram uma apreciável quantidade de siglas geométricas e alfabéticas.



4. Siglas alfabéticas e geométricas. As siglas de canteiro eram utilizadas para que o trabalho do canteiro pudesse ser contabilizado. As siglas de Boelhe, frequentes e repetidas, sugerem que a igreja terá sido feita por meia dúzia de canteiros.



5. Arquivoltas e capitéis do portal ocidental que mostram o talhe a bisel, próprio do românico rural do Vale do Sousa.



6. Capitel do portal ocidental.



7. Portal ocidental. É de realçar a originalidade na concepção escultórica dos capitéis e dos ornatos grafiticos de cruces dentro de círculos, que acusam a reviviscência de técnicas tradicionais empregues nas arquitecturas pré-românicas.

para a divulgação destas marcas³. Estas são também marcas do prestígio do ofício de canteiro, já que correspondem a uma assinatura. As siglas de Boelhe, frequentes e repetidas, sugerem que a igreja terá sido feita por meia dúzia de canteiros⁴.

Há no entanto sinais que correspondem a *marcas de posição*, mais frequentemente colocadas nas faces da pedra que ficam escondidas, mas que por vezes se mostram na face exterior do silhar, como acontece em Boelhe, onde algumas das siglas geométricas que aparecem nas arcadas terão tido essa função.

O portal principal apresenta seis colunas, duas das quais de fuste prismático, que arrancam de bases bulbiformes, como nos casos dos portais das Igrejas de São Vicente de Sousa, do Salvador de Unhão e Santa Maria de Airães (Felgueiras) e terminam em capitéis semelhantes a mísulas.

É de realçar a originalidade na concepção escultórica destes capitéis, com palmetas executadas a bisel, típicas do românico rural do Vale do Sousa, ornatos grafiticos de cruces dentro de círculos, motivos muito antigos que acusam a reviviscência de técnicas decorativas tradicionais empregues nas arquitecturas pré-românicas das épocas visigótica e moçárabe e que fazem desta igreja uma das mais conseguidas expressões decorativas do românico rural.

No lado sul da empena da fachada principal resta o arco do campanário ou torre sineira, que abrigava o sino.

3 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *O Românico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 73.

4 IDEM, *ibidem*, p. 121.



132

8. Fachadas ocidental e norte. A exuberância escultórica dos cachorros testemunha um dos aspectos que mais caracterizam a escultura românica: o gosto pela variedade. A fachada norte recebeu cachorros de escultura mais variada do que a fachada sul, uma vez que esta se destinava a ser coberta por um alpendre.

Na fachada lateral sul os cachorros mostram-se menos esculpidos, enquanto que do lado norte, provavelmente por esta face não ter sido destinada a ser encoberta por construções, a cachorrada apresenta motivos que vão desde cabeças de touro até homens que transportam pedra ou ainda elementos geométricos. A exuberância escultórica destes cachorros testemunha dois dos aspectos que mais caracterizam a escultura românica: o gosto pela variedade e a vontade de impressionar.

Com efeito, numa igreja românica os cachorros e os capitéis apresentam uma grande variedade de motivos e temas. Não é frequente que, no mesmo portal, os capitéis sejam todos iguais. Quando o são, reportam-se habitualmente a soluções já protogóticas.

A este gosto pela variedade acresce a vontade de impressionar. Uma igreja que apresenta uma variedade tão grande nos cachorros, como é o caso da fachada norte de São Gens de Boelhe, mostra bem essa motivação. A artesanaria da pedra sempre impressionou, ou pela qualidade do seu trabalho ou pela capacidade de apresentar uma gama rica de figurações.

Estas duas características indiciam que a sobriedade da arquitectura românica é um valor contemporâneo que não corresponde à época medieval. Se é certo que a arquitectura cisterciense estimou os programas com pouca ou mesmo nenhuma escultura, é também verdade que o fez exactamente *contra* a exuberância das igrejas românicas, por razões espirituais e pragmáticas, bem expressas por São Bernardo.

Na Época Românica estimou-se a cor, hoje quase totalmente desaparecida, o brilho dos metais e das pedras preciosas, as imagens expressivamente policromadas e os espaços ornamentados. Aliás de outro modo não poderia ser. Uma igreja despida, sem aparato que impressione é, antropológica e devocionalmente, inconcebível na Idade Média.



9. Fachada norte. Cachorro



10. Cachorro. Cabeça de bovídio, tema muito utilizado na arte românica do Vale do Sousa.



11. Cachorros da fachada norte.



12. Cachorro. Homem transportando pedra.



13. Portal ocidental. Capitel e imposta.



14. Portal ocidental. Capitel e imposta.

As molduras das frestas e as do portal principal, juntamente com a grande quantidade de siglas alfabéticas ou geométricas que as suas paredes evidenciam, interna e externamente, sugerem que esta igreja deve ser datada entre meados e os finais do século XIII.

Podemos afirmar que existem certos elementos que caracterizam e marcam uma nova moda do Românico dos meados do século XIII, na região do Vale do Sousa e da bacia do Baixo Tâmega, reutilizando formulários pré-românicos remanescentes. Esses elementos vão desde os capitéis do portal principal de São Gens de Boelhe ou os do Salvador de Cabeça Santa (Penafiel), até as arcaturas sob imposta de São Vicente de Sousa (Felgueiras) ou os frisos fitomórficos e executados a bisel do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel). Esta moda, denominada de *românico nacionalizado*, segundo expressão de Manuel Monteiro, privilegia a decoração vegetalista aplicada em capitéis, frisos ou até impostas, usualmente plana, executada a bisel e de nítido desenho. Característico é ainda o tratamento dado à palmetta clássica, que se torce e se aplica, sobretudo, na decoração de capitéis, como por exemplo na Igreja de São Gens de Boelhe. [LR]

2. A Igreja na Época Moderna

A Igreja de São Gens de Boelhe foi alvo de uma profunda campanha de restauro no século XX. Como consequência dessa campanha de obras, o despojamento que caracteriza o aspecto global deste edifício derivou da eliminação de todos os elementos adicionados ao longo dos séculos posteriores à época da sua fundação.



Recorrendo a fotografias antigas sabe-se que, antes das obras de restauro, a igreja apresentava, exteriormente, um aspecto bastante díspar da imagem que vemos hoje. Alguns elementos arquitectónicos da Época Moderna agregavam-se ao espaço medieval, concorriam para a monumentalização da igreja que era conseguida pela diversidade de componentes datados de períodos distintos. Por exemplo, adossada ao lado norte da fachada principal, era marcante a existência de uma torre sineira, possivelmente datada dos séculos XVII ou XVIII. Era uma robusta estrutura arquitectónica de planta quadrangular e cobertura piramidal.

Ao nível da cabeceira da igreja, e de acordo com as plantas executadas antes da realização da campanha de obras de reconstrução, notava-se uma capela-mor mais profunda e estreita que a actual sendo-lhe conferido, após as obras, uma configuração baseada nos alicerces datados do período de fundação da igreja, que entretanto teriam sido postos a descoberto.

Na nave existiam dois altares colaterais, que nas plantas da DGEMN aparecem colocados de canto e na capela-mor o altar colocado ligeiramente elevado em relação ao plano da nave, ao qual se acedia através de três degraus. Estas estruturas retabulares eram executadas em madeira entalhada. Encostado à parede interior, correspondente à fachada principal, estava um coro alto de madeira, que desapareceu com o restauro. Em meados do século XVIII o interior da Igreja de São Gens apresentava no altar-mor a imagem do padroeiro, fazendo-se acompanhar por *São José* e *Santa Ana*. Já os altares colaterais, colocados do lado do Evangelho e do lado da Epístola, recebiam, respectivamente, as imagens de *Nossa Senhora do Rosário* e de *São Brás «com uma sua relíquia»*.

Anos mais tarde, em 1758, esta igreja mantinha os três altares, recebendo a estrutura retabular do altar-mor, do lado do Evangelho, uma *prancha* com a representação de *Santa Ana Tríplice* e, do lado da



16. A campanha de restauro, realizada no séc. XX, conferiu ao interior da Igreja de São Gens de Boelhe uma solução depurada.

Epístola, uma imagem de *Santo António*. Continuavam a existir os dois altares colaterais: o do lado do Evangelho acolhia ainda a imagem de *Nossa Senhora do Rosário* e o da Epístola, que pertencia a uma confraria, recebia as imagens do *Menino Deus*, inexistente anos antes, e a do milagroso *São Brás*⁵.

As confrarias, como associações religiosas de laicos, são um fenómeno que alastra em Portugal na Época Moderna como na totalidade da Europa Católica. Este movimento torna-se de tal forma relevante, que acaba por impor a organização regulamentar dessas instituições pias. No ano de 1604 o papa Clemente VIII, pela bula *Quaecumque*, lança as bases do controlo efectivo da igreja sobre as confrarias, exigindo que as novas irmandades cumprissem os princípios normativos da sua acção definidos sob a forma de Estatutos⁶. Só depois de analisados os estatutos pela instituição eclesiástica a confraria poderia constituir-se. Esses princípios normativos impostos por Roma foram incorporados nos códigos regulamentares da vida religiosa diocesana: as *Constituições Sinodais*, de Norte a Sul do país, dos séculos XVII e XVIII, incluem os princípios concretos do controlo da igreja sobre as confrarias. Todas as igrejas paroquiais, capelas e santuários acolhiam uma ou mais confrarias. É pertinente indagar as razões do alastramento destas instituições na Época Moderna.

A sua função era promover o culto divino, através da veneração de um santo, que se transforma no patrono dos confrades, o que justifica a instituição associativa dos leigos. Se os leigos concorrem para a promoção do culto católico, como contrapartida e numa sociedade pós-tridentina, recebem benesses espirituais mas também materiais. Os confrades tinham obrigação de participar nas cerimónias litúrgicas promovidas pela confraria, como missas, procissões, rituais fúnebres dos irmãos, onde se apresentavam devidamente paramentados com as vestes da confraria; por outro lado, o apoio na doença e na morte era um privilégio dos confrades. Ora sabe-se como a sociedade pós-tridentina vive sob o estigma do pecado e da morte e da salvação eterna da alma. Para tanto «estas funções, feitas por piedade cristã, como obra de misericórdia, eram quase exclusivamente asseguradas pelas confrarias na ausência da autoridade pública para o fazer»⁷. As confrarias substituíam a fragilidade assistencial pública e garantiam a recompensa expressa na salvação da alma.

Sediavam-se no interior da igreja em altares privilegiados, segundo uma hierarquização: as mais destacadas, de acordo com o estatuto sócio-económico dos seus confrades, ocupavam os altares principais, tal como retábulo-mor e altares colaterais. Os confrades, ou irmãos, concorriam para a dignificação dessas capelas privativas, promovendo a aquisição dos objectos imprescindíveis para o ritual litúrgico, como altares em talha, imaginária, ourivesaria e paramentaria. A qualidade artística destes objectos litúrgicos era proporcional ao poder económico da confraria e por conseguinte ao estrato sociocultural dos leigos que a compunham. Ao nível paroquial, foram sem dúvida as confrarias as principais responsáveis pela transformação do espaço sacro de raiz medieval.

A Igreja de São Gens de Boelhe acolhia, em meados do século XVIII, duas confrarias: a do patrono da igreja, São Gens, localizava-se na capela-mor, enquanto a de Nossa Senhora do Rosário e do Santo Nome de Jesus⁸ se situava num dos altares colaterais. [MJMR / DGS]

5 COELHO, Manuel Ferreira – «O Concelho de Penafiel nas Memórias Paroquiais de 1758». In *Penafiel – Boletim Municipal de Cultura*. 3ª Série. Nº 4-5. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, 1987-88, pp. 268-271.

6 CARDONA, Paula Cristina Machado – *A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX*. Vol. I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 32-43.

7 IDEM, *ibidem*, p. 42.

8 CARDOSO, Padre Luiz – *Diccionario Geográfico ou Noticia Histórica de todas as cidades, villas...* Vol. II. Lisboa: Regia Officina Sylviana e Academia Real, 1747-1751, pp. 196-197.

3. Restauro e conservação

A Igreja de São Gens de Boelhe, como hoje se encontra, é o resultado da campanha de restauro decorrida entre 1929 e 1948, por iniciativa da Direcção Geral de Belas-Artes e da DGEMN.

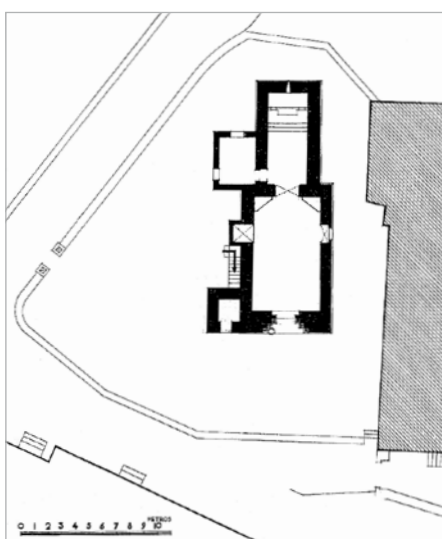
A principal fonte bibliográfica para o estudo das obras de restauro da DGEMN e para a reconstituição da memória do edifício durante a Época Moderna é o Boletim nº 62⁹. Este documento compreende uma notícia histórica do templo de São Gens, da autoria de D. João Castro, com um capítulo dedicado ao período antes do restauro e outro às obras de reconstituição.

Como já foi acima referido, a Igreja de São Gens de Boelhe foi alvo de profundas alterações durante a Época Moderna. O principal objectivo da campanha de restauro, que decorreu durante a primeira metade do séc. XX, foi o de repor, ainda que de forma simbólica, a arquitectura medieval que a igreja apresentaria no século XIII. Para materializar esse propósito, todo o recheio interior da Época Moderna foi removido.

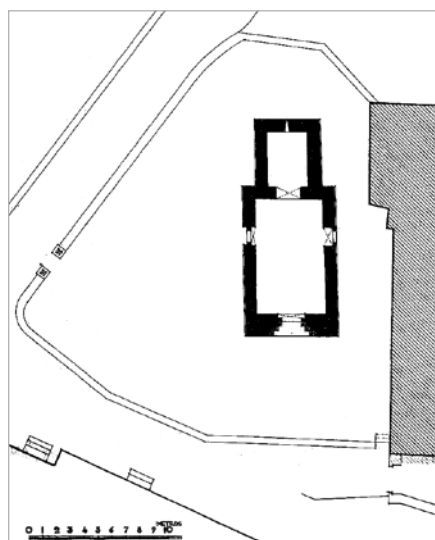
Em 1905 havia sido elaborado, pelo Ministério das Obras Públicas, um projecto¹⁰ de intervenção para o templo de São Gens de Boelhe, que nunca foi concretizado.

138

Dos trabalhos de restauro realizados pela DGEMN, é de salientar a redução da capela-mor, segundo o paradigma românico, a reedificação da fachada sul, com o intuito de corrigir as irregularidades, a demolição da torre sineira e do coro e a reedificação do campanário, na frontaria da igreja, reconstituindo o seu aspecto primitivo através dos elementos encontrados. No interior, destacamos o desentaipamento da porta norte, a substituição do altar-mor e a exclusão dos restantes altares modernos. As acções de



17. Planta da Igreja anteriormente ao restauro.



18. Planta da Igreja posteriormente ao restauro.

9 Boletim da DGEMN, nº 62, Dezembro de 1950.

10 TOMÉ, Miguel – *Património e Restauro em Portugal*. Vols. I, II e III. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998.

restauro foram interrompidas durante os anos de 1937 a 1948, sendo posteriormente concluídas, com a construção do altar-mor em pedra, a colocação de vitrais, a substituição do sistema de coberturas, o arranjo do adro e a deslocação do cemitério.

Nos últimos anos, realizaram-se obras de conservação e valorização do edifício, no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*, que incluíram acompanhamento e sondagens arqueológicas, efectuadas no adro. [MB]

Cronologia

Séc. XIII – Construção da igreja;

Sécs. XVII-XVIII – Ampliação da capela-mor;

1928 – Início das obras de restauro;

1930/1932 – Obras de reconstrução: reconstrução dos muros, cornija, modilhões e campanário; remoção de toda a argamassa existente no interior da igreja; apeamento da torre sineira; reconstituição da capela-mor primitiva; rebaixamento e lajeamento do pavimento da igreja e da capela;

1935 - Obras de reconstrução: apeamento e mudança da parede testeira da capela-mor para o seu primitivo lugar, reconstituição das frestas da nave; lajeamento da nave e capela-mor; colocação de degraus e patamares no pórtico principal;

1936 - Obras de reconstrução: assentamento de três portas exteriores; armação e cobertura dos telhados;

1950 – Obras de restauro: apeamento de toda a fachada sul, reposição de todos os elementos nos seus lugares primitivos; demolição das paredes que constituíam a ampliação da cabeceira e construção da sua testeira no lugar indicado pelos alicerces; apeamento e reconstrução do campanário; desentaipamento da porta lateral da nave; recalçamento do alicerce; entaipamento de uma porta que existia na fachada norte da capela-mor; reparação do arco triunfal empena, frestas; construção de frechais de betão armado e nova cobertura; limpeza e tomada de junta, colocação de vitrais; substituição da cruz da fachada principal; assentamento do lajeado na nave e capela-mor; colocação do altar-mor em pedra, assentamento de passeio exterior à volta da igreja, colocação de portas novas; mudança do cemitério e arranjo geral do adro;

1971 - Obras de conservação da cobertura e instalação eléctrica;

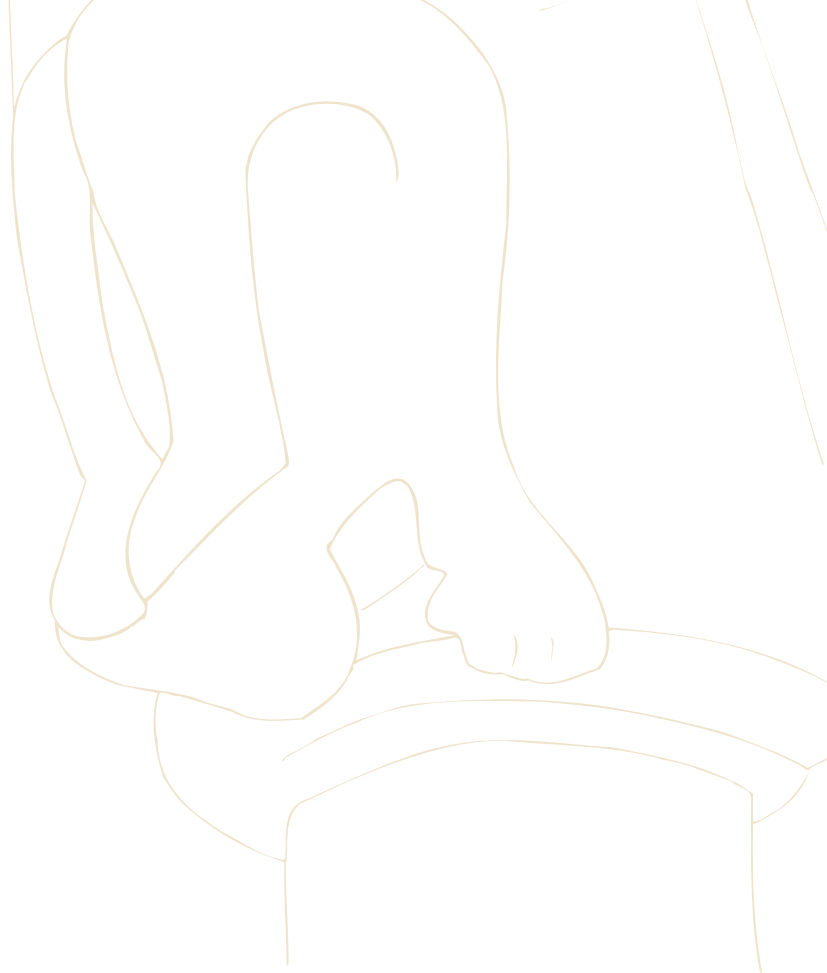
1986 – Obras de conservação e recuperação dos telhados;

2003 – Obras de conservação e valorização geral do imóvel no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*, que incluiu acompanhamento arqueológico nas sondagens efectuadas no adro.



igreja

IGREJA DO SALVADOR DE CABEÇA SANTA



1. A Igreja na Época Medieval

A Igreja do Salvador de Cabeça Santa, situada no concelho de Penafiel, constitui um excelente testemunho da arquitetura românica portuguesa. As soluções adoptadas nesta igreja acusam as influências da Sé do Porto e da igreja de São Martinho de Cedofeita, da mesma cidade, demonstrando o quanto a itinerância das equipas de artistas favoreceu a *viagem das formas*.

Nas *Inquirições* de 1258 a igreja é já referida sob a designação de São Salvador da Gândara, denominação que irá manter até ao século XVII, quando começa a surgir também intitulada de Cabeça Santa, em referência a um crânio guardado em relicário de prata e exposto em altar próprio, situado na nave da igreja.

Embora não haja qualquer referência a que personagem santa pertenceu a relíquia, a verdade é que a sua fama de milagreira, intercessora de várias doenças e das mordidas de cães raivosos, atraiu a devoção e a peregrinação dos fiéis, que a veneravam no dia de São João Baptista, rogando ou agradecendo os milagres.

Jorge Cardoso, no *Agiológio Lusitano*, obra editada em 1666 e destinada a registar a vida dos santos e varões ilustres do reino de Portugal e das suas conquistas, refere o seguinte episódio com a intenção de esclarecer a *verdadeira* atribuição da relíquia:

«O nome que teve o celestial varão nos escondeo o tempo, mas o demónio o divulgou há bem pouco. Foi o caso que aplicada esta veneranda relíquia a um energúmeno, dizendo-lhe que era do glorioso Baptista, respondeu o inimigo por sua boca: Enganaste que não é sua, mas de outro santo homem, que teve o mesmo nome. E posto que o demónio é pai da mentira, contudo muitas vezes fala verdade em semelhantes casos, por permissão divina»¹.

¹ CARDOSO, Jorge – *Agiológio Lusitano*. (Organização, estudo e índices de Maria de Lurdes Correia Fernandes). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Tomo III, p. 800 (ed. original de 1666).



1. Formada por uma nave única e por uma cabeceira rectangular, a Igreja do Salvador de Cabeça Santa corresponde ao tipo mais comum dos templos construídos em Portugal, na Época Românica.



2. Nave e cabeceira. Fachadas sul.

O mesmo autor regista a existência e a veneração a trinta e sete *cabeças santas*, existentes em Portugal, no século XVII. Na Idade Média, os crânios atribuídos a mártires e santos, supostos ou verdadeiros, constituíam uma das relíquias de maior apreço, fenómeno que perdurou largamente durante a Época Moderna.

A Igreja de Cabeça Santa é um bom exemplo da arquitectura românica portuguesa. Formada por uma única nave e por uma cabeceira rectangular, ambas cobertas por telhados de madeira, corresponde ao tipo mais comum dos templos construídos em Portugal, na Época Românica.

É igualmente um significativo testemunho da existência de equipas de artistas itinerantes. O arranjo dos portais desta igreja e a escultura dos capitéis, tanto dos portais como do arco que divide a nave da cabeceira, são muito semelhantes aos da igreja de São Martinho de Cedofeita no Porto que, por sua vez, apresenta soluções decorativas muito próximas das que foram utilizadas na construção românica da Sé portuense.

Na Sé do Porto é patente a influência do românico francês da zona de Limoges, tanto na escultura de capitéis, como na forma de organizar os vãos de iluminação como, ainda, na planta que originalmente apresentava. A cabeceira, alterada no século XVIII, era constituída por deambulatório com três capelas radiantes e dois absidiolos poligonais, ao modo das igrejas da região de Limoges, como Beaulieu, Souillac e Le Dorat. As relações comerciais que a cidade do Porto mantinha, já no século XII, com o porto francês de La Rochelle, bem como a existência de núcleos populacionais oriundos de Limoges, naquela cidade mercantil do Sudeste de França, explicam a chegada a Portugal de artistas provenientes daquela região.



3. Tanto a nave como a cabeceira são cobertas de madeira, solução comum na arquitectura românica de Entre-Douro-e-Minho.



4. Fachada ocidental. No portal, o tímpano é sustentado por cabeças de bovídeos. A vontade de proteger as entradas das igrejas bem como o espaço cemiterial que, por vezes, ocupava o espaço fronteiro, concretizou-se na utilização de escultura que figura animais assustadores ou poderosos, capazes de defender a entrada.



5. Portal ocidental. Os capitéis, muito semelhantes aos da igreja de São Martinho de Cedofeita (Porto), são um indício do carácter itinerante das equipas de artistas que trabalhavam nos estaleiros da Época Românica.

Uma vez que o canteiro-escultor se guiava por moldes, que lhe eram fornecidos pelo mestre da obra, o *magister operis*, o já referido carácter itinerante das equipas de artistas propiciou uma viagem das formas, claramente presente na escultura da Igreja de Cabeça Santa que, simultaneamente, apresenta capitéis como os do arco cruzeiro, em tudo idênticos a outros da igreja de São Martinho de Cedofeita. A escultura arquitectónica da igreja paroquial de Cabeça Santa resulta assim da combinação de modelos de directa influência francesa e de modelos próprios da região do Porto inspirados e influenciados pela escultura pré-românica.

O portal principal de Cabeça Santa está voltado a Ocidente já que, por norma, as igrejas românicas foram construídas de forma a que a cabeceira e a fresta de topo que a ilumina se voltem para Oriente, por razões litúrgicas e simbólicas.

Os portais laterais, a sul e a norte, que quase todas as igrejas românicas portuguesas apresentam, tinham um valor de uso muito maior do que o portal principal. É pelos portais laterais que se entra e sai nos serviços quotidianos. O portal principal, mais largo e monumental, onde há uma maior concentração de escultura, era destinado primacialmente à saída e entrada das procissões, momentos de maior raridade e solenidade no calendário litúrgico.

Na construção religiosa da Época Românica, o portal ocidental era concebido como *Porta do Céu* ou como *Pórtico da Glória*. A vontade de proteger as entradas das igrejas bem como o espaço cemiterial

145



6. Portal sul. O tipo de arquivoltas que este portal apresenta (toros diédricos), bem como os capitéis sem ábaco, são muito semelhantes às soluções adoptadas na Sé do Porto e na igreja de São Martinho de Cedofeita, da mesma cidade. Estes modelos são originários da região francesa de Limoges. A sua presença no românico portuense dever-se-à aos contactos comerciais que a cidade do Porto mantinha, desde o séc. XII, com o porto de La Rochelle.

que muitas vezes lhes estava fronteiro, concretizou-se na representação de temas sagrados nos portais, mas também na inclusão de outros elementos, como a escultura de animais assustadores ou poderosos e em sinais de valor mágico, ou seja, motivos escultóricos como cruzes e rodas solares, capazes de defender as entradas e de proteger a igreja de todos os males.

É com este sentido que, na Igreja de Cabeça Santa, o portal ocidental apresenta um tímpano onde assentam cabeças de bóvidos. Nos outros capitéis há aves afrontadas, num esquema bem ao sabor românico, que adapta a figuração à peça da arquitectura, ou seja, ao cesto do capitel. Num dos capitéis figura uma personagem deitada e agarrada pela boca de um animal, reportando-se à ideia do homem aprisionado pelo pecado.

A torre sineira, que se encontra no espaço fronteiro à igreja, no limite do adro, foi ali reconstruída na campanha de obras de restauro realizada pela DGEMN, em meados do século XX. Anteriormente estava incluída, a norte, no alinhamento da fachada principal e a sua volumetria desenvolvia-se para a banda da fachada setentrional.

Apesar de a parte inferior desta torre apresentar uma construção à maneira medieval, a sua parte superior correspondia a um arranjo já da Época Moderna, factor que ditou a sua demolição. Contudo, no sentido de evitar conflitos com a população, a equipa de restauro optou pela reconstrução da torre.

As torres sineiras, que na Época Românica ladeiam uma ou ambas as fachadas, ou que se colocam sobre a fachada principal, ou ainda à maneira de campanário autónomo, lateral ou fronteiro à igreja, têm um valor simbólico e prático. Elas indicam, ao longe, que o território onde se inserem as igrejas está ocupado e possuído, conferem prestígio e segurança e servem ainda para a colocação de sinos, cujo toque é de suma importância na vida das comunidades.



7. Portal sul. Capitéis sem ábaco.



9. Fachada sul. As mísulas e o lacrimal, destinado ao escoamento das águas pluviais, indiciam a existência de um alpendre com telhado de uma água.

8. Portal sul. Capitéis. A figuração de acrobatas é frequente na escultura românica. Uma vez que a escultura é realizada nas peças da arquitectura, este tema adapta-se muito bem ao espaço que tem para ocupar.



Nas *Memórias Paroquiais*, elaboradas em 1758, é referida uma torre «*bastante alta e grossa feita de cantaria*». Nesta época a torre cumpria a função de torre sineira e já se encontrava algo arruinada. Supõe-se que a parte inferior de uma construção, em cantaria, situada junto ao lado sul do adro, que hoje está adaptada a casa de habitação, constitui o remanescente da referida torre.

Na fachada sul permanecem mísulas e um lacrimal, destinado ao escoamento das águas pluviais, que testificam a presença de um alpendre com telhado de uma água. Estes alpendres, que se encostavam às fachadas laterais das igrejas e por vezes à fachada principal, como no caso da igreja de São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira), destinavam-se a várias funções. Constituíam espaços destinados a cemitérios e à celebração de rituais funerários, bem como a local de reunião e de abrigo. Na Época Românica a igreja era habitualmente o edifício mais nobre de uma paróquia. Para além das funções sacras e litúrgicas, junto à igreja que era o pólo aglutinador da freguesia, desenrolavam-se muitas das actividades quotidianas da população, como reuniões, actos notariais e trocas comerciais, que o espaço dos alpendres albergava.

No adro da igreja, em afloramento granítico, há três sepulturas escavadas na rocha. Uma das sepulturas, individual, apresenta cabeceira trapezoidal e termina, junto aos pés, de forma arredondada (destinava-se a um adulto). As outras duas sepulturas são geminadas. Uma apresenta-se muito mutilada na sua metade superior, não sendo possível estabelecer a tipologia da cabeceira, enquanto a outra mostra cabeceira em arco de ferradura ou ultrapassado².

Encostados ao muro, a sul da Igreja de Cabeça Santa, encontram-se ainda três sarcófagos medievais com as respectivas tampas³.

As influências da Sé do Porto e da igreja de São Martinho de Cedofeita, já referidas, indiciam que esta igreja paroquial deverá datar das primeiras décadas do século XIII⁴.

O interior da Igreja de Cabeça Santa apresenta-se-nos hoje quase totalmente despojado de cor, de altares, de pinturas, de imagens ou de outro tipo de mobiliário litúrgico e devocional.

No arco cruzeiro, os capitéis, também muito semelhantes aos de São Martinho de Cedofeita, constituem o único aspecto decorativo. O que ressalta, tanto na nave como na cabeceira, é o aparelho granítico de boa qualidade, como é habitual no românico português. Contudo, cabe aqui observar que este aspecto de total sobriedade resulta da campanha de restauro do século XX, como adiante se verá.

A sala ampla e una da nave, de uma igreja restaurada está imensamente distante do espaço especializado, e até atravancado, dos templos medievais. A expressão uniforme das igrejas medievais portuguesas e o seu aspecto fechado, que aparenta uma construção iniciada e acabada com a mesma coerência formal corresponde, na maior parte dos casos, ao resultado de obras de restauro, metodologicamente centrado na recuperação da forma *original*. Os materiais de construção *repostos* nessas obras durante a segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, tenderam a uniformizar os monumentos, na sua textura e acabamento.

Uma igreja românica ou gótica restaurada, apresenta uma utilização sistemática e uniforme do granito (ou do calcário), nos muros, nas coberturas e no pavimento. O conhecido culto da pedra à vista, muito valori-



10. Os capitéis do arco triunfal adoptam modelos da igreja de São Martinho de Cedofeita (Porto).

2 BARROCA, Mário Jorge – *Necrópoles e sepulturas medievais de Entre-Douro-e-Minho*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987, p. 166.

3 IDEM, *ibidem*, p. 377.

4 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 95.



11. O interior da Igreja de Cabeça Santa apresenta-se hoje quase totalmente despojado dos altares e de outro mobiliário litúrgico, que foi recebendo ao longo da Época Moderna.

zado naqueles restauros e que ainda avassala muitas obras de recuperação, principalmente de igrejas paroquiais e de habitação, radica na estima e mesmo na admiração da qualidade das cantarias, da isodomia dos muros, do aparelhamento dos silhares, numa exaltação do trabalho da pedra e da sua perenidade. Sabemos, no entanto, pela documentação, que os materiais utilizados numa mesma igreja eram muito variados, tanto no que diz respeito aos materiais de construção como aos revestimentos, e logo à diversidade cromática dos mesmos. Altares, pias baptismais, túmulos, entre outros, apresentavam uma variedade de soluções na matéria-prima escolhida e nos revestimentos decorativos, conferindo ao interior das igrejas um aspecto assaz diferente daquele que hoje apresentam.

As constantes obras de manutenção, substituição e alteração das várias parcelas das igrejas, cuja motivação é muito variada, ora cingindo-se à necessária conservação das construções, ora sendo impulsionada por razões devocionais e catequéticas, são elementos que faziam da igreja (ou capela) um objecto em constante mutação.

É frequente o registo de edifícios parcialmente inacabados, de obras que se prolongam durante vários anos, como é recorrente a menção a igrejas e capelas em muito mau estado de conservação, onde chovia pelos muitos problemas de manutenção dos telhados e onde os pavimentos, em rocha viva ou em terra, se degradavam facilmente.

Os altares de fora, as capelas funerárias ou simplesmente os arcosólios que abrigam um túmulo, as capelas individuais e familiares que vão sendo fundadas no interior das igrejas e dotadas de altares, pinturas e alfaias litúrgicas, o espaço que se arranja e soleniza para melhor enfatizar o lugar da pia baptismal, fazem da nave da igreja um espaço que abriga uma série de micro-lugares destinados a várias devoções. Não é fácil recriar o interior de uma igreja românica já que a maior parte dos elementos que chegaram até nós, como altares, imagens, pinturas, revestimentos, entre outros, são fruto de alterações culturais e devocionais que o longo tempo que nos separa da Idade Média, foi introduzindo. Apenas a documen-

tação e alguns dos raros vestígios que permaneceram, permitem entender que os interiores das igrejas não eram tão despídos como hoje se apresentam.

O altar, na Época Românica, como pólo do sagrado que sempre foi, situava-se habitualmente no primeiro tramo da cabeceira, permitindo a circulação à sua volta. Sabemos que, na Sé Velha de Coimbra o altar-mor era realçado e coberto por baldaquino e dossel apoiado em quatro colunas, do qual pendia uma pomba de prata que servia para guardar a reserva eucarística⁵.

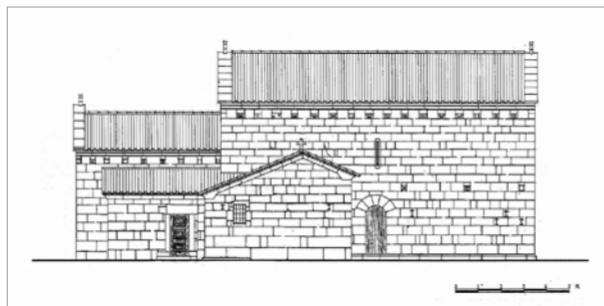
Sobre a mesa do altar, e em tendência contrária ao que acontecia nos tempos da Alta Idade Média aparecem já pequenos retábulos, a cruz e castiçais⁶. Na face do altar voltada para a nave eram colocados frontais, cuja variedade é importante registar. Poderiam apresentar uma placa de pedra com escultura, placas de madeira rebocadas e pintadas ora com programas iconográficos, ora com decoração vegetalista e geométrica, como bem nos mostram os exemplares das igrejas românicas catalãs, ora ainda revestimento em prata ou em tecidos ricos, como a seda.

A multiplicação dos altares é um fenómeno muito próprio da Época Românica, registando uma tendência já vinda dos tempos anteriores. O número de missas particulares e quotidianas tende a crescer ao longo dos séculos XII e XIII, com o conseqüente aumento de novos altares e mesmo de capelas, no espaço interno da igreja, que por sua vez levaram à multiplicação da quantidade e forma de cálices, livros litúrgicos, relicários, imagens e cruzes.

Outro aspecto que importa sublinhar é a questão da presença da cor no interior e no exterior dos templos. Como escreveu C. A. Ferreira de Almeida, a Idade Média amou extraordinariamente a cor nas paredes das igrejas, já que a profusão do colorido fazia parte da manifestação do sagrado. As figuras dos portais e os motivos decorativos receberam tintas fortes, que realçavam os temas, como nos testemunham alguns vestígios na Sé de Braga e na igreja de Santa Maria de Ermelo (Arcos de Valdevez). As tapeçarias coloridas cobriam muitas vezes as paredes⁷.

Também a cal, assiduamente referida na documentação tardi-medieval, cobriria muitas vezes as paredes das igrejas, assim como a própria escultura arquitectónica, porque é branca, luminosa, profiláctica e porque protege os materiais da construção.

Equivocamente, o arquétipo de uma igreja medieval anda sempre associado, na cultura contemporânea, à sobriedade, à ausência de cor, à estima pela pedra à vista. No entanto, esta ideia é profundamente errada. As igrejas despídas e monocromáticas são, mental e devocionalmente, inconcebíveis na Idade Média. [LR]



12. Alçado lateral norte da Igreja de Cabeça Santa.

5 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 48.

6 IDEM, *ibidem*, p. 48.

7 IDEM, *ibidem*, p. 49.



13. Interior da Igreja antes do restauro.

2. A Igreja na Época Moderna

151

Segundo a tradição coligida em forma de texto no século XVII, a denominação Cabeça Santa, devia-se ao culto que era prestado «de tempo imemorial» à relíquia da cabeça de um santo, cuja invocação se desconhecia. Guardava-se num sacrário existente no altar colateral, do lado do Evangelho, da igreja paroquial⁸.

Esta relíquia, expressão da simbólica colectiva, foi motor de grande veneração por parte dos fiéis das freguesias vizinhas, pelos contínuos milagres que recebiam os que imploravam a sua protecção. Sendo esta igreja anexa do Convento dos Lóios do Porto, os religiosos desta instituição recolheram um fragmento da Relíquia que levaram para a cidade do Porto, onde era exibida publicamente na capela do Bom Jesus da igreja monástica. No dia 24 de Junho era exposta à veneração e muito procurada pela população⁹. Esta associação de data do calendário litúrgico com o fragmento do corpo humano, cabeça, remete para o culto de São João Baptista. Facto do imaginário tradicional, alicerçado pelos escritos hagiográficos do século XVII e testemunhado ainda no século seguinte, introduz a igreja de São Salvador no culto prestado às relíquias que remonta em Portugal ao universo medieval, data de fundação da igreja. Estes cultos às relíquias de origem medieval são dinamizados em pleno período que sucede às reformas tridentinas e afirmam-se como expressão da religiosidade barroca portuguesa. A dinâmica do simbólico colectivo, o culto à Cabeça Santa, serve como identidade toponímica do Salvador da Gândara, chegando a designar-se a freguesia pelo título da invocação. Na actualidade, nada resta como suporte material desta expressão do imaginário colectivo. Todavia, ainda no ano de 1758 se guardava na igreja «sua santa Relíquia antiquíssima à qual dão o nome de Cabeça Santa».

8 Cf. COELHO, Manuel Ferreira – «O Concelho de Penafiel nas Memórias Paroquiais de 1758». In *Penafiel – Boletim Municipal de Cultura*. 3ª Série. Nº 4-5. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, 1989.

9 SANTA MARIA, Francisco – *O Ceo aberto na terra. História das Sagradas Congregações dos Cônegos Seculares de S. Jorge em Alga de Venesa e de S. João Evangelista em Portugal*. Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreyra.

2.1. Capela de Nossa Senhora do Rosário

A actualmente denominada Capela de Nossa Senhora do Rosário, cujo acesso se realiza a partir da nave da igreja, define um espaço autónomo de planta rectangular e é um marco distintivo da transformação da estrutura medieval, provocada pela alteração do ritual litúrgico pós-tridentino. Segundo documentação datada do ano de 1758 sabe-se que era então denominada Capela do Santíssimo Sacramento, uma invocação que em muito explica a sua edificação na nave desta igreja. Na realidade, a valorização e dignificação do culto ao Santíssimo Sacramento, tal como o do Lausperene, em Portugal nos séculos XVII e XVIII, justificou esta construção autónoma.



14. Capela de Nossa Senhora do Rosário antes do restauro.



15. Capela de Nossa Senhora do Rosário. Séc. XVII.

Do ponto de vista decorativo, este espaço apresenta-se bastante equilibrado e requintado no que toca à linguagem adoptada: o gosto estético próprio do barroco português está omnipresente sobretudo pela peculiar associação entre a talha dourada, o revestimento azulejar e a madeira em pau-preto com aplicações em metal amarelo das grades torneadas que marcam a separação desta capela relativamente à nave da Igreja.

Estilisticamente, a talha é de estilo nacional, sobretudo pela linguagem adoptada, onde motivos vegetais de parras e cachos de uvas, numa evocação à Liturgia Eucarística, se misturam com aves, símbolo do Mistério da Ressurreição, e meninos. Contudo, existe ainda algum apego a uma estrutura de gosto maneirista pela pouca profundidade da estrutura retabular e, principalmente, pelo vasamento de nichos para inclusão de imaginária. Do conjunto da imaginária exposta no retábulo, merece particular atenção a imagem de *Nossa Senhora com o Menino*, em madeira estofada e policromada. É uma bela peça do século XVII.



16. Capela de Nossa Senhora do Rosário. Detalhe do tecto em caixotões.



17. Nossa Senhora do Rosário. Escultura em madeira estofada e policromada. Séc. XVII.

A superfície dourada alastra pelo tecto, onde se desenvolve segundo uma estrutura de caixotões em talha relevada e chega mesmo a revestir o arco de volta perfeita que marca a entrada deste espaço.

Articulado com a talha dourada está o azulejo a preencher as restantes superfícies. Assim, os alçados laterais deste espaço são totalmente forrados por um revestimento cerâmico de composição de padronagem, constituindo o motivo de repetição um padrão de módulo 4x4, datado de meados do século XVII¹⁰. A composição desenvolve-se sobre um fundo azul e tem como ponto de rotação principal uma cruz pintada a azul e branco com acantos colocados na diagonal, entre os seus braços, unidos por um campo laranja. Emoldura o elemento cruciforme uma fita branca, que corre a toda a volta formando um círculo perfeito o qual, por sua vez, deriva para um motivo secundário de repetição que consiste num losango preenchido pela representação de uma flor aberta. Encadeados amarelos estabelecem a ligação entre os módulos repetidos. Em ambos os alçados corre a toda a volta do *tapete* uma cercadura de flores pintadas a amarelo e azul sobre fundo branco.

De igual modo, também o embasamento da estrutura retabular é forrado a azulejos policromos de padrão de módulo 2x2: o motivo representado é desenhado sobre fundo azul e consiste num jogo de efeitos de laçarias brancas que se conjugam com motivos vegetalistas a amarelo. O desenho deste módulo é idêntico ao dos azulejos existentes no Convento de Santa Maria da Costa em Guimarães e terá surgido a partir de 1650¹¹. Relativamente à guarnição, as superfícies apresentam uma cercadura de acantos dentro do mesmo jogo cromático.

Todos os elementos artísticos transformam o espaço num ambiente particularmente apelativo para os devotos, resultando um conjunto de bom desenho e uniformidade estética. A exuberância do conjunto poderá ser em parte descodificada se tivermos em conta o facto de a este espaço estar associada a Confraria do Santíssimo Sacramento: por norma esta confraria era, nas paróquias portuguesas, uma das mais poderosas economicamente, uma vez que reunia habitualmente os membros mais ilustres da povoação, o que lhes permitia subsidiar obras deste tipo.

Um micro-espaço do barroco português que resistiu à intervenção da DGEMN, e que se impõe pela harmonia e articulação das várias artes complementares. [MJMR / DGS]

3. Restauro e conservação

Seguindo a linha conceptual de restauro operada nos espaços religiosos medievais portugueses, também o restauro da Igreja de Cabeça Santa assentou na restituição da traça primitiva do templo, alterado na Época Moderna pelos detentores do seu padroado, a congregação dos Cónegos Seculares de S. João Evangelista.

As obras de restauro desta Igreja decorreram entre os anos de 1936-1950, tendo como responsáveis os arquitectos Rogério de Azevedo e Joaquim Areal¹².

O projecto inicial desenvolvido pela equipa técnica da DGEMN previa a remoção da torre sineira adossada ao imóvel, mas a sua demolição colidia com os interesses da população local, levando os arquitectos

10 Identificado por Santos Simões como P-462. Vd. SIMÕES, J.M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no Século XVII*. 2ª Edição, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 85.

11 Identificado por Santos Simões como P-342. *Idem*, p. 55.

12 *Boletim da DGEMN*, nº 64, Junho de 1951.



18. Igreja do Salvador de Cabeça Santa antes do restauro.

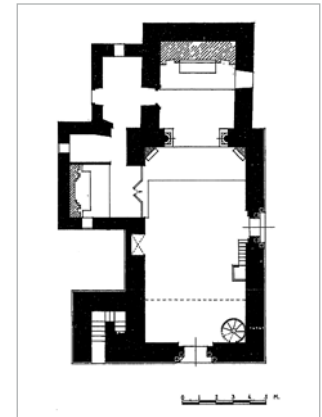
154

a optar pelo seu desmonte e reconstrução, junto ao limite do adro. O mesmo projecto visava também a demolição da Capela de Nossa Senhora do Rosário, anexa ao corpo da igreja. Embora esta capela fosse um elemento datado da Época Moderna, tal como a torre sineira, optou-se pela sua manutenção, uma vez que representava um testemunho do esforço construtivo do povo e um elemento de identidade e de memória local. Os trabalhos de restauro da capela incidiram na reparação e douramento da talha dourada, recolocação de azulejos, restauro de peças em pau-preto, reposição dos elementos de talha em falta e construção das pilastras no arco.

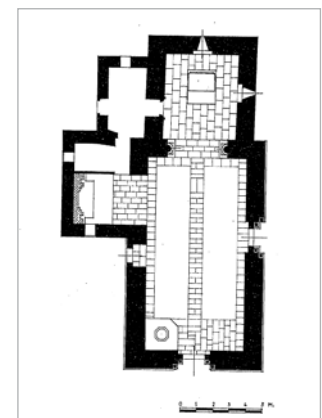
Na sacristia construiu-se o pavimento em tijolo rebatido, executaram-se rebocos, reparou-se o tecto e construiu-se a cobertura.

No interior foram ainda desentaipadas a porta norte e a fresta da capela-mor, construiu-se o lajeado e soalho do pavimento, o lajeado para a pia baptismal, executou-se o altar em cantaria e os vitrais para as frestas. O coro, situado junto ao pórtico principal, foi removido devido à falta de harmonia com os restantes elementos. Os altares construídos na Época Moderna foram igualmente retirados, sendo alguns dos seus motivos decorativos de madeira esculpida, aproveitados e devidamente conservados.

Recentemente, a Igreja do Salvador de Cabeça Santa foi alvo de obras de beneficiação, os telhados foram apeados e reconstruídos e o exterior foi regularizado no adro, sendo executados os passeios de lajeado. [MB]



19. Planta da Igreja anteriormente ao restauro de 1936 a 1950.



20. Planta da Igreja posteriormente ao restauro de 1936 a 1950.

Cronologia

Séc. X-XI (?) – Edificação original (desaparecida);

Séc. XIII – Edificação da igreja românica;

Séc. XVI-XVII – Construção da capela lateral, com decoração azulejar e retábulo de talha;

Séc. XVII-XVIII – Construção da torre sineira;

1937 – Obras de restauro promovidas pela DGEMN, que incluíram: apeamento completo de paredes exteriores e posterior reconstrução, entaipamento de rasgos com silharia, restauração de duas frestas com cantaria apicoada;

1938 – Limpeza e obras de reconstrução na coberturas, tomada de juntas das paredes, assentamento do lajeado de cantaria;

1939 – Conclusão do restauro: limpeza de cantaria, fechamento de juntas, reconstrução de frestas, porta, armação do telhado, cobertura, apeamento do altar;

1940 – Obras diversas na cobertura, portas e lajeamento na capela-mor;

1942 – Obras de restauro incluíram: arranjo geral da sacristia, do arco da capela lateral e colocação da grade seiscentista; transferência do altar-mor para São Vicente de Irivo;

1950 – Obras de restauro: assentamento do soalho nos dois corpos laterais da igreja, reparações nas caixas-de-ar, obras de restauro na capela lateral, sacristia e fachadas; deslocação da torre sineira; instalação eléctrica e arranjo geral do adro;

1951 – Modificação do sistema eléctrico, obras na cobertura;

1966 – Mudança do altar-mor;

1973 – Trabalhos de conservação nos telhados, portas, caixilhos de janelas e instalação eléctrica sonora;

1985 – Reparações na cobertura;

2003/2004 – Obras de conservação e valorização do imóvel, no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*: revisão geral das coberturas; beneficiação geral dos vãos exteriores; remate das juntas exteriores, lavagem dos paramentos; remoção do pavimento do adro e colocação de novo, com trabalhos arqueológicos preliminares e de acompanhamento; recolocação do lajeado nos exteriores do monumento e da casa paroquial; construção de apoios para os túmulos; beneficiação geral da torre sineira.



mosteiro

MOSTEIRO DE SÃO PEDRO DE CÊTE



1. O Mosteiro na Época Medieval

159

Situado na freguesia de Cête (Paredes), o Mosteiro de São Pedro mostra bem como a escolha de um lugar para construir uma igreja ou um mosteiro, na Idade Média, nunca era arbitrária. No meio de boas terras agrícolas, o mosteiro que hoje vemos é um excelente testemunho da importância e da força da tradição como elemento decisivo na escolha do local para o seu estabelecimento.

Raramente uma igreja era reconstruída em local diferente da anterior, já que a primeira santificara o local onde fora implantada. A sacralização de um espaço é sempre muito resistente. Para o entendimento desta ancoragem simbólica importa referir que, desde a época paleo-cristã, o edifício de uma igreja está associado às práticas cemiteriais e que a paróquia do Entre-Douro-e-Minho, estruturada entre os séculos XI e XIII, corresponde a uma comunidade de vivos e de mortos. Este fenómeno ajuda a esclarecer por que razão é tão frequente que a origem de um mosteiro seja muito mais antiga do que a construção que hoje apresenta, como sucede no caso de São Pedro de Cête.



1. A implantação do Mosteiro de São Pedro de Cête no meio de boas terras agrícolas mostra, ainda hoje, quanto a escolha de um local para o estabelecimento de uma comunidade monástica se relacionava com as suas potencialidades económicas.

Nos séculos X e XI, época da Reconquista e da reorganização do território, a presença de uma igreja era o melhor signo de que o território estava organizado e povoado. Era, nesse tempo, o melhor testemunho de posse e ocupação cristã de uma terra e uma garantia física, religiosa e psíquica para os habitantes da sua região¹.

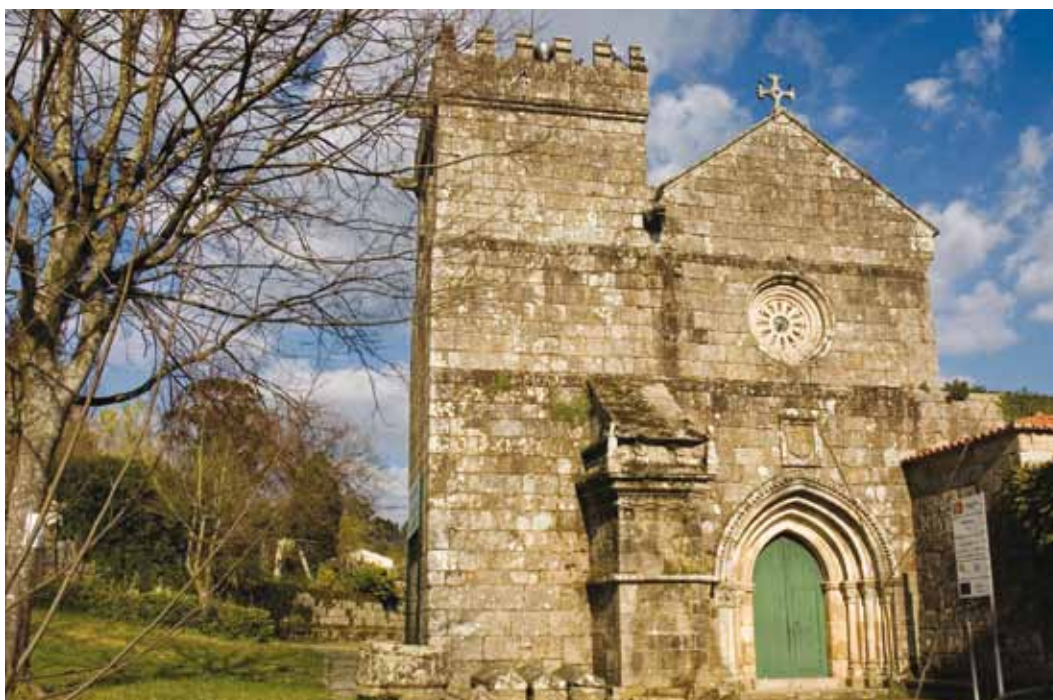
Com origem no século X, o Mosteiro de Cête é um rico testemunho da sacralização do território paroquial e de quanto uma primeira construção determinou a permanência do lugar de origem, apesar das reformas construtivas de que a sua igreja foi sendo alvo ao longo da Idade Média.

A fundação do Mosteiro de São Pedro de Cête é atribuída, pela tradição, a D. Gonçalo Oveques, tumulado na capela situada ao nível térreo da torre da fachada principal. Em 924, a documentação comprova já a sua existência, referindo em 985 uma basílica dedicada a São Pedro, altura em que o mosteiro se encontrava sob a protecção da família de Leoderigo Gondendes. Os seus descendentes aliaram-se, por casamentos, aos senhores de Moreira, tendo um deles, Guterre Mendes, sido sepultado no Mosteiro de Cête², como comprova a epígrafe de uma tampa sepulcral que será oportunamente referida. Os senhores de Moreira, que alcançaram importantes cargos políticos, detinham ainda o direito de padroado sobre o mosteiro de Moreira da Maia, de Rio Tinto e de Refojos de Leça³.

Esta ligação entre os mosteiros e as mais importantes famílias da aristocracia era habitual nos séculos XI e XII. A família detinha o direito de padroado sobre a casa monástica. Facto que significava, por um lado, a doação de bens fundiários necessários à vida da comunidade monástica e assegurava, por outro, que



2. Portal ocidental. Datados da Época Gótica, os capitéis deste portal são um excelente testemunho da longa aceitação dos padrões românicos na arquitectura medieval do Vale do Sousa.



3. Na época da Reconquista a presença de uma igreja era uma garantia física, religiosa e psíquica para os habitantes da sua região.

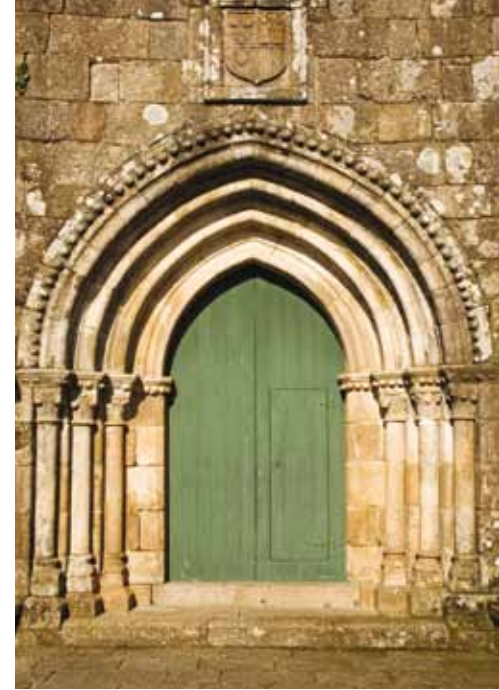
1 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Território Paroquial no Entre-Douro-e-Minho. Sua Sacralização». In *Nova Renascença*. Vol. 1, nº 2, 1981, p. 206.

2 MATTOSO, José – *O Monaquismo Ibérico e Cluny*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2002 (edição original em língua francesa de 1966), p. 120.

3 IDEM, *ibidem*, pp. 74-75.



4. Capela funerária que abriga o túmulo de D. Gonçalo Oveques, a quem a tradição atribui a fundação do Mosteiro. O arranjo da capela e o túmulo correspondem a uma reforma da época manuelina.



5. Embora a fundação do Mosteiro remonte ao séc. X, a construção que actualmente apresenta é da Época Gótica.

os monges fossem obrigados a facultar aos membros da família os direitos de *aposentadoria* e de *comedoria*, bem como o direito de se fazerem tumular no mosteiro, o que implicava a realização de cerimónias por intenção dos patronos⁴.

Ao patrono cabia ainda proteger o mosteiro defendendo-o de qualquer violência ou abuso. No século XI os ataques muçulmanos, normandos ou mesmo entre senhores rivais eram frequentes⁵. Aliás, nesta época de grande instabilidade muitos mosteiros possuíam um recinto defensivo, que lhes estava associado, como no caso do Mosteiro de São Pedro de Cête, que dispunha do castelo de Vandoma⁶.

Segundo José Mattoso, a fundação atribuída a Gonçalo Oveques deverá ser interpretada como uma *reconstrução*, uma vez que aquela personagem viveu nos finais do século XI. Os seus filhos Mendo, Soeiro, Martinho e Diogo eram os patronos de Cête entre 1121 e 1128⁷, quando o mosteiro recebeu carta de Couto de D. Teresa. No âmbito desta nova fundação, o Mosteiro aderiu à Regra de São Bento e aos costumes cluniceses tal como muitos outros exemplares de comunidades monásticas do Entre-Douro-e-Minho.

No entanto, a igreja, tal como hoje se apresenta, não corresponde a épocas tão recuadas. A sua construção é já da Época Gótica como testemunham o arranjo da fachada, a relação entre o comprimento e



6. A reforma da Época Gótica, referida na inscrição funerária do Abade Estevão Anes (1323), é patente na relação entre o comprimento e a largura da igreja, bem como na altura do pé-direito do arco triunfal.

4 MATTOSO, José – *O Monaquismo Ibérico e Cluny*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002 (edição original em língua francesa de 1966), p. 62.

5 IDEM, *ibidem*, p. 65.

6 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Castelos Medievais do Noroeste de Portugal». *Finis Terrae – Estudos em Lembrança do Prof. Dr. Alberto Balil*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992, pp. 383-384.

7 MATTOSO, José – *O Monaquismo Ibérico e Cluny*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002 (edição original em língua francesa de 1966), p. 120.

a largura da igreja, a relação entre o pé-direito da cabeceira e da nave e a escultura dos capitéis e dos cachorros que apresenta.

Esta campanha de obras da Época Gótica, que pode ser datada entre os finais do século XIII e o primeiro quartel do século XIV, está bem documentada na inscrição funerária do Abade D. Estevão Anes, que se encontra embutida na face interna da parede norte da capela-mor, junto do seu sarcófago. Esta inscrição informa que o Abade D. Estevão Anes, que morreu em 23 de Julho de 1323, reformou totalmente a construção da igreja.

Xº : KaLendaS : AUGUSTI : ERA : M : CCC / LXI : OBiit : VIR :
HONESTISSIMus : / ABBAS : DONNus : STEPHANus : lo(hannis) : /
Q(u)I : HANC : ECCLesiAM : TOTAM : De : / NOVO OPerE :
RENOVAVIT : CUIus : / AnImA : IN : PACE : REQ(u)IESCAT : AMem

Segundo Mário Barroca, autor da correcta leitura desta inscrição⁸, a lápide funerária, executada em calcário, resulta de uma encomenda feita na zona de Coimbra onde as pedreiras peri-urbanas de Ançã, Outil e Portunhos forneciam calcário de boa qualidade originando o estabelecimento de *ateliers* de lapidistas e escultores, de suma importância na produção da escultura gótica portuguesa, tanto no que diz respeito à escultura funerária, como no que concerne às esculturas retabular e de vulto.

O Abade D. Estevão Anes encontra-se documentado à frente do Mosteiro de São Pedro de Cête desde 1278. Teria falecido em 1323, como refere o seu epitáfio. Trata-se de um importante registo, já que permite alicerçar a datação gótica do templo, que vários elementos da sua arquitectura e da sua escultura muito bem patenteiam.

O interior da igreja corresponde realmente a uma espacialidade própria da Época Gótica. Da construção mais antiga foram reaproveitadas as primeiras fiadas da nave e, provavelmente, o portal sul que dá acesso ao claustro. Na campanha de obras dos séculos XIII-XIV foi erguida de novo a capela-mor, a nave foi aumentada em altura e em comprimento tendo sido a fachada principal totalmente remodelada. Nas paredes da igreja há uma boa quantidade de siglas, quase todas geométricas.

Apesar da reforma da Época Gótica e tal como acontece frequentemente na história da arquitectura medieval portuguesa, esta igreja é, como escreveu C. A. Ferreira de Almeida, um belo testemunho da aceitação dos padrões românicos e de quanto eles se ligaram a concepções religiosas. Segundo o mesmo autor, se o portal lateral norte deve ser considerado como gótico, já o portal principal retoma aspectos do românico epigonal. Por tudo isto, a igreja de São Pedro de Cête é um monumento-chave para o estabelecimento de datações do românico tardio da região⁹.

A cabeceira apresenta um alçado próprio da arquitectura românica, uma vez que são utilizadas arcadas-cegas para ritmar e animar a parede. Já os cachorros de proa que seguram a cornija, no exterior, são claramente da Época Gótica, como também o é a relação de altura entre a nave e a cabeceira. Apesar das frestas estreitas reforçarem o carácter fechado dos muros, aspecto que habitualmente reportamos à arquitectura românica, é de assinalar que a arquitectura gótica portuguesa tem muitos exemplares, tanto na arquitectura monástica como na paroquial, que apresentam muros semelhantes aos de São Pedro de Cête.



7. Capitel do arco triunfal.



8. O interior da igreja corresponde a uma espacialidade própria da Época Gótica. Da construção anterior foram aproveitadas as primeiras fiadas dos muros da nave.

8 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 1477-1482.

9 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «O Românico». In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 92.



9. Capitéis do portal ocidental.



10. A cabeceira mostra arcadas-cegas que animam a superfície muraria. Esta solução, própria da arquitectura românica, é também utilizada na Época Gótica.



11. A cabeceira da igreja é rematada por cachorros de proa, que sustentam a cornija.

Pedro Dias já notou que um dos mais curiosos fenómenos do gótico português é o da persistência de um figurino muito ligado ao estilo românico, que se manteve durante os séculos XIII, XIV e XV¹⁰, sobretudo em exemplares do Norte de Portugal e das Beiras, como testemunham as igrejas da Misericórdia de Alfaiates (Pinhel), da Trindade (Pinhel), Barrô (Resende), Mileu (Guarda), a matriz de Vouzela, e a fachada de São Tiago de Antas (Famalicão), entre muitas outras.

Não é só a persistência do modelo românico que explica este fenómeno, mas também a estreita noção de estilo que perdura na historiografia da arte. Um estilo tem formas muito variadas de responder às solicitações da sua época. Em Portugal, como em grande parte dos reinos hispânicos, o gótico de matriz francesa, que nasce em meados do século XII na região da Île-de-France e que largamente se expande nos dois séculos seguintes, poucas vezes se consubstanciou na arquitectura religiosa. Os amplos espaços, diáfanos e comunicantes, a abertura de grandes vãos que permitiram não só uma muito maior entrada de luz, mas também a ênfase do espaço sacro com vitrais coloridos e as desmesuradas alturas das catedrais francesas, apesar de tanto identificarem o estilo gótico, são uma das suas expressões. Mas há outras. O gótico português está mais ligado a soluções do gótico meridional que privilegia as massas murais, impondo-se pelo aspecto maciço dos muros, principalmente no que diz respeito ao corpo da igreja.

De facto, um estilo não é só caracterizável pelas formas, mas também pela relação entre as partes do edifício, pelo uso que se faz do espaço construído, pela maneira de o embelezar e simbolizar e, como foi acima referido, pelas várias formas de responder às solicitações da sua época.



12. As frestas estreitas, que reforçam o carácter fechado dos muros, conferem ao Mosteiro de São Pedro de Cête um aspecto românico.



13. Cabeceira. Arcadas-cegas do interior.

10 DIAS, Pedro – *A Arquitectura Gótica Portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 151-152.



14. A torre, que abriga a capela funerária de D. Gonçalo Oveques, e cujo arranjo data da época manuelina, além da função de torre sineira, tem uma função simbólica porque consagra uma senhoria.



15. Gárgula da torre.

A torre de São Pedro de Cête, que abriga a capela funerária de D. Gonçalo Oveques, além da função de torre sineira, tem um sentido simbólico que importa realçar.

Desde a época pré-românica que as torres ladeiam as fachadas de Sés, igrejas monásticas ou paroquiais, tendo um valor simbólico e prático uma vez que são sinal de poder, prestígio e segurança e porque servem para a colocação de sinos cujo toque é de multiplicada importância na vida das comunidades. Na Época Gótica, por outro lado, por causa das crises que teve e das muitas lutas entre príncipes e nobres, adquirem um perfil de arquitectura militar. Em Abade de Neiva e Manhente (Barcelos), em Travanca e em Freixo de Baixo (Amarante) foram construídas torres góticas isentas, ao lado das igrejas.

No mosteiro beneditino de São Martinho de Manhente a torre é já dos finais da Idade Média. Verdadeira torre senhorial própria para habitar, simboliza a senhoria que pertencia ao mosteiro¹¹.

Em São Pedro de Cête, a torre, incorporada na fachada, não é com certeza, como no caso de Manhente, uma torre própria para habitar. No entanto, ela também consagra uma senhoria porque o abade de um mosteiro é, como se sabe, habitualmente um nobre. O seu aspecto robusto e defensivo tem pois, uma motivação essencialmente simbólica.



16. Coroamento da torre e gárgula.

Na época medieval um complexo monástico era constituído por um conjunto de edifícios, cuja implantação é amplamente determinada pelo espaço ocupado pela estrutura da igreja. Habitualmente orientada de forma canónica, isto é, situando-se a cabeceira a oriente e a fachada principal a ocidente,

11 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «O Românico». In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 32.

a igreja ordena a distribuição dos aposentos claustrais, destinados a várias funções. Esta organização é certamente muito variada, dependendo da Ordem religiosa que ocupa o mosteiro, da topografia do terreno onde está construído o conjunto e das características rurais ou urbanas do local escolhido para a sua construção.

Uma comunidade monástica ou conventual, regular ou secular, necessita sempre de estruturas destinadas à vida em comum como a sala do capítulo, o claustro, o dormitório, o refeitório, as cozinhas e a enfermaria, bem como de espaços e construções reservados ao cuidado dos mortos, como os cemitérios e outras estruturas de tumulação, de aposentos próprios para o albergue de peregrinos ou o acolhimento de doentes, quando para tal é vocacionada, e de uma série de estruturas adjectivas fundamentais para a administração da exploração agrícola que lhe pertence, como os celeiros, as adegas, e as estrebarias. Por norma, o claustro e as outras dependências encostam-se à fachada sul, por ser a banda do sol, mais quente. Mas há várias excepções que se explicam por razões históricas, topográficas, ou de disponibilidade do terreno adjacente à igreja. Na Sé de Braga, no mosteiro beneditino de São Salvador de Ganfei (Valença) e no mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, para citarmos apenas alguns exemplos, o claustro e aposentos do cabido ou da comunidade monástica estão construídos a norte.

Certamente que nem todas as comunidades religiosas ocupam complexos tão variados, englobando todas as construções acima referidas. Também é verdade que frequentemente estas comunidades são pequenas, sendo por isso reduzida a dimensão do núcleo construído, não obstante a especialização dos seus espaços. No entanto a igreja monástica e/ou conventual é sempre o elemento de um conjunto de estruturas arquitectónicas e não um edifício isolado como hoje tão frequentemente se nos apresenta.

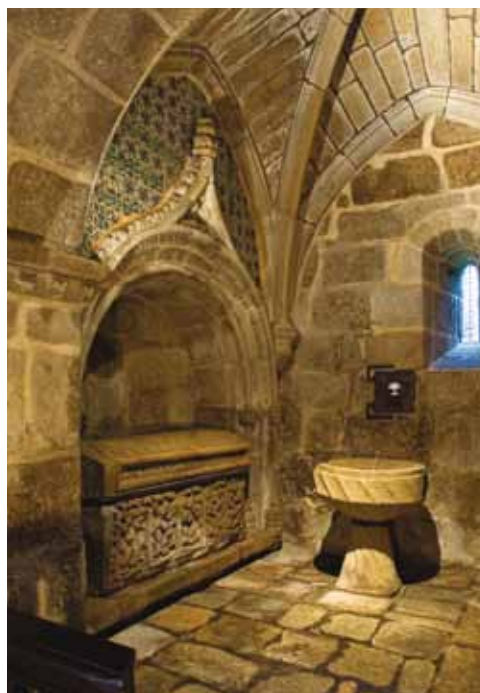


17. Claustro.

166



18. Por norma, embora haja muitas excepções, o claustro e os outros aposentos monásticos eram construídos a sul da igreja, por ser a zona mais quente, voltada ao sol.



19. Capela funerária que abriga o túmulo de D. Gonçalo Oveques, enquadrado em arcossólio de recorte manuelino.

20. Claustro construído na época manuelina. Ao fundo pode ver-se a entrada da Sala do Capítulo.



Os grandes mosteiros de Santa Maria de Alcobaça, de Santa Maria da Vitória (Batalha) ou o Convento de Cristo em Tomar constituem excepções no que diz respeito à conservação dos seus aposentos conventuais, muito embora em nenhum destes casos se mantenham todas as estruturas da época medieval. Já as igrejas góticas de São Francisco do Porto, Santa Clara de Santarém, São João de Alporão (Santarém), Santa Maria dos Olivais (Tomar), ou as igrejas românicas de São Martinho de Cedofeita (Porto), São Cristovão de Rio Mau (Vila do Conde) e São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim), para referir apenas alguns exemplos mais celebrados, mostram quanto o seu aspecto original foi alterado pelo desaparecimento das construções destinadas à vida em comunidade.

Em São Pedro de Cête, o claustro e a Sala do Capitulo – hoje propriedade particular – construídos a sul da igreja, testemunham algumas dessas parcelas que faziam parte dos conjuntos monásticos, embora correspondam a uma reforma já da época manuelina.

Na mesma época a igreja recebeu outras reformas, presentes no contraforte da fachada principal, que reforça a torre e, internamente, no arranjo da abóbada da capela funerária e do arcossólio. Enquadrado por arco conopial, o arcossólio alberga a arca tumular de D. Gonçalo Oveques, decorada com motivos vegetalistas. O mesmo enquadra-se numa tipologia frequente, no arranjo destes espaços funerários, própria da segunda metade do século XV e do primeiro quartel do século XVI. O interior da capela foi ainda nobilitado por painéis de azulejos policromados.

A partir dos finais do século XV e dos inícios do século XVI torna-se recorrente em Portugal o uso do revestimento azulejar, como forma de qualificação artística do espaço arquitectónico. A durabilidade desse material, aliada à forte carga decorativa que transmite aos locais onde é aplicado, explica a generalização desse gosto que se detecta primeiro no seio de uma clientela com bons recursos económicos. São inúmeros os edifícios civis ou religiosos que foram renovados e decorados, nesta época, com azulejos. O Palácio de Sintra ou a Sé de Coimbra são dois exemplos de edifícios maiores onde se utilizou o azulejo do século XVI. Paralelamente e seguindo a tendência da época, igrejas paroquiais e mosteiros utilizam o azulejo como revestimento parietal de espaços nobres.

Desde a Idade Média, e aliado à tradição mourisca, que Sevilha (Espanha) se impõe tanto na manufatura de azulejos, como num centro exportador. A solução era simples: produzir em série de pequenas placas de barro, com a face pintada com desenhos geometrizarantes e fitomórficos. O uso repetitivo dessa fórmula, a do modelo, quando aplicada em grandes extensões de muros, permite uma leitura de forte efeito decorativo, concorrendo para uma nova dinâmica do espaço. Este tipo de azulejo, que segue várias técnicas de execução, é conhecido como hispano-mourisco.

A capela de D. Gonçalo Oveques conserva, como foi referido, bons testemunhos de azulejo hispano-mourisco. Sendo o seu arranjo arquitectónico de finais do século XV ou do início do século XVI, podemos datar o revestimento azulejar da mesma época. O conjunto é composto por silhares de padronagem diferenciada (fitomórfica, geometrizarante e laçarias) num cromatismo que recai no azul, verde e castanho, aplicado sobre fundo branco, cobrindo diversas partes da capela. Esses painéis são delimitados por cercaduras com desenho geométrico simplificado.



21. Arca funerária de D. Gonçalo Oveques.



22. Capela funerária de D. Gonçalo Oveques.
Azulejo hispano-árabe (séc. XV-XVI).

1. 1. Escultura funerária

O túmulo do Abade Estevão, com estátua jacente, foi executado em granito. Trata-se, segundo a opinião de Mário Barroca, de uma produção local a que as características do granito, rocha de difícil tratamento, bem como a pouca habilidade do autor, imprimiram um carácter estático¹².

O abade tem a cabeça mitrada apoiada em duas almofadas, trajando vestes de eclesiástico, de pregas rectas muito convencionais no seu tratamento plástico e segurando o báculo com a mão direita. O rosto corresponde a uma representação dura e estereotipada, muito distante do que já então se praticava em Portugal¹³, tanto na zona centro, que aproveita várias qualidades de calcário, desde Coimbra a Lisboa, como em Évora onde o mármore fornece material de resultados bem mais aprimorados.

Este jacente é um testemunho de quanto o arcaísmo pode aparentar uma antiguidade a que a peça claramente não corresponde. Se estilisticamente esta escultura está próxima de soluções românicas, a datação e a tipologia do túmulo asseguram a sua produção na Época Gótica.

1. 2. Outras Epígrafes

No claustro do mosteiro encontra-se uma epígrafe, gravada na tampa do sarcófago, que corresponde a uma inscrição funerária datada de 22 de Abril de 1067, onde se lê:

+ IN ERA T^a C^a V X KaLendas MAIU RO [Sic] / QUE(Sci)T (?) (in)
PATE (?) [...] MENEN(dus)¹⁴

Na mesma tampa existe uma outra inscrição funerária, relativa a D. Guterre Mendes, datada de 1117:

ERA M C 2 V OBBIT / FaMuLUS DEI GOTIER (r)E MENEN[dus]¹⁵

Segundo Mário Barroca, a primeira inscrição poderá corresponder a um parente de Guterre Mendes. Este último, a quem se refere a segunda epígrafe, era filho de D. Mendo Dias e D. Guntinha Guterres e está documentado desde 1072. Casou com Onega Gonçalves, da poderosa família dos senhores de Moreira, como acima foi referido, e era detentor de um vasto património fundiário na região do Douro Litoral. Reaproveitou o túmulo de um elemento da sua linhagem, provavelmente com a intenção de reforçar a legitimidade dos seus direitos patrimoniais sobre o Mosteiro de Cête¹⁶.

12 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 1481-1482.

13 IDEM, *ibidem*, p. 1482.

14 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 98-99.

15 IDEM, *ibidem*, pp.159-161.

16 IDEM, *ibidem*, p. 159.

1. 3. Pintura mural

No interior da nave da igreja, no lado norte, e dentro de um arcossólio, resta um vestígio de uma pintura mural que representa *São Sebastião* cravejado de setas. Deverá datar do segundo quartel do século XVI. Esta pintura, apesar do seu estado residual, merece ser referida no quadro das devoções dos finais da Idade Média e da primeira metade de Quinhentos. Luís Urbano Afonso, no levantamento que efectuou da pintura mural portuguesa das épocas acima referidas, constata que o santo mais representado é precisamente *São Sebastião* o que corresponde, aliás, ao grande número de esculturas de vulto deste santo, do mesmo período, que chegaram aos nossos dias¹⁷.

São Sebastião, cujo martírio terá ocorrido em 288, era considerado o terceiro padroeiro de Roma e é, sem dúvida, um dos santos mais populares em Portugal, assim como por toda a Europa, durante a Idade Média. Esta grande popularidade deve-se, essencialmente, ao poder anti-pestífero que lhe era atribuído, embora não esteja totalmente esclarecida a origem desta sua qualidade. De qualquer forma ter-se-á firmado a crença de que, tal como as flechas disparadas pelos algozes não foram capazes de matar *Sebastião*, também a peste e outras doenças vistas como flechas que vindas do exterior entravam no corpo, não seriam capazes de penetrar no corpo de cada um.

A protecção do santo, numa época de tantas e endémicas epidemias, a evocação e a devoção que lhe eram prestadas, eram vistas como uma eficaz protecção contra as doenças. Esta protecção e valor profilático estenderam-se às doenças que atacavam as culturas agrícolas. É curioso verificar que, já no século XIX, *São Sebastião* irá ser evocado como protector das videiras contra a filoxera, a *peste da vinha*, mostrando quanto o seu poder anti-pestífero estava bem arraigado na crença. [LR]



23. *São Sebastião*. Pintura mural. 2.º quartel do séc. XVI. A grande popularidade de *São Sebastião*, um dos santos mais cultuados em toda a Europa Medieval, deve-se ao seu poder anti-pestífero.

2. A Igreja na Época Moderna

Em 1551 o Mosteiro deixa de pertencer à Ordem de São Bento, tendo sido anexado ao Colégio da Graça dos Ermitas de Santo Agostinho, em Coimbra¹⁸.

No século XVIII, as *Memórias Paroquiais* do ano de 1758 esclarecem que o Mosteiro de São Pedro havia sido demolido restando apenas a igreja, com a função paroquial e instalações suficientes para alojar dois religiosos.

Acerca da organização interna da igreja monástica justifica-se a leitura documental:

«O orago da freguezia he S. Pedro Apostolo, cuja imagem de pedra muito antiga está posta em nicho na capella mor da parte do Evangelho, e da parte da Epístola em outro nicho esta a imagem do grande Doutor da Igreja Santo Agostinho. Na tribuna do altar mor esta huma imagem de Santo Cristo Crucificado de sinco para seis palmos de alto. Tem dois altares colaterais, hum da parte do Evangelho com



24. *São Sebastião* (pormenor).

17 AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

18 MATTOSO, José – *O Monaquismo Ibérico e Cluny*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2002 (edição original em língua francesa de 1966), p. 18.

huma imagem de Nossa Senhora da Graça, de pedra de cinco para seis palmos de alto, e da parte da Epístola tem o altar do Santo Lenho, cuja relíquia insigne esta guardada em hum sacrário e consta ser dada esta insigne relíquia pella Sereníssima Rainha D. Mafalda de glorioza memoria, mulher do Senhor D. Afonso Henriques. Está esta insigne relíquia metida em huma cruz de prata liza com seus vidros por donde se deixa ver a sagrada relíquia quando se expõem ao culto dos fieis todos as primeiras sextas-feiras de cada mez e dia da invocação de Santa Cruz a trez de Maio, em que obra prodígios em energúmenos e enfermos. Tem outro altar a entrada da porta principal da igreja em huma capela da parte do Evangelho com a imagem de S. Nicolão Tolentino, de pedra muito antiga, de três palmos de alto. Nesta capela que esta fora da nave da igreja, tem defronte do altar, debaixo de hum arco de pedra, hum caixão de pedra, lavrado todo de folhagem levantada».

A existência da Relíquia do Santo Lenho na igreja de São Pedro justificava a romagem que anualmente se realizava a três de Maio, dia da invocação de Santa Cruz. Pelos grandes milagres que se operavam pela veneração da relíquia, a velha igreja monástica era um lugar onde «acode huma grande multidão de gente»¹⁹.

171

3. Restauro e conservação

3. 1. O restauro do século XIX

Entre os anos de 1881 e 1882, a igreja do Mosteiro de São Pedro de Cête foi alvo de obras de restauro, que mostram bem o seu estado deplorável àquela época, devendo-se a iniciativa à Junta de Paróquia e ao seu presidente, o Pároco Joaquim Moutinho dos Santos. Segundo refere o pároco, a infiltração das águas pluviais atingia a igreja e a torre, ameaçando a ruína do edifício, o que conduziu à reparação dos telhados. O altar-mor foi igualmente reparado e as camadas de cal, que revestiam toda a cabeceira, foram então removidas.

Segundo a descrição do pároco: «Foram restituídas ao altar-mór e sua tribuna, todas as peças que lhe faltavam, inclusivé douramento e pintura, ficando uma obra perfeita como é, feita pelo gosto manuelino. Foi limpa toda a capella-mór, com suas arcadas de pedra, em que se apoiava a magnífica abobada e cornijas com figuras symbolicas, sem symetria alguma, segundo o gosto da epocha. Foi igualmente descoberto o seu arco cruzeiro e sua cupula com seu oculo redondo de pedra, obra singular, e que parece que as proprias pedras se sujeitaram ao capricho do artista que as fabricou; poi até o caixilho da vidraça que resguarda o ar e dá luz á igreja é feito da propria pedra. Todo o pavimento de pedra foi reformado, além de todas as outras obras.

As sobras foram applicadas a descobrir a magestosa obra da capella de S. Nicolau, erecta nos baixos da torre, que se eleva em quatro arcos, fechando n'uma cupula e que sustentam sua aboboda. Faltava o

¹⁹ IAN – Memórias Paroquiais. <http://ttonline.antt.pt/acesso htm>.

fecho d'esses arcos, mas a obra estava tão firme como se o tivesse. Descobriu-se também o sumptuoso tumulo de D. Gonçalo Veques, collocado a meia parede da torre e resguardado por um arco de pedra primorosamente fabricado»²⁰.

Foi feita a opção de transcrever as obras desta igreja, apesar da desajustada identificação estilística que demonstra. A igreja é considerada pelo autor do texto, Luís Barbosa Leão Coelho Ferraz, como uma obra de arte de grande mérito. O registo das obras então efectuadas demonstra não só a estima pela sua antiguidade mas, e principalmente, quanto o aspecto, aparentemente incólume deste monumento, é fruto de uma longa cadeia de transformações, restauros, abandonos e descobertas que fazem desta igreja (e de quase todas) um edifício em constante mutação.

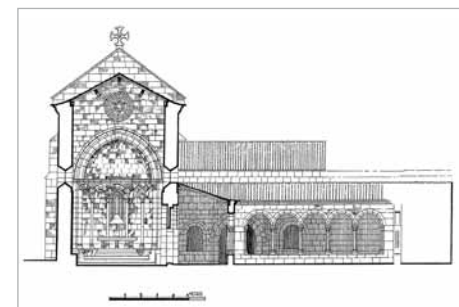
3. 2. O restauro do século XX

A acentuada valorização deste mosteiro, no âmbito da História e da historiografia da arquitectura medieval, conduziu à realização de obras de restauro iniciadas na década de 30 do século XX, no quadro institucional da DGEMN, que conferiram ao conjunto monástico o aspecto que actualmente apresenta.

As obras tiveram início com a demolição de todos os elementos arquitectónicos que ocultavam a edificação primitiva. A saber: demolição da sacristia e arrecadações que encobriam parte da fachada norte, obra da Época Moderna; remoção das escadarias em pedra que, ao longo da fachada norte, davam acesso ao primeiro andar do referido edifício; destruição de um dos pavimentos da torre; reabertura da primitiva porta da fachada norte e conseqüente restauro; arranjo dos túmulos medievais que se encontravam debaixo da escadaria e sua recolocação no claustro; demolição do andar construído, para habitação sobre a sala do capítulo.

No interior da igreja as obras constaram de remoções e reconstituições. Nomeadamente, a remoção do púlpito e dos quatro altares que obstruíam a nave; a reconstituição dos colunelos, das molduras e de duas frestas da capela-mor com base no modelo da única fresta que se considerou intacta; a diminuição e reconstrução do espaço do coro alto, com o aproveitamento do primitivo acesso da torre; a consolidação dos respectivos muros; restauro do contraforte da fachada norte da torre e o coroamento da mesma.

Conforme já escreveu Miguel Tomé²¹ as intervenções da DGEMN em monumentos medievais, efectuadas nas décadas de 30 e 40 do século XX, têm sido mal interpretadas e entendidas como uma aplicação generalizada de critérios de restauro. Embora sejam reconhecíveis alguns factores que terão contribuído para uma relativa unidade metodológica dos restauros, como a centralização das decisões e a longevidade da acção de alguns técnicos, incluindo o seu primeiro director geral, o Eng.º Gomes da Silva, a estigmatização dos objectos da Época Moderna não corresponde a uma prática generalizada²². Em São Pedro de Cête, a demolição da sacristia e o apeamento dos altares, fundamentou-se no facto de estes elementos, mais recentes, esconderem outros, de superior valorização, como a fachada norte e o interior

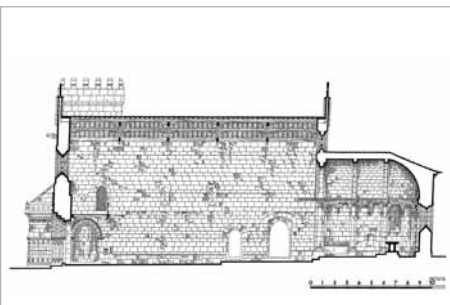


25. Mosteiro de São Pedro de Cête.
Corte transversal.

20 FERRAZ, Luís Barbosa Leão Coelho – *Antiguidades, rendimentos, padroados, privilegios e prerrogativas do tão antigo como nobre mosteiro de Cête*. Porto, 1895, pp. 16-18.

21 TOMÉ, Miguel – *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*. Porto: FAUP publicações, 2002, p. 29.

22 IDEM, *ibidem*, p. 39.



26. Mosteiro de São Pedro de Cête.
Corte longitudinal.

da cabeceira, parcelas da construção medieval que eram merecedoras da sua valorização. É de registar que as paredes da sacristia mostravam uma qualidade inferior quando comparadas com os muros medievais, de muito melhor construção. É de sublinhar também que o altar-mor ocultava o alçado da cabeceira, bem ritmado por arcadas-cegas. Mais do que uma unidade estilística, o restauro desta igreja, procurou realçar a estrutura arquitectónica de índole predominantemente medieval.

Na década de 90 do século XX, quando o edifício da igreja e o claustro passaram a estar sob a tutela do IPCC, e depois do IPPAR, foram realizadas obras de conservação, arranjo das coberturas, consolidação e limpeza de toda a estrutura arquitectónica.

Paralelamente às obras de recuperação do mosteiro, a área agrícola tem vindo a ser alterada com novas construções de apoio às práticas agrícolas, verificando-se, no entanto, uma progressiva inserção na paisagem rural de novos modelos habitacionais descaracterizadores, quer pela sua volumetria, quer pelos materiais e técnicas construtivas aplicados na sua edificação. [LR / MB]

Cronologia

Séc. X – Fundação original;

Séc. XI (finais) – Segunda fundação;

1º quartel do Séc. XII – Adopção da Regra S. Bento;

Finais do Séc. XIII/Inícios do Séc. XIV – Reedificação da igreja;

Séc. XVI – Construção ou reconstrução da capela do fundador;

1881/1882 – Obras de restauro, devendo-se a iniciativa à Junta de Paróquia;

1936 – Início da campanha de restauro sob a orientação da DGEMN;

1948/1953 – Diversos trabalhos;

1966 – Obras de conservação;

1967 – Conservação geral e drenagem do claustro; instalação eléctrica;

1972 – Reparação dos prejuízos causados por um temporal;

1976 – Beneficiação dos telhados;

1980 – Reparação do beirado da igreja que confina com a sacristia e o claustro;

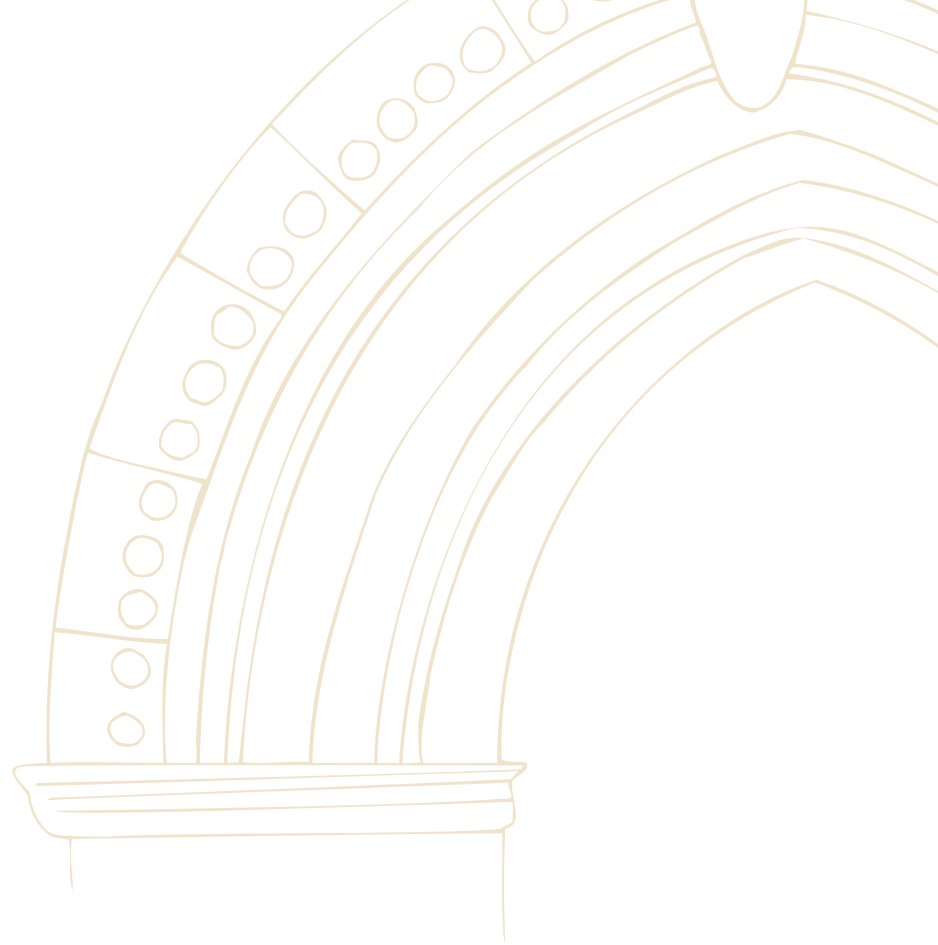
1982 – Reparação e conservação do corpo adossado à sacristia;

Anos 90 – A igreja de São Pedro de Cête passa a ser da tutela do IPPAR.



ermida

ERMIDA DA NOSSA SENHORA DO VALE



A Ermida da Nossa Senhora do Vale situa-se na freguesia de Cête, no concelho de Paredes. Está implantada numa encosta voltada a nascente, sobranceira ao vale, entre a Ribeira de Baltar e uma outra ribeira que desagua no rio Sousa. A sua localização, onde corre a ribeira em vale aberto e plano, hoje ocupado pelas culturas arvenses e pela vinha, deverá relacionar-se com a evocação de Nossa Senhora do Vale, mostrando o quanto esta Ermida está ligada aos interesses agrícolas da população da região.

177

A motivação da construção de pequenas ermidas está habitualmente associada, não somente à prática da vida eremítica mas, e mais nuclearmente à devoção e aos itinerários de santidade. Localizadas em locais ermos implantam-se com frequência nos limites das paróquias como pólos devocionais das populações circundantes.



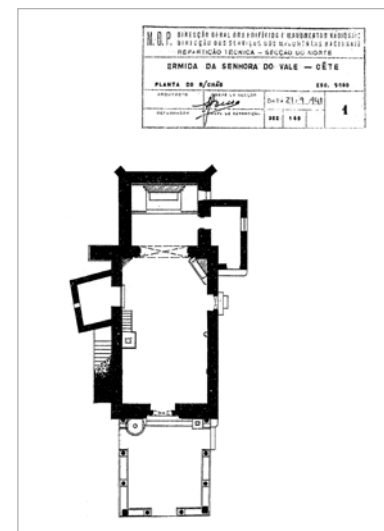
1. A construção da Ermida da Nossa Senhora do Vale, implantada numa encosta, deve ser enquadrada nos interesses agrícolas da população do vale.

A planta da Ermida está orientada no sentido nascente-poente sendo composta por nave rectangular e cabeceira quadrangular, ligadas pelo arco triunfal. A cobertura da nave é feita com madeira enquanto a da cabeceira, presentemente também de madeira, foi inicialmente de pedra com abóbada de cruzaria de ogivas, cujas nervuras apoiavam-se em mísulas de recorte manuelino. Exteriormente, os contrafortes nos ângulos atestam um modo de construir próprio dos finais do século XV e do primeiro quartel do século XVI, bem como a planimetria quadrangular que esta cabeceira apresenta. O vão que dá acesso à sacristia apresenta uma moldura igualmente datável da época manuelina.

O alpendre que se encosta à fachada principal é de uma época posterior, embora a presença de mísulas num nível superior da mesma fachada indicie a existência de um alpendre mais antigo. A presença do púlpito no exterior da capela, deve ser relacionada com os actos litúrgicos da romaria, já que a grande afluência de fiéis obrigava à celebração ao ar livre. Tanto o alpendre como o púlpito, no exterior, são comuns a este tipo de capelas devocionais.

Armando de Mattos já notou as afinidades entre a Ermida e a igreja do Mosteiro de São Pedro de Cête, no que respeita às pedras de armas e à própria arquitectura. A pedra de armas, que se encontra hoje na parede norte da cabeceira, tem a mesma simbologia heráldica dos escudos de armas presentes naquele mosteiro, um na capela de São Nicolau, a capela funerária, e outro na primeira *pala* das armas da fachada principal. Assim sendo, o autor coloca a hipótese de ter sido o mesmo encomendador que ordenou as obras da época manuelina em São Pedro de Cête e a construção da cabeceira da Ermida da Nossa Senhora do Vale¹.

Segundo o mesmo autor, os portais principais dos dois templos acusam afinidades nas arquivoltas bem como nos arcos triunfais, considerando que a Ermida data da época de reconstrução gótica que fez a igreja do Mosteiro de Cête no século XIV, e dela sofreu influência, se é que não trabalharam nas duas edificações os mesmos artífices.



2. Planta da Ermida.



3. Cabeceira. As mísulas e o vão de recorte manuelino indiciam uma construção, ou reconstrução, datável do final do séc. XV ou do início do séc. XVI.



4. Cabeceira. Mísula.

1 MATTOS, Armando de – «A ermida românico-ogival da Senhora do Vale». In *Douro-Litoral*. 2ª Série, vol. VIII. Porto: Junta da Província do Douro-Litoral, 1947, pp. 42-51.



5. Alpendre ou galilé. A presença do púlpito no exterior está relacionada com os actos culturais próprios de uma romaria.

A construção desta Ermida poderá datar já dos inícios do século XVI, como indica a cabeceira, ou dos finais do século XV. O arranjo do portal e a escultura que apresenta mostram, no entanto, como a resistência dos motivos românicos se prolongou no tempo, sendo este um dos aspectos mais interessantes desta capela, no contexto da arquitectura religiosa do Vale do Sousa, embora este fenómeno seja comum a todo o Norte e Centro de Portugal.



6. Cabeceira. Os contrafortes dos ângulos são habituais em construções do final do séc. XV e do início do séc. XVI.

Na parede testeira da cabeceira subsistem, ainda que fragmentariamente, vestígios de pintura mural. Nesta parede conserva-se um nicho em arco de volta perfeita, que acolhe a imagem de *Nossa Senhora*. Originalmente, a pintura mural ladeava toda a área do nicho ambientando a imagem da padroeira. São ainda visíveis as representações de anjos músicos, uns tocando harpas e outros tocando trompetas, que revelam grande qualidade plástica e a utilização das cores dourada, branca e azul. Segundo um recente estudo de Luís Urbano Afonso «o autor desta intervenção soube servir-se da especificidade da estrutura arquitectónica para criar uma obra onde a ilusão de profundidade espacial era substancialmente aumentada, utilizando a diferença de planos para trabalhar os efeitos visuais da pintura mural»².

A pintura remanescente atesta a autoria de uma oficina de grande qualidade tanto pela bidimensionalidade da figuração como pelo desenho do rosto dos anjos que o autor acima referido aproxima com as figuras que o pintor Arnaus realizou na igreja de São Paio de Midões (Barcelos) datadas de 1535 e com os vestígios da representação de um anjo na parede sul (em arco entaipado) da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras).

² AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções. Corpora da Pintura Mural Portuguesa (c. 1400-c. 1550)*. Anexo A. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 211.



7. Cabeceira. Vestígios de pintura mural. Originalmente a pintura ladeava o nicho onde se encontra a imagem da padroeira. São visíveis as representações de anjos músicos.



8. Cabeceira. Pintura mural.



9. Cabeceira. Pintura mural.

A autoria deste programa poderá ser atribuída à oficina do pintor Arnaus, cuja actividade é conhecida nesta região, nomeadamente na Igreja de São Mamede de Vila Verde (Felgueiras), devendo a sua datação situar-se entre 1530 e 1540.

O pintor Arnaus será, segundo Luís Afonso, o mais interessante fresquista do Renascimento português, com obra conhecida, dominando efeitos plásticos de grande virtuosismo técnico³.

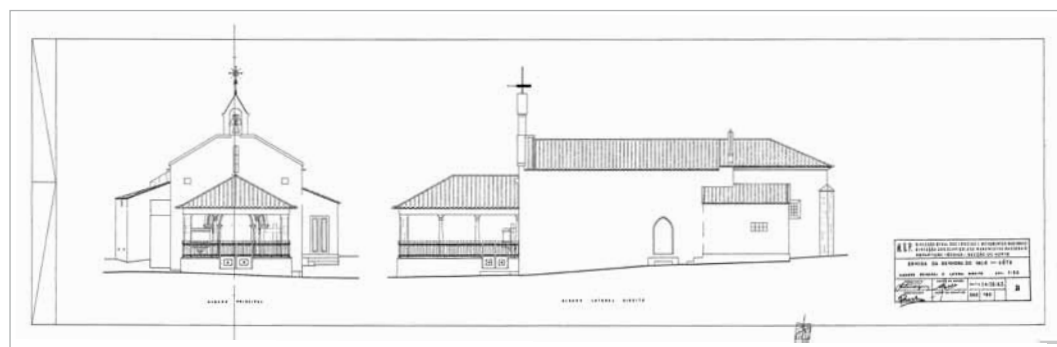
Devemos notar que, tal como acontece na Igreja de São Mamede de Vila Verde, a persistência de soluções à maneira românica, presentes também na arquitectura da Ermida da Nossa Senhora do Vale, não se acorda com a *modernidade* e a qualidade do programa pictórico, indiciando claramente o quanto a persistência das formas e a actualidade da pintura não são fenómenos contraditórios. A pintura mural que enquadrava e enfatizava a imagem de *Nossa Senhora*, glorificando-a, é um testemunho das poderosas motivações devocionais que impulsionaram a encomenda artística.

As festas e romarias mais populares, e onde encontramos as mais expressivas e notórias vivências de religiosidade popular, são celebradas, segundo C. A. Ferreira de Almeida, não em igrejas catedrais ou paroquiais mas sim, sistematicamente, em capelas, ermidas ou santuários. Ninguém melhor que este autor compreendeu e estudou estas práticas devocionais e a sua relação com o local de implantação de capelas e ermidas, pelo que optámos por transcrever o que registou sobre este riquíssimo tema.

«As razões pelas quais se preferem, para vivências religiosas de romaria e promessas, as ermidas às igrejas paroquiais têm de ser poderosas, e serão múltiplas e complexas. Não é certamente porque as capelas possam responder melhor a novas devoções porque, se não é fácil mudar o patrono de freguesia, não é difícil acrescentar um altar lateral na igreja paroquial, como a prática bem mostra.

Uma gama de razões diz respeito ao aspecto paisagístico do local eleito para implantação da capela, escolhido por ser ameno, por ser dominante ou por ser um espaço invulgar. Não é por acaso que nos sítios mais deslumbrantes, ou mais aprazíveis, encontramos sistematicamente ermidas»⁴.

Segundo o mesmo autor parece certo que esta posição marginal dos santuários ou ermidas, relativamente às paroquiais, os favorece. Aí são permitidas maiores liberdades de festa e de lúdico, por vezes até de erotismo e também de ritos sacros. O controle eclesiástico é muito menor do que nas paroquiais e o peregrino é quem faz quase todo o ritual da sua promessa, sem necessidade de sacerdote.



10. Alçados principal e lateral.

3 AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções. Corpora da Pintura Mural Portuguesa (c. 1400-c. 1550)*. Anexo A. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 178.

4 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Religiosidade Popular e Ermidas». *Studium Generale. Estudos Contemporâneos. Religiosidade Popular*. Nº 6. Porto, 1984, p. 78.

As capelas isoladas prestam-se muito melhor do que as paroquiais às vivências do peregrinar que é partir, fazer uma viagem, idealmente a pé para ter a sensação do encontro dum espaço sagrado e aí saudar o santo, dar as voltas à capela, entrar, rezar, tocar ou beijar a imagem e deixar a esmola⁵.

O culto a Nossa Senhora é um fenómeno que muito se expandiu a partir da Época Gótica, como demonstram as inúmeras imagens esculpidas e pintadas e a crescente quantidade de capelas e santuários marianos. As várias evocações de Nossa Senhora, como Nossa Senhora do Leite, Nossa Senhora da Saúde ou Nossa Senhora da Vitória tendem a substituir-se aos santos protectores do gado e do leite, como São Mamede, aos santos anti-pestíferos, como São Sebastião e São Roque e aos santos guerreiros e triunfantes, como São Jorge. É certo que estes santos continuaram a ser muito cultuados na Época Moderna mas não há dúvida que a devoção a Nossa Senhora tenderá a sobrepôr-se-lhes.

O culto mariano em crescendo desde o final da Idade Média, teve grande desenvolvimento em Portugal nos séculos XVI a XVIII e foi alvo preferencial da religiosidade popular, sendo frequentes as fundações de capelas e ermidas, públicas e particulares, com a invocação de Nossa Senhora nas mais diferentes prerrogativas, através das quais o povo encontrava amparo para as suas maleitas e desafios da sua vivência quotidiana, implorando-lhe protecção. Senhora da Saúde, Senhora dos Milagres, Senhora dos Navegantes, Senhora da Luz, Senhora do Leite ou Senhora dos Remédios são algumas dessas invocações. Este fenómeno é de tal forma significativo que no Norte de Portugal o culto a Maria sobrepõe-se ao dos santos.

Numa outra escala, esta corrente do sentimento religioso mariano moderno vai originar a construção de grandes centros de peregrinação por todo o país, com particular incidência no Norte de Portugal. É exemplo, na região de Braga, o Santuário de Nossa Senhora de Porto de Ave. Na região de Viana do Castelo, são exemplos os Santuários de Nossa Senhora da Agonia e de Nossa Senhora da Peneda, e em Ponte de Lima o Santuário de Nossa Senhora da Boa Morte. O conjunto de maior monumentalidade é sem dúvida o Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego. De menor dimensão mas igualmente reflexo deste fenómeno nacional, integra-se nesta região o Santuário de Pedra Maria, no concelho de Felgueiras.

No contexto geográfico da unidade territorial que é a freguesia, os santuários e as ermidas assumem quase sempre uma situação periférica aos aglomerados urbanos, escapando mais ao apertado espartilho da militância vivida no seio da igreja paroquial. Se a sua localização em locais ermos e desabitados, como no cimo de montanhas, assume uma função de sacralização do espaço e de vigilância protecional da paróquia, é também verdade que os romeiros que se deslocavam de longe nos dias de festa para homenagear o seu santo curador, se sentiam mais livres na sua prática religiosa porque o controle eclesiástico era mais diluído, como já foi acima referido. Chegavam ao espaço do santuário, dirigiam-se ao altar do santo de quem receberam a benesse, pagavam o seu tributo e depois adensavam-se no terreiro dianteiro ao espaço, onde comiam as suas merendas em convívio com outros romeiros, para no fim do dia regressarem tranquilos e em paz ao seu quotidiano. Depois de cumprido o dever religioso, pela ritualização sacra, o sentimento lúdico afluía com mais espontaneidade e liberdade. E no mesmo espaço de sacralização as dimensões espirituais e lúdicas do homem barroco emergiam sem se confrontarem.

5 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – “Religiosidade Popular e Ermidas.” In *Studium Generale. Estudos Contemporâneos. Religiosidade Popular*. Nº 6. Porto, 1984, pp. 75-83.



Esta relação íntima que se estabelece entre o santo curador e o devoto, aprofundada pela vivência do ritual da festa, serve para explicar a devoção que os emigrantes depositam no santo da sua terra. Quando os naturais de uma freguesia estavam emigrados no Brasil ou nas colónias africanas e se defrontavam com alguma dificuldade, dirigiam a oração para o patrono do santuário da sua paróquia, para onde haveriam de voltar, se não fosse por outro motivo pelo menos para liquidação e expiação da sua devoção. O santo transformava-se numa espécie de amuleto e de relíquia, e a relíquia tem que ser tocada para funcionar como talismã.

Por outro lado, o santuário ou a ermida são a casa do santo. Foi aí e não noutro local qualquer que o santo se revelou pela manifestação do inexplicável, do milagre. E é lá, naquele sítio concreto e não noutro qualquer, o local para onde o devoto distante dirige a sua prece. Há uma apropriação física do devoto do sítio para onde encaminha a sua súplica no momento de aflição. Tanto o clima como a paisagem são transportados na memória do viajante.

Por estas razões e como explica C. A. Ferreira de Almeida compreende-se «a relação radical do santo com a sua capela e seu local na crença popular. Foi aí que apareceu, é aí que mora, a fonte é sua, perto está a sua pegada, etc. Crença em milagres que mostram a vontade da imagem ser venerada aí – porque levada para a paroquial voltada de noite ou chorava – enriquecem a sacralidade do local e as suas significações, tornando o santo, para além de intercessor poderoso, num *genius loci*. As hierofanias transfiguram o lugar, onde se dão, em sagrado mas também o individualizam. A relação do local com a imagem, que aí apareceu ou aí se venera, é tão sentida e antropomorfiza-se tanto que ela se torna única e relíquia»⁶.

A Ermida da Nossa Senhora do Vale terá recebido uma galilé nos séculos XVI-XVII, para dar resposta à importância que esse culto recebeu das populações locais. A festa em honra da Nossa Senhora do Vale atraíaromeiros de várias paragens que aí se deslocavam para realizar os seus votos dirigidos ao poder da Virgem.

O milagre, omnipresente no imaginário religioso do homem, realizou-se várias vezes pela acção da Nossa Senhora do Vale. Os dois ex-votos do século XVIII, expostos no interior do edifício, na parede da nave do lado do Evangelho, assim o testemunham. O mais antigo, referente a um milagre acontecido em 1747, conta o episódio de um emigrante português no Brasil que terá sido salvo num sertão do Paraná pela interferência da Virgem do Vale, após horas de cerco por parte de um grupo de indígenas. Este ex-voto, pintado a óleo sobre madeira, apresenta uma composição bastante simples, notando-se alguma ingenuidade no desenho das formas representadas.

No centro do quadro, está retratada a personagem que foi alvo do milagre, encontrando-se a cavalo, segurando uma arma de fogo e rodeada por outras figuras, os indígenas, colocadas à esquerda e à direita da composição, estando elas armadas com arcos e flechas que disparam na sua direcção. A vítima do assalto está representada de perfil, orientada para o canto superior esquerdo da composição onde foi desenhada a imagem da Nossa Senhora do Vale, a qual está envolta em nuvens, sinal da manifestação do divino.



12. Fachada norte.



13. Interior da Ermida da Nossa Senhora do Vale.

6 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – “Religiosidade Popular e Ermidas.” In *Studium Generale. Estudos Contemporâneos. Religiosidade Popular*. Nº 6. Porto, 1984, p. 79.

Um outro ex-voto ali existente, datado de 1796, relata a tempestade que atormentou a embarcação onde seguia Custódio Coelho Ferraz Moreira, natural de Cête, quando se deslocava para o Brasil. Encontrando-se em apuros no alto mar recorre ao poder milagreiro da Nossa Senhora do Vale que o salva do naufrágio. À semelhança da *tábua de milagre* referida anteriormente, as formas representadas assumem alguma ingenuidade na maneira como foram pintadas, resumindo-se a cena aos elementos principais do episódio. Assim, é visível uma paisagem marítima, com o mar revolto e a atmosfera carregada, onde se encontra a embarcação naufragada, que ocupa praticamente a zona esquerda da composição, encontrando-se junto dela o náufrago a quem acudiu a Virgem do Vale que é representada, à direita da composição, num nível superior e envolta em nuvens.

Estas peças, à primeira vista de função memorativa, constituem sobretudo o reflexo do imaginário religioso individual, associada a uma atitude profundamente devota, que é dada a conhecer pela representação de uma experiência pessoal. Desse modo, o seu efeito repercute-se a um nível bastante alargado, pois para a comunidade certificam a eficácia da actuação protectora da Virgem. O ex-voto narrativo elege como local de exposição preferencial o santuário e ainda a ermida, ao contar um episódio através da utilização da imagem e de um pequeno texto indicativo (ver caixas com as transcrições das legendas) que refere os intervenientes (protector e miraculado), o acontecimento, o local, a data, entre outros dados. Assim, não é de estranhar que esta ermida detenha no conjunto do seu património artístico peças desta tipologia⁷.

Numa análise ao aspecto exterior do edifício, sobressai de imediato a galilé, de planta rectangular, acrescentada na Época Moderna, tendo sido construída encostada ao pano correspondente ao alçado principal do corpo da nave. Este espaço evidencia a função primaz do edifício durante aquele período, sendo um local de culto esporádico e de peregrinação em tempos de romaria. A sua planta é definida por dois robustos pilares de secção quadrangular, colocados nos ângulos avançados da estrutura, de modo a sustentar a carga maior da cobertura. Sobre os muretes que limitam a sua área, assentam ainda oito colunas toscanas, colocando-se três de cada lado e duas no alçado frontal. Do lado esquerdo do portal da ermida, já debaixo de telha, encontra-se um interessante púlpito circular em pedra, que indica o local de pregação nas festas em honra da padroeira, uma vez que, dado o elevado número de romeiros que aí se deslocava, as cerimónias religiosas teriam que ser realizadas ao ar livre. Do lado oposto está uma cruz em pedra que reforça a indicação de que aquele é um local sagrado.

Sobre o recheio patente no interior do edifício, originário do intervalo cronológico dos séculos XVI, XVII e XVIII, são várias as componentes artísticas que enriquecem o conjunto.

Na nave, do lado da Epístola, está um retábulo em talha, cuja policromia actual, em tons de cinzento, azul e dourado, é fruto de um repinte que terá ocultado o douramento original. A estrutura é constituída por duas partes principais, uma que consiste no aproveitamento do corpo de um retábulo maneirista e

7 Para aprofundar este tema existem alguns estudos que devem ser consultados, entre eles destacamos os seguintes: ARAUJO, Agostinho – «A pintura popular votiva no Século XVIII: algumas reflexões a partir da colecção de Matosinhos». In *Revista de História da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. N.º 2. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1979, pp. 27-41; CATÁLOGO – *Do Gesto à Memória: Ex-Votos*. Lisboa: IPM, 1998; SOALHEIRO, João – «Ex-Voto». In *Dicionário de História da Igreja em Portugal*. Vol.II. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 236-238.

outra que corresponde à mesa de altar, de gosto neoclássico, estando ambas as partes apostas sobre uma superfície apainelada rectangular. O corpo maneirista é composto por duas colunas de capitel compósito e fuste estriado, com o primeiro terço decorado, assentes sobre pedestais, que sustentam um entablamento de matriz clássica. A zona central da estrutura acolhe uma pintura, com a mesma altura das colunas, onde é representado *São Roque*. A decoração, presente na face dos pedestais, no primeiro terço do fuste das colunas e no friso do entablamento, é feita por elegantes motivos vegetalistas entre os quais aparecem pontualmente cabeças aladas de anjos e pequenos pássaros.

LEGENDA DO EX-VOTO DE LUÍS COELHO FURTADO

*"Mercê que fez Nossa Senhora do Valle a Luís Coelho Furtado, que vendose
sercado de/
gentio nosertam do Paraná das sette horas da menha, athe as coatro da tarde
sem ter mais esperanças de/
deescapar com vida e chamando por Nossa Senhora do Valle [...] dente
mente, dezapareserão os gentios/
e para lenbrança desta mercê mandou fazer este milagre acontecido na hera
de 1747 annos".*

186

LEGENDA DO EX-VOTO DE CUSTÓDIO COELHO FERRAZ MOREIRA

*"Milagre que fez N. Snr^a do Valle a Custodio Coelho Ferraz Moreira, filho de
António Moreira, do lugar d'Alem da Freguezia de S. Pedro de Cette, que
pretendendo tansportar-se para as partes d'America e levantan/
do se de repente o Mar com braveza desmedida pela impetuosa furia
dos ventos, logo se despedaçou a Embarcação ficando elle e parte dos
companheiros flutuando sobre as ondas, sem amparo e auxilio algum mais/
que o Divino Até que finalmente, já quase sofucado sem espirito e sem alento
lebrandose exactamente n'hum brevissimo intervalo do alto valor da Virgem
N.^a S.^a da sua freguezia, e implorando o seu patrocínio com/
vozes do coração logo sentio os misericordiosos effeitos da sua protecção,
vendo que as ondas lhe aproximavam hum fragmento do Mastro sobre o qual
andou a perder a vista desde as sete horas ate as dez da manhã que/
então foi achado e salvo pelo Piloto da Barra do Porto da Figueira [pouco
distante da qual succedeo o sobredito Naugrafio] sendo o ultimo do numero
daquelles Companheiros que tambem escaparão com vida/
Sucedeo este Milagre no ano de 1796 no dia [...] de Julho, e aqui se tabollificou
para lembrar eternamente a afluência dos Milagres com que a May de Deos
favorece aquelles que devotamente evocao o seu Patrocínio".*



14. Imagem da padroeira.

Em 1967 é colocada a grade do alpendre e o altar da capela-mor é então deslocado para o claustro do Mosteiro de Cête. Nos finais da década de 70 do século XX, são realizadas obras de reparação dos telhados, na sequência de um temporal, procedendo-se também ao restauro do interior da Ermida.

Durante esta campanha de obras, são demolidas a escada de acesso ao coro e a capela adossada à fachada norte. O templo recebe um altar proveniente da igreja paroquial de Gatão, tendo sido retirado o púlpito e substituído o lajeado. No ano de 1981 é removido o altar da capela-mor. Na década de 90 a autarquia realiza obras de beneficiação da área envolvente, procedendo também à limpeza e consolidação do cruzeiro, localizado no adro da ermida.

Entre 2004 e 2007 foram realizadas obras de conservação geral do imóvel, no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*. [LR / MJMR / DGS / MB]

Cronologia

Séc. XV/XVI – Edificação original da Ermida;

Séc. XVI – Construção do alpendre;

1530 e 1540 – Programa de pintura mural;

Séc. XVII – Retábulo do lado da Epístola;

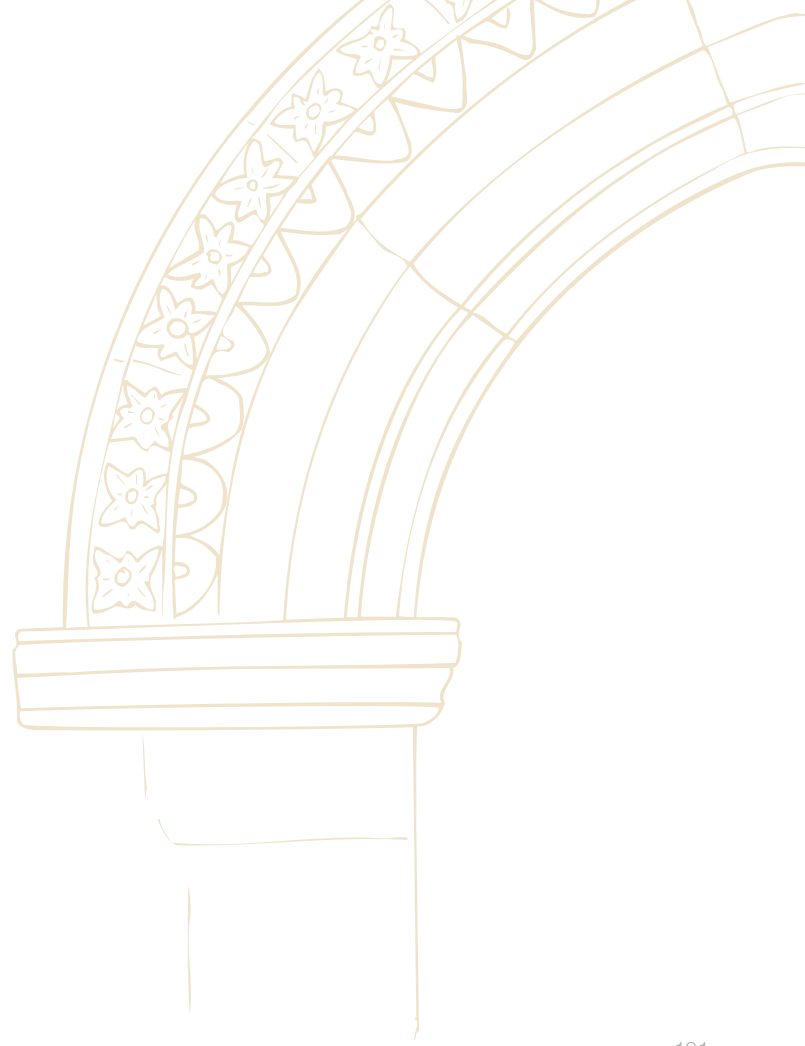
1979/80 – Reparações na cobertura; decapagem dos rebocos interiores e exteriores; limpezas de paramentos e juntas; demolição da escada exterior para o coro; demolição da capela encontrada na fachada norte e refechamento do vão interior que lhe dava acesso; colocação do altar proveniente de Gatão; retirado o púlpito; colocação do lajeado;

2004/2007 – Obras de conservação geral do edifício realizadas no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*: coberturas, paramentos, vãos exteriores, tectos, pavimentos interiores e instalação eléctrica; conservação das pinturas murais e dos elementos decorativos.



igreja

IGREJA DE SÃO MIGUEL DE ENTRE-OS-RIOS



1. A Igreja na Época Medieval

Situada na freguesia de Eja, ou de Entre-os-Rios, no concelho de Penafiel, a Igreja de São Miguel é um exemplar que se insere no *românico de resistência*, característica que tanto marca outras igrejas românicas da área do Baixo Tâmega. Neste templo, que não deverá ser anterior ao século XIV, patenteiam-se soluções do gótico rural, como é visível no tipo de decoração vegetalista, tanto do arco cruzeiro como do portal sul, concomitantemente com soluções construtivas próprias da Época Românica.

Esta igreja situa-se num importante território que se enquadra na reorganização político-militar conduzida pelo rei Afonso III das Astúrias, com o objectivo de criar condições de segurança que permitissem a fixação da população no Vale do Douro¹.

A região do Baixo Tâmega pertencia, nos primórdios da Reconquista, em grande parte, ao território da *civitas Anegiae*. Segundo C. A. Ferreira de Almeida, o rio Douro era já nessa época uma importante via fluvial. Neste território passavam igualmente dois importantes caminhos que ligavam o Norte ao Sul. A criação do território *Anegia* está documentada em cerca de 870, sendo contemporânea das presúrias de *Portucale* (868) e de Coimbra (878) e, segundo A. M. de Carvalho Lima, dos primeiros sinais de dinâmica populacional na área deste território, correspondente aos actuais concelhos de Cinfães, Penafiel, Marco de Canaveses, Castelo de Paiva e Arouca².

No âmbito destas presúrias, eram escolhidos pontos estratégicos nos quais se criaram fortalezas e se estabelecem os *comites*, representantes dos reis astur-leoneses, de forma a garantir a segurança e a fixação das populações em áreas fronteiriças, sempre ameaçadas pelas razias muçulmanas³. O *terri-*



1. A Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios encontra-se situada num importante território da época da Reconquista.

1 LIMA, António Manuel de Carvalho – «O Território Anegia e a organização administrativa e militar do curso terminal do Douro (Séculos IX-XII)». In *Carlos Alberto Ferreira de Almeida. in memoriam*. Vol. I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, p. 399.

2 IDEM, *ibidem*, p. 399.

3 IDEM, *ibidem*, p. 400.



2. Fachada ocidental. Embora já referida no séc. XI esta Igreja, tal como se apresenta hoje, corresponde a uma reforma que não deverá ser anterior ao séc. XIV.

192

torium da civitas Anegia corresponde a um corredor natural, orientado a Noroeste/Sudeste e definido a oriente pelo Marão e Montemuro, a sul pelo maciço da Serra da Freita e a ocidente por uma cumeada que na Idade Média era designada de *Serra Sicca*.

Esta barreira natural era fortificada, sobre o rio Douro, pelo *Monte do Castelo* em Broalhos e o *Alto do Castelo*, em Medas (Gondomar). Sobre o rio Sousa dominava o *Castelo de Aguiar* (Paredes) tomado por Almançor em 995 e sobre o rio Ferreira o *Alto do Castelo*, em Campo (Valongo).

Entre o início e os meados do século XI regista-se uma fragmentação do território com origem tanto no abrandamento das razias muçulmanas como na pressão social exercida pelas famílias de infanções, desejosas de uma maior repartição de poderes militares, administrativos e judiciais, o que conduziu à divisão do território numa série de *terræ*, cada uma encabeçada por um castelo.

Apesar de muitos destes castelos terem já sido identificados, ou pela documentação ou através de sondagens arqueológicas, o seu abandono, muito antigo, dificulta o reconhecimento do arranjo arquitectónico que, como refere A. M. de Carvalho Lima, só poderá ser melhor conhecido com campanhas arqueológicas sistemáticas⁴.

São estas poderosas razões que conferiam à região uma importante posição estratégica, sendo dominada por uma das mais notabilizadas famílias portugalenses, os Riba Douro⁵.

A família dos Riba Douro manteve estreitas relações com o Mosteiro beneditino do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), que foi cabeça de um couto doado pelo conde D. Henrique, tendo vindo a tornar-se um dos mais afamados mosteiros do Entre-Douro-e-Minho. As mais antigas referências documentais que registam a Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios comprovam a sua ligação a este Mosteiro.

4 LIMA, António Manuel de Carvalho – «O Território Anegia e a organização administrativa e militar do curso terminal do Douro (Séculos IX-XII)». In Carlos Alberto Ferreira de Almeida. *in memoriam*. Vol. I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, pp. 401-406.

5 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 94.

A primeira referência documental à Igreja de São Miguel é mencionada no *Livro de Testamentos de Paço de Sousa*. O documento, que datará de 1095, refere uma doação, de parte da igreja, àquele mosteiro. Um outro documento, datado de 1120, noticia uma nova doação ao mesmo mosteiro, referindo-se a mais uma parcela de direitos sobre a Igreja de São Miguel, por parte daquela casa monástica⁶. À escolha do orago São Miguel não deve ter sido alheio o ambiente de Reconquista e reorganização do território. Sabe-se que nesta época são muito cultuados e evocados os santos guerreiros e triunfantes, como São Miguel, o chefe do Exército Celeste.

Esta Igreja, também conhecida por Igreja de São Miguel de Eja, está implantada na margem direita do rio Tâmega. Faz parte de um vasto grupo de exemplares, de peculiar arquitectura românica tardia, que pontuam a paisagem da Bacia do Baixo Tâmega, como as Igrejas de São Gens de Boelhe, do Salvador de Cabeça Santa e de São Pedro de Abragão (Penafiel) de Vila Boa de Quires, da paróquia de Sobretâmega, de Constance, de Santo Isidoro, de São Nicolau, de Tabuado, de Vila Boa do Bispo, de Rosém e de Paços de Gaiolo (Marco de Canaveses)⁷.

Em São Miguel, os portais não apresentam colunas nem tímpanos e os arcos são sistematicamente quebrados. A igreja não tem capitéis e o recurso às impostas como suporte para os arcos, assim como o uso de elementos decorativos baseados em folhagens geometrizadas e feitas a bisel, como é o caso das



3. Portal ocidental. A ausência de colunas e de tímpano aponta para uma cronologia tardia, no âmbito do românico de *resistência*.



4. Fachada sul.

6 MONTEIRO, Maria Teresa e SOUSA, J. Rigaud de – «Livro de Testamentos do Mosteiro de Paço de Sousa». In *Bracara Augusta*. Vol. XXIV. Braga, 1970.

7 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp. 94-99.



5. Fachada sul. O portal desta fachada apresenta a mesma solução decorativa que o arco triunfal, do interior da Igreja. A cabeceira foi ampliada em comprimento e em altura, posteriormente à edificação original.

folhas de videira tão frequentes no românico tardio, são outros aspectos que situam esta igreja numa cronologia próxima da Época Gótica, embora a persistência das formas românicas esteja aqui presente.

Por tudo isto, C. A. Ferreira de Almeida considera que esta igreja não é anterior ao século XIV.

A planta segue o esquema habitual de nave única e cabeceira rectangulares. A cabeceira original foi alongada, no âmbito das reformas do espaço litúrgico ocorridas durante o século XVIII, e crê-se que também alteada, uma vez que, por norma, as cabeceiras medievais são mais baixas do que a nave. Aliás, como o arco cruzeiro original foi mantido, a cabeceira apresenta-se muito reservada relativamente à nave, criando uma espacialidade peculiar que o magnífico retábulo-mor mais enfatiza.

A igreja é construída em blocos de granito aparelhado, em fiadas pseudo-isódomas. C. A. Ferreira de Almeida chamou a atenção para o curioso facto de os blocos de granito desta igreja não conterem siglas, na sua quase totalidade, já que é habitual, em edifícios da mesma época, uma maior presença de marcas de canteiro e de marcas de posição. Apenas uma sigla de um canteiro foi encontrada, num dos blocos do muro da fachada principal⁸.

A fachada principal apresenta um portal muito simplificado, rematado por arco apontado e assente em impostas bastante demarcadas. Todo o remate superior da fachada é feito em empena com cruz no vértice e está coroadado nos flancos por dois pináculos do século XVIII. Nesta empena, estaria o campanário medieval, como demonstram as marcas da corda ou corrente de tocar o sino, visíveis sobre o portal principal.⁹ As fachadas laterais apresentam uma sequência de cachorros que sustentam o lacrimal do telhado e que, pelo seu formato, de grande dimensão e com ausência de escultura, anunciam um modo de construir cronologicamente mais tardio, sugerindo contudo recordações do estilo românico.

O portal norte, em arco quebrado, recebeu uma decoração mais rica do que o portal principal, estando enquadrado por arquivolta decorada com motivos em ponta de diamante e folhas de oito pétalas geométrizadas e feitas a bisel, em semelhança com o arco cruzeiro do interior da igreja, elementos que o enquadram no românico tardio e no gótico regional.



6. Fachadas sul e ocidental.

8 ALMEIDA, C. A. Ferreira de; LOPES, Francisco Gaspar Almeida – «Eja: A Civitas e a Igreja de S. Miguel». Porto: Instituto de Arqueologia, 1981-1982. Sep. de *Portugália*. Nova Série Vol. II/III, 1981-1982.

9 IDEM, *ibidem*.



7. Fachada norte.

Se por um lado nos parece que o portal ocidental é posterior ao portal sul, podendo ser essa a razão dos diferentes alçados que mostram, por outro lado não é de estranhar que a porta lateral tenha recebido um arranjo mais cuidado. Na Idade Média o edifício de uma igreja não se limita a ser um objecto construído para uma única função. Nele se patenteiam, amplamente, as relações sociais e culturais de uma época. A igreja paroquial é muito mais do que um espaço onde se desenrola a liturgia e, por essa razão, devemos analisá-la na sua relação com os caminhos da aldeia, com os caminhos das procissões e com os rituais funerários. Os portais laterais, sobretudo aqueles que se relacionam com os caminhos, eram e ainda o são hoje muito mais utilizados quotidianamente do que o portal principal. Na Terra de Miranda não é raro vermos um maior ênfase decorativo e de aparato nos portais laterais, como nos demonstra o caso da Igreja de Nossa Senhora da Expectação de Malhadas (Miranda do Douro).

O interior da Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios apresenta uma nave única com cobertura de madeira, separada da cabeceira por arco cruzeiro de vão quebrado, que dá acesso à capela-mor, assente em imposta, sem colunas, e decorado com elementos vegetalistas, nomeadamente folhas de videira, esculpidas na face do lado da nave.

Na parede norte da capela-mor existe um arcosólio do tempo da igreja medieval, destinado a abrigar um túmulo, o qual foi parcialmente cortado pela implantação de uma porta, na campanha de obras da Época Moderna. [LR]



8. Fachada sul. Portal rematado por decoração própria do séc. XIV.



9. A ampliação da cabeceira foi edificado sobre um afloramento granítico.

2. A Igreja na Época Moderna

2.1. A Igreja paroquial: o pólo aglutinador da comunidade

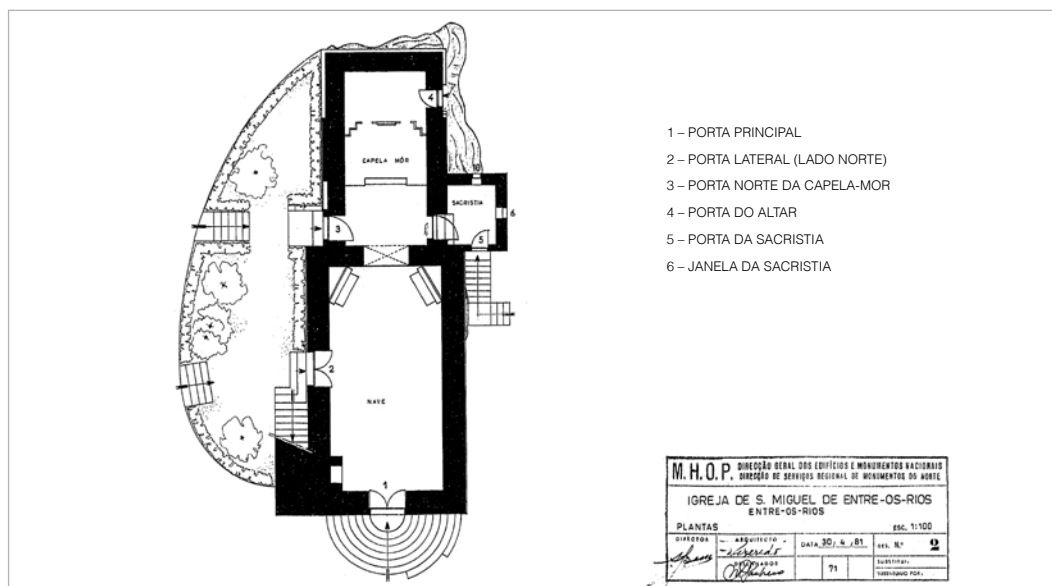
A freguesia de Eja era, no século XVIII, uma pequena povoação composta por apenas trinta fogos e com uma população que não ia muito além das cem pessoas, dispersas em cinco pequenos lugares ou aldeias. A igreja paroquial localiza-se isolada no cimo de uma encosta que desce até ao rio Douro. Este isolamento da igreja paroquial fora já testemunhado no ano de 1758, mas apesar desse afastamento dos centros populacionais, todos os sábados se celebravam os ofícios litúrgicos na igreja.

A igreja paroquial era o pólo centralizador da vida comunitária. Todas as semanas o sentimento colectivo de membro de uma comunidade manifestava-se no adro da igreja e na participação num acto conjunto: a missa. Para além do cumprimento de uma expressão da religiosidade, nessa prática ritualizada semanal emergia o conceito de colectividade e de identidade.

No século XVIII, como registou o abade da igreja, todos os sábados se celebravam os ofícios litúrgicos na igreja. No primeiro dia de Fevereiro o sentido colectivo de continuidade entre passado e presente manifestava-se num *Officio Geral pelas almas de todos os irmãos defuntos da Confraria de Nossa Senhora*, para no dia seguinte se realizarem as festas colectivas, *com grandeza e pompa*¹⁰, aonde acorriam todos os filhos da freguesia.

O patrono da igreja, São Miguel Arcanjo, é venerado no retábulo-mor da paroquial. Para além desta invocação, a expressão da religiosidade colectiva gravitava, no ano de 1758, no *Menino Deus*, com altar privilegiado na nave da igreja, da parte do Evangelho, e em *São Caetano*, localizado do lado oposto.

196



10. Planta da igreja. Inclui a Sacristia, da Época Moderna.

10 COELHO, Manuel Ferreira – «O Concelho de Penafiel nas "Memórias Paroquiais" de 1758». In *Penafiel – Boletim Municipal de Cultura*. 3ª Série. Nº 4/5. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, 1987/88, p. 285.

11. Cabeceira. Retábulo-mor da Época Barroca.



2.2. Arquitectura, talha e iconografia

A Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios recebeu na Época Moderna importantes obras de transformação de que resultou o edifício que hoje se conserva. Elementos arquitectónicos de origem medieval articulam-se com outros datados de épocas posteriores, resultando num edifício curioso pela diversidade artística que apresenta. Destacando os aspectos datados dos séculos XVII e XVIII visíveis no exterior, a igreja apresenta na fachada principal uma pequena sineira, colocada num muro localizado a norte do volume correspondente à nave. A colocação de pirâmides nos ângulos laterais da sineira e da empena do frontispício denunciam, também, uma intervenção acontecida na Época Moderna. Outro aspecto evidente, relativo a uma intervenção tardia, quanto à época de fundação da igreja, diz respeito à adição de lanços de escadas na fachada principal e nos alçados laterais.

Contudo, é ao nível da transformação da cabeceira da igreja medieval que a intervenção pós-tridentina é mais evidente. Observando-se a sequência da cachorrada da capela-mor, nota-se que esta parte da construção terá sofrido um aumento no sentido da profundidade, recebendo novos vãos de iluminação, de forma a adaptar o espaço pré-existente às alterações do ritual litúrgico, operadas após o Concílio de Trento. A interrupção dessa sequência denuncia a ampliação da capela-mor.

Entrando no edifício ressaltam, de igual modo, alguns elementos que remetem para a intervenção tardia no monumento ocorrida nos séculos XVII, XVIII e XIX.

Na nave estão as estruturas retabulares dos altares colaterais, datadas já do século XIX onde seapura a linguagem artística neoclássica; ao fundo, um coro alto de madeira, com balaustrada, é o resultado de uma intervenção ainda mais tardia; da mesma época é a transformação do púlpito sobre uma base pétrea, e ainda a cobertura em madeira de perfil curvo.

Os retábulos da nave apresentam-se extremamente contidos no que toca à decoração, sendo pintados de branco e dourado. O desenho de ambos, apesar de diferente, segue linhas simplificadas clássicas, organizando-se de acordo com uma sequência iniciada na mesa de altar, que constitui o embasamento da estrutura, seguindo-se o banco, que no altar do lado do Evangelho é vazado por um pequeno nicho, desenvolvendo-se depois o corpo do retábulo, ladeado por colunas, sendo o remate colocado acima da zona do entablamento, coroado por um elemento contracurvado que funciona como frontão.

Ultrapassado o arco triunfal, entramos no espaço da capela-mor. Na capela-mor subsistem importantes elementos que oferecem ao visitante a imagem mais autêntica do nível de investimento e de transformação artística deste edifício no século XVIII, estando nele presente uma das principais tendências artísticas características a esse período e vigente nos espaços sacros espalhados por todo o país: a presença da talha.

Correspondendo a uma linguagem muito própria, foi então beneficiado este espaço, nos primeiros anos do século XVIII, com uma requintada estrutura retabular em talha de estilo nacional. Completava o conjunto um tecto em caixotões do qual é possível ver ainda seis das suas unidades originais (correspondentes à primeira fiada a contar do altar-mor) e uma sanca (que ocupa ainda todo o comprimento da capela-mor), tendo sido a restante área substituída com painéis nos quais se representam motivos vegetalistas pintados, que resultam de uma intervenção já mais tardia e mais pobre, já do século XIX.

A máquina retabular do altar-mor é decisiva no impacto visual criado sobre o espectador, não só pelo facto de se tratar de talha dourada a folha de ouro, mas também pela decoração profusa que apresenta, cuja qualidade do entalhe é de grande requinte. Organizado em arcos concêntricos que acentuam a



12. Cabeceira. Retábulo-mor e tecto pintado. Os painéis do tecto, junto ao retábulo, apresentam emblemas da iconografia mariana.

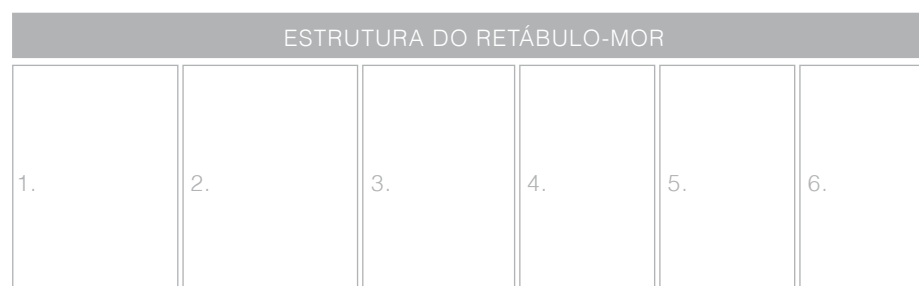
profundidade da estrutura em direcção à tribuna, onde se encontra o trono eucarístico, a decoração deste retábulo assenta principalmente em motivos vegetalistas. Desde acantos enrolados a folhas de parra e respectivos cachos, encontram-se ainda, misturados com os elementos anteriores, meninos, aves e ainda cabeças aladas de anjos que mostram vestígios de policromia.

É importante mencionar que o retábulo-mor inclui ainda imaginária e pintura.

Sobre a mísula colocada do lado do Evangelho está a imagem de *São Miguel Arcanjo pesando as Almas*, apresentando-se vestido com uma couraça e com a cabeça coberta por um capacete emplumado, segurando com a mão direita uma cruz e com a esquerda uma balança, ao mesmo tempo que esmaga o Diabo. Acompanha-o, do lado da Epístola, também sobre uma mísula, uma imagem de *São João Baptista*. Relativamente à pintura, destacamos os painéis existentes no embasamento da tribuna eucarística que enquadram o sacrário, sendo o do lado da Epístola a porta de acesso ao trono eucarístico. Neles fazem-se representar anjos com turíbulo, desenhados de perfil, os quais se apresentam genuflectidos em direcção ao sacrário. Também no interior da tribuna, lateralmente, foram colocados mais dois painéis que, de igual modo, mostram anjos ajoelhados sobre nuvens, segurando turíbulo, desenhados de frente com o rosto a três quartos.

Nesta estrutura retabular há ainda a destacar que o intradorso do arco da tribuna apresenta cinco caixotões onde estão esculpidos emblemas associados à iconografia mariana, os quais se complementam com os seis caixotões que restam da estrutura do tecto, também eles esculpidos segundo o mesmo desenho, apresentando no seu centro, mais emblemas [Ver os Esquemas 1 e 2]. A presença da iconografia mariana no retábulo-mor foi, possivelmente, uma intervenção da Confraria de Nossa Senhora, que se abrigava nessa igreja, congregando os interesses da colectividade paroquial.

ESQUEMA 1 EMBLEMAS ICONOGRÁFICOS DOS CAIXOTÕES DO TECTO DA CAPELA-MOR



1. ESPELHO – Relaciona Maria com a passagem veterotestamentária que remete para «o resplendor da luz eterna, o espelho sem mancha da actividade de Deus e imagem da sua bondade» [Sb 7, 26]. Constitui um elemento referido na Oração da Ladainha da Virgem remetendo, de certo modo, para a castidade da Virgem.
2. JARDIM FECHADO – Integra a simbologia mariana, aludindo à castidade e inviolabilidade da Virgem, associando-se à seguinte passagem: «Tu és um jardim murado e fechado uma nascente selada.» [Ct 4, 12].
3. ESCADA – Emblema associado à Escada de Jacob que une o Céu à Terra – Ligação de Maria ao universo celeste.
4. TORRE [DE DAVID/DE MARFIM] – Associada a Maria como símbolo da castidade, e também como baluarte contra os inimigos, onde se pode encontrar refúgio nos momentos de aflição.
5. ROSAS – Alusão à Rosa Mística referida na Oração da Ladainha: a rosa sem espinhos, a rosa sem pecado – Maria conservou em pleno a candura da sua virgindade.
6. POÇO – Poço do qual saem as águas que revitalizam; Maria cheia de graça que transborda de alegria.

ESQUEMA 2 EMBLEMAS ICONOGRÁFICOS DOS CAIXOTÕES NO INTRADORSO DO ARCO DA TRIBUNA DO RETÁBULO-MOR



1. CIPRESTE – Associado à iconografia mariana, o cipreste é símbolo da vida e da eternidade, pela sua folhagem sempre verde que se eleva para o céu. No livro de Ben Sira está uma passagem: «Elevei-me qual cedro do Líbano, como ciprestes nos montes de Hermon» [Sir 24,13].

2. SOL – Maria vista como elemento resplandecente entre as criaturas, como o Sol entre os astros. Existem também referências ao Sol no livro do Cântico dos Cânticos: «surge como a aurora, formosa como a Lua, brilhante como o Sol» [Ct 6,10].

3. FONTE – Associa-se à Ladainha da Virgem considerando a sua água como símbolo de sabedoria. Também mencionada no livro do Cântico dos Cânticos: «E a fonte deste jardim é a nascente onde brotam as águas vivas que correm do Líbano» [Ct 4,15].

4. LUA/ESTRELA – Maria como a Estrela da Manhã, que anuncia e concebe a luz de Cristo.

5. OLIVEIRA – Árvore de grande riqueza simbólica: paz, fecundidade, purificação, força.

[MJMR / DGS]

3. Restauro e conservação

A campanha de restauro da Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios teve início no ano de 1936, sob a direcção do arquitecto Rogério de Azevedo. Inicialmente o projecto previa obras de maior dimensão, como nos revelam os desenhos, que não foram concretizadas. O projecto da Igreja de São Miguel releva-se importante para a confirmação de uma metodologia de intervenção, presente neste tipo de monumentos. As intervenções no património histórico edificado em Portugal têm considerado diferentes abordagens ao longo do tempo, das quais destacamos as intervenções levadas a cabo pela DGEMN, que deixou marcas ainda bem presentes na consciência patrimonial.

O projecto de restauro da Igreja de São Gens de Boelhe (Penafiel) em 1905 é um prenúncio da actuação futura da DGEMN¹¹. A restituição da traça primitiva ao monumento românico era condição primaz, ou o melhor princípio orientador.

Os restauros reintegradores procuram harmonizar a forma arquitectónica com a autenticidade histórica, recriando-se, por vezes, um monumento de carácter exemplar, como são exemplos as igrejas de São Martinho de Cedofeita (Porto), São Pedro de Cête (Paredes), São Gens de Boelhe (Penafiel) ou Santa Maria de Leça do Balio (Matosinhos).

11 COELHO, Manuel Ferreira – «O Concelho de Penafiel nas "Memórias Paroquiais" de 1758». In *Penafiel – Boletim Municipal de Cultura*. 3ª Série. Nº 4/5. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, 1987/88, pp. 39-40.

A Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios foi profundamente alterada na Época Moderna, com a construção de escadas na fachada principal, na fachada norte para aceder ao campanário e no alçado sul para a sacristia. No interior as transformações consistiram na colocação de altares e do púlpito e no aumento da capela-mor e das frestas. As obras de restauro incluiriam: reparação de coberturas, limpeza de rebocos, substituição de janelas e de frestas, lajeamento de pavimentos, redução da capela-mor com deslocação do altar-mor, entaipamento de uma porta, desentaipamento de frestas; demolição do campanário e da escada de acesso.

Entre 2003 e 2007 foram realizadas obras de conservação geral no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*. [MB]

Cronologia

Séc. XI (?) – Edificação original (desaparecida);

Sécs. XIII ou XIV – Edificação da Igreja;

Séc. XVIII – Alongamento e alteamento da cabeceira; colocação do altar-mor;

Séc. XIX – Colocação dos retábulos laterais e púlpito;

Séc. XX – Colocação do lambril de azulejos;

1936 – Obras de conservação e restauração;

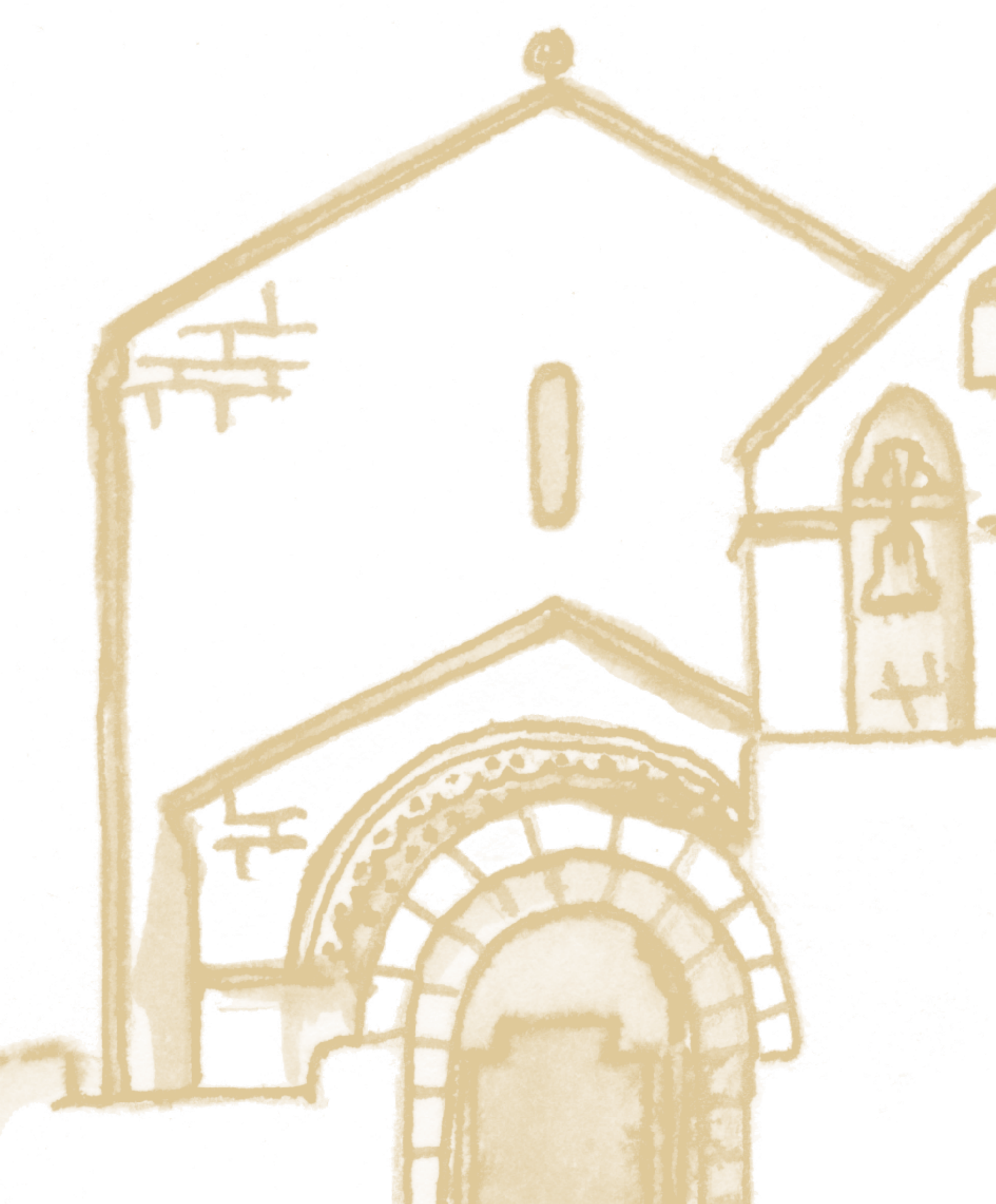
1964 – Obras de restauração levadas a cabo pelo pároco;

1980 – Limpeza da vegetação envolvente;

1981 – Reparações das coberturas e carpintarias;

1982 – Obras de conservações e reparações diversas;

2003/2007 – Obras de conservação geral do imóvel no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*: coberturas, paramentos e vãos exteriores; beneficiação dos pavimentos, paramentos e tectos do interior da Igreja; restauro dos elementos decorativos da capela-mor; valorização da área envolvente e dos acessos à Igreja.



mosteiro

MOSTEIRO DE SÃO PEDRO DE FERREIRA



1. O Mosteiro na Época Medieval

O Mosteiro de São Pedro de Ferreira, situado no concelho de Paços de Ferreira, é um notável testemunho da qualidade arquitectónica e escultórica que o românico português logrou alcançar em alguns exemplares.

As origens deste mosteiro são muito anteriores à arquitectura que a igreja actualmente apresenta, devendo recuar ao século X, como parece indiciar a referência que lhe é feita no testamento de Mumadona Dias, datado de 959, no qual a condessa enumera os bens que doou ao mosteiro de Guimarães¹.

Desta época nada resta da construção do templo, uma vez que os elementos mais antigos, que já não se encontram *in situ*, devem ser identificados com a primeira igreja românica, que terá sido erguida entre finais do século XI e os inícios do século XII. Estes elementos, revelados aquando do restauro que a DGEMN realizou na década de 30 do século XX, correspondem, segundo Manuel Real, à primeira fase do estilo românico português².

Entre os vestígios arqueológicos deste primeiro templo românico, Manuel Real identificou algumas parcelas de frisos, semelhantes aos frisos mais antigos das igrejas do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), de São Salvador de Travanca (Amarante) e de São Martinho de Manhente (Barcelos), bem como outras peças, decoradas com palmetas, semelhantes às de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim) e de Santa Marinha de Águas Santas (Maia). Estas peças, remanescentes da primeira igreja românica de São Pedro de Ferreira, constituem importantes elementos não só para o conhecimento da primitiva igreja, como também para o estudo da fase inicial do estilo românico em território português³.



1. Implantação do Mosteiro de São Pedro de Ferreira.

1 REAL, Manuel Luís – «A Igreja de S. Pedro de Ferreira. Um invulgar exemplo de convergência estilística». Sep. de *Paços de Ferreira – Estudos Monográficos*. Paços de Ferreira, 1986, pp. 249-250.

2 IDEM, *ibidem*, pp. 250-251.

3 IDEM, *ibidem*, p. 252.



Segundo aquele autor, que dedicou a esta igreja uma notável monografia, os cónegos da Sé do Porto tinham, em 1195, direitos sobre uma parcela do Mosteiro de São Pedro de Ferreira. Estes direitos eram partilhados com alguma das famílias estabelecidas na região, dominada pela velha nobreza condal dos Sosas e dos da Maia⁴.

Embora a tradição associe o mosteiro à Ordem do Templários, Manuel Real já esclareceu que São Pedro de Ferreira, inicialmente ocupado por monges e na dependência de famílias patronais, foi posteriormente uma Colegiada instituída em data anterior a 1182, tendo transitado, ainda no século XII, para a posse parcial da diocese do Porto⁵.

As Inquirições de 1258 testemunham a permanência da tradição patrimonial laica já que aí se refere que São Pedro de Ferreira *est Militum et Divitum hominum* ou seja, era pertença de cavaleiros e ricos-homens⁶. O Mosteiro de São Pedro de Ferreira é um edifício muito singular, de grande qualidade construtiva e decorativa e, segundo C. A. Ferreira de Almeida, é um dos mais elaborados e cuidados monumentos do românico português⁷.

É de salientar que as igrejas românicas portuguesas, apesar da sua aparente simplicidade correspondem, habitualmente, a edifícios muito bem construídos tanto na forma como se erguem os muros, sempre em fiadas pseudo-isódomas de silhares muito bem esquadriados, como na maneira de alçar os portais ou de abobadar a cabeceira. A igreja devia ser construída com magnificência, já que era uma imagem da *Jerusalém Celeste* e outro *templo de Salomão*. Só uma construção cuidada estava em harmonia com o sagrado e só assim prestigiava o encomendador e a comunidade que servia⁸.

4 REAL, Manuel Luís – «A Igreja de S. Pedro de Ferreira. Um invulgar exemplo de convergência estilística». Sep. de *Paços de Ferreira – Estudos Monográficos*. Paços de Ferreira, 1986, pp. 252-254.

5 IDEM, *ibidem*, pp. 255-255.

6 IDEM, *ibidem*, p. 252.

7 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 92.

8 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – «O Românico». In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 75.

Composto por uma nave coberta de madeira, o Mosteiro de São Pedro de Ferreira tem uma cabeceira abobadada que se organiza em dois tramos, sendo o primeiro mais largo e mais alto, adoptando uma solução muito própria do românico do Alto Minho, cujas influências se reportam à arquitectura própria da região abrangida pela Diocese de Tui.

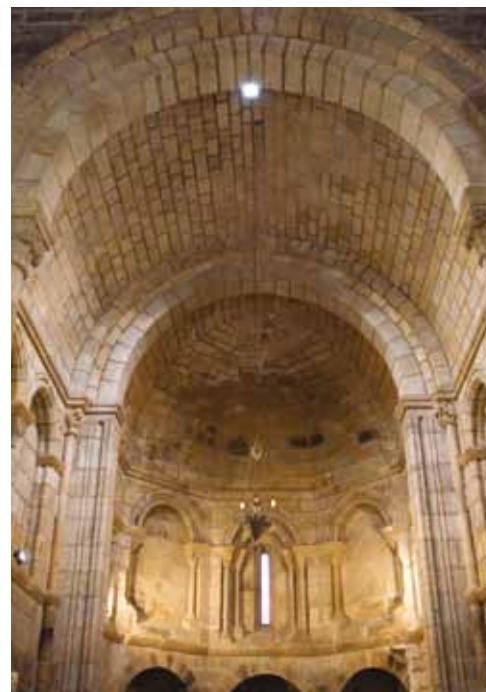
A fronteira política entre Portugal e Galiza, materializada pelo Minho, não correspondia a uma fronteira eclesiástica, uma vez que esta mancha do território pertenceu à Diocese de Tui até 1381.

Nas igrejas dos antigos mosteiros de São Salvador de Ganfei (Valença), Sanfins de Friestas (Valença) e São João de Longos Vales (Monção), a escultura arquitectónica segue claramente modelos do transepto da Sé de Tui, bem como outras tipologias muito difundidas na Galiza, principalmente na província de Pontevedra durante os meados e a segunda metade do século XII.

Internamente, a cabeceira de São Pedro de Ferreira é poligonal, embora seja semicircular pelo lado exterior. Com dois andares, o primeiro de arcadas-cegas, duas das quais em mitra e o segundo com alçado em arcadas que alternam com frestas, a sua capela-mor é relativamente alta e mais ainda o é o corpo da nave, oferecendo uma espacialidade bem protogótica. O primeiro tramo é, como já foi referido, mais alto e mais largo, apresentando uma solução semelhante à da igreja paroquial de Fervença (Celorico de Basto). O arco toral da cabeceira apoia-se em pilastras salientes, adornadas por escócias, numa solução invulgar no românico português.



3. A cabeceira da igreja, de planta semicircular é rematada por cornija sobre arcatura que assenta em cachorros lisos à semelhança dos absidiolos do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro e das naves do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa.



4. A cabeceira abobadada organiza-se em dois tramos, adoptando uma solução muito característica de alguns exemplares do românico do Alto Minho.

No arco cruzeiro há capitéis semelhantes aos de Fervença (Celorico de Basto), de Valdreu (Vila Verde) e de Ermelo (Arcos de Valdevez) que, embora derivados dos modelos do Alto Minho, são de tratamento menos volumoso.

A fachada principal apresenta o portal inserido em corpo pentagonal, solução comum às igrejas do Salvador de Unhão, São Vicente de Sousa e Santa Maria de Airães, situadas no concelho de Felgueiras. O amplo portal axial, com quatro colunas de cada lado, duas das quais prismáticas, está muito bem desenhado, mostrando um tratamento decorativo de acentuado valor. A sua ornamentação, muito original no panorama do românico português, é feita por um recorte toreado no extradorso das arcadas, acentuado por um largo furo. Segundo C. A. Ferreira de Almeida, esta decoração, que tem sido comparada com a do *Portal del Obispo* da Catedral de Zamora, mostra acentuadas diferenças com aquele exemplar⁹. O padrão decorativo do portal de Ferreira não provirá daí, estando muito mais próximo do que se conserva em San Martiño de Salamanca e, mais ainda, das soluções decorativas das arcadas próprias da arte almóada de Sevilha da segunda metade do século XII.

Ainda neste portal há semelhanças com modelos originários da Sé de Braga. A Sé de Braga e a igreja do antigo mosteiro beneditino de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim) correspondem a estaleiros românicos onde se caldearam e a partir dos quais se difundiram modelos formais e temáticos que chegaram a várias igrejas da zona de Braga e Guimarães, das Bacias do Ave e do Sousa.

O actual edifício românico da Sé de Braga, que teve sucessivas alterações ao longo do tempo, deverá ter tido início na década de 30 do século XII, como demonstram as bases e os capitéis das parcelas mais antigas. O portal ocidental, embora tenha sofrido alterações nos inícios do século XVI, apresenta ainda um programa escultórico da segunda metade do século XII, com capitéis muito originais na forma do cesto e no tipo de decoração vegetalista. Na Sé de Braga há igualmente capitéis de ascendência provençal e borgonhesa, como aliás acontece em São Pedro de Rates.

É de assinalar a qualidade da escultura dos capitéis dos portais laterais de São Pedro de Ferreira, uns com laçarias e animais e outros com decoração vegetal, que se assemelham a motivos utilizados em Salvador de Unhão e em Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras).

Segundo C. A. Ferreira de Almeida, da conjugação destes elementos é possível concluir que esta igreja, cuja construção decorreu entre os inícios e os meados do século XIII, adopta, simultaneamente, modelos da arquitectura regional do seu tempo, do românico do Alto Minho, da Andaluzia e mesmo de Castela¹⁰. Já na opinião de Manuel Real a unidade arquitectónica e o rigor plástico desta obra mostram que o templo deve ter sido edificado rapidamente, beneficiando de condições técnicas, materiais e financeiras de excepção, no panorama da obra românica em Portugal¹¹, considerando que a construção da igreja foi realizada entre 1180 e 1195.

No Mosteiro de São Pedro de Ferreira é perceptível, segundo o mesmo autor, a presença de três mestres: um proveniente da região de Zamora, outro de Coimbra e ainda outro com experiência adquirida nos estaleiros do Vale de Sousa. As semelhanças com o *Portal del Obispo* da catedral de Zamora são evidentes, apesar de algumas diferenças no número de ressaltos, na decoração das jambas ou no recorte dos favos,



5. Fachada ocidental. Apresenta um portal inserido em estrutura pétrea, solução semelhante à das Igrejas do Salvador de Unhão, São Vicente de Sousa e Santa Maria de Airães.



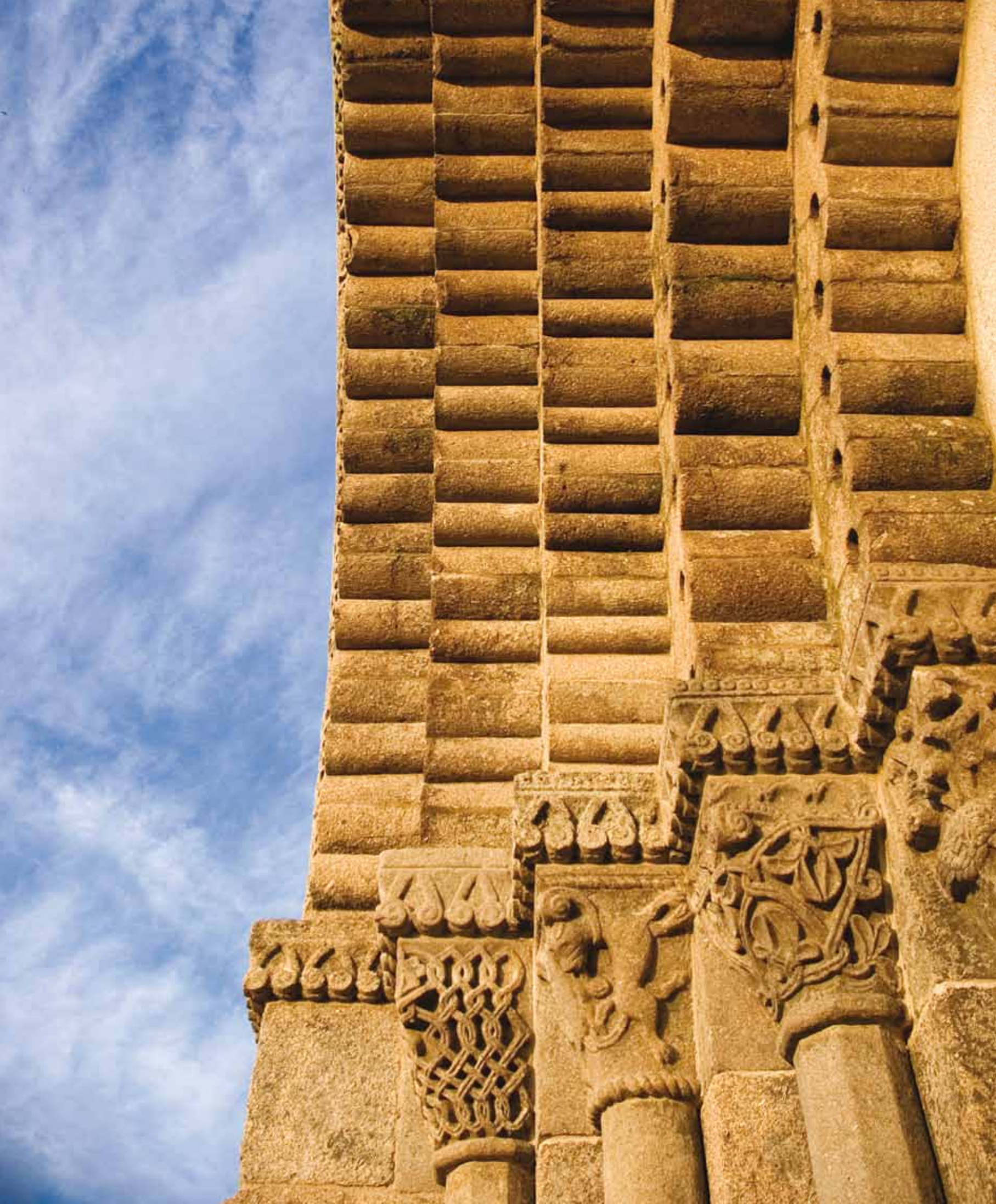
6. Portal ocidental. A ornamentação das arquivoltas, singular no panorama do românico português encontra paralelos nos templos espanhóis de San Martiño de Salamanca e da Catedral de Zamora.

9 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – «O Românico». In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 92.

10 IDEM, *ibidem*, p. 92.

11 REAL, Manuel Luís – «A Igreja de S. Pedro de Ferreira. Um invulgar exemplo de convergência estilística». Sep. de *Paços de Ferreira – Estudos Monográficos*. Paços de Ferreira, 1986, p. 256.

7. Portal ocidental.



que naquela cidade espanhola são cordiformes enquanto em Ferreira são circulares. Manuel Real indica os exemplos dos portais de outras igrejas zamoranas – San Tomé, Santa Maria La Orta, Santo Ildefonso, Santiago del Burgo e San Leonardo – que apresentam favos circulares tal como acontece em Ferreira. Este mestre, ou os artistas que com ele trabalharam, demonstra igualmente rigorosos conhecimentos da escultura da Catedral de Santiago de Compostela, anterior à obra de Mestre Mateus, como refere Manuel Real. Este autor considera que os capitéis do portal ocidental são de rigoroso desenho compostelano¹². A concepção da cabeceira dever-se-á igualmente ao mestre proveniente de Leão, contando embora com a colaboração de artistas oriundos de Coimbra. O andar superior do alçado interno encontra paralelos tanto na Sé Velha de Coimbra, como na colegiada de São Tiago, da mesma cidade. No último quartel do século XII, o mestre Soeiro Anes, que colaborara com o mestre Roberto na catedral conimbricense, assim como vários artistas que trabalharam no estaleiro da catedral de Coimbra, ter-se-ão deslocado para o Porto.

Na Sé portugalense e na igreja de São Martinho de Cedofeita, da mesma cidade, aqueles artistas adaptaram ao granito esquemas decorativos utilizados no calcário, elementos que chegaram igualmente a São Pedro de Ferreira. Um terceiro artista, desta vez com experiência adquirida na Igreja do Salvador de Unhão (Felgueiras), terá deixado a sua marca nas impostas do portal principal e nos capitéis do portal sul, bem como no tímpano do portal axial, hoje inexistente, que segundo a reconstrução, da autoria de Manuel Real e realizada a partir de fragmentos, em tudo se assemelhava ao tímpano de Unhão¹³.



8. Portal ocidental. Os capitéis e as impostas seguem modelos adoptados na Sé de Braga e no Mosteiro de São Pedro de Rates (Póvoa do Varzim).

210



9. Portal ocidental. Capitéis.



10. Portal ocidental. Capitéis, impostas arquivoltas.

12 REAL, Manuel Luís – «O românico português na perspectiva das relações internacionais». *Romanico. En Galicia y Portugal. Em Portugal e Galiza*. S./l.: Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 46-47.

13 REAL, Manuel Luís – «A Igreja de S. Pedro de Ferreira. Um invulgar exemplo de convergência estilística». Sep. de *Paços de Ferreira – Estudos Monográficos*. Paços de Ferreira, 1986, p. 271.



11. Portal ocidental. Capitéis, impostas e arquivoltas.

A nave é um elemento que deve ser realçado dada a sua invulgar altura. Foi por essa razão que recebeu contrafortes no exterior e colunas adossadas no interior, que ajudam à sua sustentação. Segundo Manuel Real, não obstante a sua aparente simplicidade, a nave de São Pedro de Ferreira apresenta um plano bastante elaborado e o mais completo entre as igrejas românicas portuguesas de uma nave. A nave é constituída por quatro tramos, tal como a igreja portuense de São Martinho de Cedofeita, marcados exteriormente por contrafortes e interiormente por meias colunas que se adossam às paredes e cujos plintos são ricamente decorados¹⁴.

As fachadas laterais são rematadas superiormente por uma cornija formada por pequenos arcs assentes em mísulas, solução igualmente adoptada no Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel) e em São Pedro de Roriz (Santo Tirso), entre outros exemplares.

O que faz de São Pedro de Ferreira uma obra singular é, segundo Manuel Real, o facto de se conjugarem em harmonia, em partes comuns da igreja, desenhos arquitectónicos e motivos ornamentais referenciáveis às diversas regiões e oficinas: Zamora-Compostela, Coimbra-Porto e Braga-Unhão.



12. A nave da igreja recebeu colunas adossadas aos muros, embora seja coberta de madeira. A razão da existência das colunas que, exteriormente correspondem a contrafortes, está relacionada com a elevada altura da nave.

Não é muito comum, em Portugal, a existência de construções da Época Românica que aparentam uma tão acentuada rapidez na sua edificação. A construção de um templo era na maioria das vezes muito demorada, como demonstram as igrejas de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim) e de São Salvador de Arnoso (Famalicão), entre outros exemplares. A interrupção das obras e as alterações de programa, detectáveis tanto nas marcas que deixaram na construção dos muros, como na utilização de gramáticas

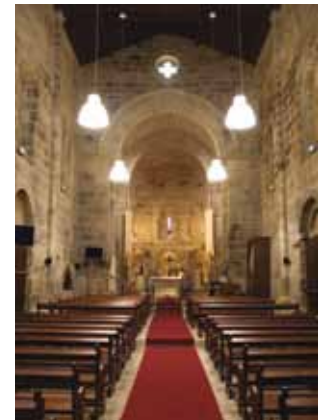
¹⁴ REAL, Manuel Luís – «A Igreja de S. Pedro de Ferreira. Um invulgar exemplo de convergência estilística». Sep. de *Paços de Ferreira – Estudos Monográficos*. Paços de Ferreira, 1986, p. 258.

decorativas cronologicamente distintas, eram muito frequentes já que a edificação de um templo era, na Época Românica, muito onerosa. Os constrangimentos financeiros e os ritmos de financiamento para as obras obrigavam, por vezes, a longas interrupções. Os fundos para custear as construções tanto dependiam dos bens das instituições que encomendavam a edificação, como as sés ou as comunidades monásticas, como de doações oriundas de quem pretendia ser tumulado no espaço da igreja e ter direito a sufrágios, como ainda de esmolas e peditórios feitos na região ou em locais mais distantes. Nestas campanhas eram concedidos privilégios e indulgências especiais aos doadores. Como demonstra um documento do mosteiro de São Miguel de Bustelo (Penafiel), o bispo do Porto, D. Vicente Mendes, concedeu, em 1283, lugar nas suas indulgências e orações a quem contribuísse para a construção da igreja de São Pedro de Croca (Penafiel)¹⁵.

Normalmente, na Época Românica o templo começava a ser construído pela cabeceira, que podia ser sagrada assim que estava pronta, estando já definido o corpo da igreja pelo arranque das paredes exteriores, o que permitia a prática do culto enquanto as restantes parcelas iam sendo construídas. O intervalo de tempo decorrido entre a construção da cabeceira e a finalização da totalidade da obra podia ser de várias décadas. Se a Sé Velha de Coimbra demorou pouco mais de cinquenta anos a ser construída, já as Sés do Porto e de Braga foram edificadas muito lentamente¹⁶. Acresce ainda referir que, além dos intermitentes ritmos de financiamento, a construção era interrompida nos meses de Inverno. Os muros, parcialmente construídos, eram então cobertos por colmo que os protegia das águas pluviais, como documentam vários exemplares de iluminuras medievais. Geralmente, as paredes das igrejas românicas portuguesas são duplas sendo o espaço entre as duas faces preenchido com barro e pedra miúda. Este tipo de construção assegurava uma maior resistência, bem como uma melhor adaptabilidade às variações climáticas.

Embora não exista, praticamente, qualquer documentação sobre o processo da construção românica em Portugal, a análise dos edifícios com as suas marcas e os tipos de pedra utilizada, bem como o conhecimento sobre os estaleiros medievais noutros países europeus, permitem algumas conclusões.

O tipo de aparelho, isto é, a forma de dispor o material de construção em pedra ou tijolo, de blocos com a forma de sólidos geométricos, utilizado na construção românica, implicava o trabalho de pedreiros-montantes, assim como a existência de regras de corte nas pedreiras de onde eram extraídos os blocos de pedra. Junto da construção o pedreiro-canteiro quadriculava a pedra utilizando bitolas e esquadro. A face que ficava voltada para o exterior era, obviamente, a mais cuidada e bem aplanada e era aí que, habitualmente, se colocava a sigla. As outras faces do bloco de pedra aparelhado isto é, o silhar, eram igualmente quadriculadas mas não amaciadas, ficando a face ulterior em bruto. Os canteiros mais experientes talhavam as molduras, frisos e aduelas utilizando moldes e bitolas que o *magister operis* deveria fornecer. Os temas decorativos e figurativos eram realizados pelo canteiro-escultor através da técnica do talhe directo, recorrendo a desenhos prévios feitos em *cartões* que eram colocados sobre a peça a esculpir¹⁷.



13. A nave da igreja destaca-se pela sua invulgar altura.



14. Sigla

15 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura românica de Entre-Douro-e-Minho*. Vol. II. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1978, pp. 29-20 (dissertação de doutoramento policopiada).

16 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp. 68-69.

17 Sobre este tema veja-se: ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura românica de Entre-Douro-e-Minho*. Vol. II. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1978, pp. 11-12 (dissertação de doutoramento policopiada).



213

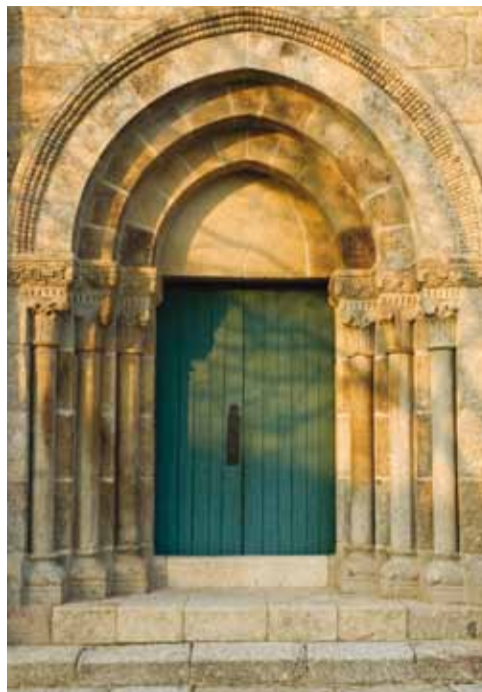
15. Fachada sul. Esta igreja é um notável testemunho da qualidade arquitectónica que, por vezes, o românico português logrou alcançar.



16. Fachada norte.



17. Portal norte.



18. Portal sul.

O conhecimento sobre os mestres-pedreiros e os arquitectos é, igualmente, muito parcelar. No entanto, a escassa documentação é suficiente para concluir que o trabalho do arquitecto ou *magister operis* era bem pago e muito apreciado, resultando na concessão de privilégios de vária natureza. Uma igreja como a de São Pedro de Ferreira, com alguma complexidade na organização do alçado da cabeceira e no seu abobadamento, bem como nos alçados da nave, necessitou seguramente de mestres com bons conhecimentos técnicos.

Fronteira à fachada principal, esta igreja conserva a ruína de uma ante-igreja de função funerária, excelente e raro testemunho deste tipo de construções, que muitas igrejas românicas apresentavam.

Este elemento correponde a um espaço reservado a enterramentos e a rituais fúnebres de que restaram exemplares nas igrejas de Santa Cristina de Serzedelo (Guimarães), Vilarinho (Santo Tirso) e Sanfins de Friestas (Valença), demolida aquando do restauro de 1935, bem como algumas parcelas, em São Salvador de Freixo de Baixo (Amarante). Também a igreja de São Martinho de Cedofeita (Porto), a julgar pela documentação, possuía uma construção semelhante, que no caso de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras) adquiriu uma dimensão muito mais monumentalizada. No Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel) esta edificação situava-se lateralmente à igreja, tal como aconteceria em São Pedro de Roriz (Santo Tirso) e como exemplifica ainda hoje a capela lateral da igreja de São Salvador de Ansiães (Carrazeda de Ansiães).

A proibição dos sepultamentos dentro das igrejas, durante largo tempo, terá levado a estas soluções. Através de doações às comunidades monásticas, a nobreza escolhia as galilés como espaço de tumulação, assegurando a garantia de cumprimento das disposições testamentárias, por parte dos monges, como meio de alcançar a Salvação.



19. Fachada sul. Arcaturas sobre cachorros lisos.



20. Capitel do interior da cabeceira.

Com a Época Românica coincide uma lenta viragem à cerca do destino imediato das almas dos defuntos. A crença no julgamento particular depois da morte e na viagem imediata da alma para o destino eterno começam a impor-se. O culto funerário reveste-se então, de novos aspectos. Uma vez que a salvação é cada vez mais atribuída aos méritos individuais da alma e das orações, cresce o valor e a quantidade dos sufrágios. Começa a estabelecer-se a missa pelos defuntos e os testamentos deixam bens aos mosteiros para a realização de missas pela alma. Na Época Românica, é nas galilés e nos pórticos laterais que se instalam os sepulcros¹⁸.

No entanto, apesar da sua função primordial ser funerária, as ante-igrejas eram também utilizadas para outras funções litúrgicas, como procissões, para reuniões de confrarias e paroquianos, para abrigo e ainda para sessões de julgamento e outros actos jurídicos¹⁹. Nos finais da Idade Média, as Constituições Sino-dais preocupam-se em proibir, nas galilés e nas igrejas, as representações teatrais, os momos, as danças e cantigas profanas e as comidas, demonstrando o enraizamento destas práticas no espaço sagrado²⁰.

As paredes do nártex de São Pedro de Ferreira não se encontram travadas na frontaria, segundo a opinião expressa por Manuel Real. O mesmo autor refere ainda que a ante-igreja não estaria prevista no projecto inicial, embora o perímetro da quadra capítular tenha sido concebido a contar com um avanço para além da fachada ocidental da igreja, como demonstram ainda hoje a porta sul da galilé e a ala potente da casa paroquial, uma vez que todo o complexo monástico desapareceu. A construção do nártex deverá ter sido realizada pouco tempo depois da conclusão do templo.

215



21. Capitel do interior da cabeceira.



22. Fronteira à fachada ocidental, conserva-se a ruína de uma ante-igreja de função funerária.

18 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp. 15-16.

19 IDEM, *ibidem*, pp. 32-33.

20 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura românica de Entre-Douro-e-Minho*. Vol. II. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1978, p.12 (dissertação de doutoramento policopiada).

1.1. Escultura funerária

Dos túmulos desta igreja apenas restaram duas peças funerárias: um sarcófago trapezoidal e a tampa de sepultura com estátua jacente do túmulo de D. João Vasques da Granja.

Nesta última está gravada uma epígrafe, onde se lê:

HIC IACI(t) [Sic] / IOH(a)N(n)IS / VALA(s)CI / DE G(ran)JA / [...]

Esta epígrafe corresponde à inscrição funerária de D. João Vasques da Granja que se encontra apoiada no muro norte do nártex. Anteriormente às obras de restauro, a inscrição estava embutida no muro do cemitério.

Coube a Manuel Real o mérito de ter decifrado algumas das passagens mais difíceis deste letreiro, identificando a pessoa nele enterrada. Na realidade, e de acordo com a sugestão daquele autor, a inscrição revela o nome de João Vasques da Granja²¹.

Segundo Mário Barroca, a inscrição de D. João Vasques da Granja apresenta uma curiosa paginação, que denuncia o posicionamento do monumento no interior do templo, revelando que foi concebido para estar encostado à parede norte da nave da igreja, permitindo que, com a cabeceira voltada a ocidente, como mandavam as normas religiosas, a inscrição fosse legível²².

A estátua-jacente de D. João Vasques da Granja tem a particularidade de retratar o nobre trajando como peregrino e segurando o bordão. Conforme já notou Mário Barroca, o monumento deve resultar de uma encomenda do próprio tumulado, que preferiu figurar como peregrino, em atitude penitente, em vez de eternizar a imagem de um nobre, própria da sua condição social. Esta tampa de São Pedro de Ferreira constitui um dos poucos exemplares, entre os jacentes portugueses, que optaram por iconografar o defunto na condição de peregrino, tal como aconteceu com o jacente de D. Isabel de Aragão que, para além do hábito de Clarissa, ostenta o bordão e o bernal de peregrina, em alusão à sua deslocação a Santiago de Compostela²³.

Na Idade Média, a figuração do tumulado não corresponde a um retrato, como afirma J. C. Vieira da Silva, na medida em que estas representações respondiam a expectativas muito mais amplas e complexas. Era a função ou o estatuto social que definiam uma personagem aos olhos dos outros, sendo a figuração do jacente uma idealização que cada um entendia ser mais adequada a si e ao grupo social e familiar a que pertencia²⁴.

Quanto à identificação de D. João Vasques da Granja, sabemos que era filho de D. Sancha Gonçalves Peixoto e de D. Vasco Martins da Granja, tendo casado com D. Guiomar Rodrigues de Moraes, filha de D.



23. Estátua jacente de D. Vasques da Granja.



24. Epígrafe do túmulo de D. Vasques da Granja.

21 REAL, Manuel Luís – «A Igreja de S. Pedro de Ferreira. Um invulgar exemplo de convergência estilística». Sep. de *Paços de Ferreira – Estudos Monográficos*. Paços de Ferreira, 1986, pp. 291-294.

22 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Medieval Português*. Tomo II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 2032-2036.

23 IDEM, *ibidem*, p. 2034.

24 SILVA, José Custódio Vieira da – «Memória e Imagem. Reflexões sobre a Escultura Túmular Portuguesa (séculos XIII e XIV)». In *Revista de História da Arte*. Nº 1. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005, pp. 56-57.

Rui Martins de Moraes e de D. Aldonça Gonçalves Moreira, como regista o *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro.

Atendendo a estes elementos e às características, tanto do jacente como da epígrafe, Mário Barroca propõe uma datação de meados do século XIV, para este monumento funerário²⁵. [LR]

2. A Igreja na Época Moderna

Segundo registos fotográficos, o Mosteiro de São Pedro de Ferreira acolhia até à década de 30 do século XX, altura em que ocorreram as obras de restauro por parte da DGEMN, um interior cujas componentes artísticas de maior impacto visual correspondiam a reformas ocorridas no edifício ao longo da Época Moderna. Assim, o altar-mor desta igreja, elevado em relação ao nível da nave, apresentava uma máquina retangular, em talha de gosto maneirista, que ocupava toda a altura da parede fundeira da capela-mor. Essa estrutura organizava-se em três registos horizontais colocados acima da base e, por sua vez, estava dividida segundo três faixas principais verticais, marcadas pela colocação de colunas emparelhadas nos extremos laterais do retábulo (no primeiro e segundo registo horizontal) e colunas isentas a demarcar a faixa vertical central onde estava colocado o sacrário e o trono eucarístico. Este retábulo incluía principalmente pintura, distribuindo-se pela estrutura sete quadros sobre os quais desconhecemos a iconografia representada.

No espaço da nave estavam mais quatro retábulos correspondentes aos altares colaterais, colocados do lado do Evangelho e do lado da Epístola e ainda a dois altares laterais colocados do lado do Evangelho. Pelos registos fotográficos publicados no Boletim da DGEMN dedicado a este monumento, reconhece-se que os altares colaterais e um dos altares laterais eram de gosto neoclássico, sendo um outro altar lateral uma estrutura de grandes dimensões de gosto maneirista que incluía escultura²⁶.

Importa ainda referir que existia ainda um coro alto, apoiado por quatro elementos de sustentação, sobre a entrada principal da igreja. [MJMR / DGS]

3. Restauro e conservação

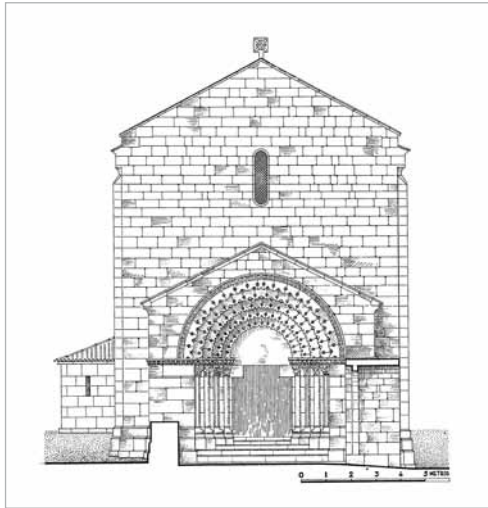
Presentemente, de todo o conjunto edificado na Idade Média, resta apenas a Igreja, já que todo o complexo dos aposentos conventuais sofreu profundas alterações.

O princípio orientador no restauro seguido pela DGEMN está fundamentado no próprio Boletim nº 7, publicado em Setembro de 1937.

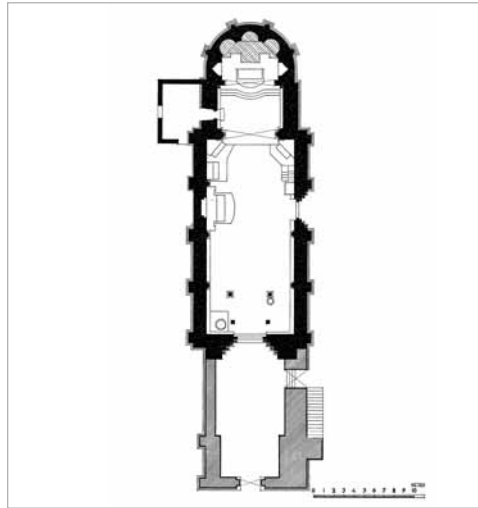
Para justificar as orientações do restauro, em Portugal, perante os elementos acrescentados em épocas posteriores à edificação, Miguel Tomé enumera os princípios orientadores da conservação e salvaguarda das alterações/acrescentos da Época Moderna.

25 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Tomo II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, p. 2036.

26 Vd. Figuras 3 a 42, «Igreja de São Pedro de Ferreira». *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Nº 7. Lisboa: DGEMN, 1937.



25. Alçado ocidental da igreja.



26. Planta anterior às obras de restauro da DGEMN.

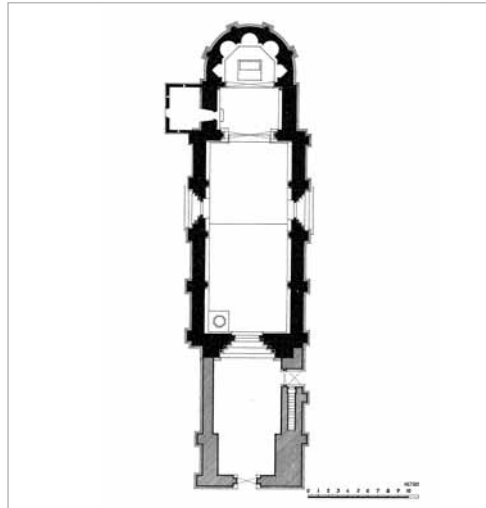
De facto, ao contrário do que muitas vezes está escrito, o restauro da responsabilidade da DGEMN, no quadro político do Estado Novo, não foi uniforme nem obedeceu a um princípio único no que diz respeito à metodologia. Os responsáveis pelas equipas de restauro fundamentaram os seus projectos em distintos critérios²⁷:

- Integridade construtiva. Os elementos acrescentados mantinham-se perante uma avaliação do seu estado de conservação ou se apresentassem materiais de construção de carácter nobre associados aos indispensáveis sinais de antiguidade.
- Integração formal. A aceitação da *collage* dependia de uma ideia subjectiva de ajustamento formal entre os diferentes estratos artísticos que o edifício apresentava.
- Exemplaridade artística. A manutenção do objecto dependia da qualidade artística. Por vezes, esta qualidade era responsável pela transformação em peça museológica, retirando-lhe a sua anterior funcionalidade.
- Qualidade didáctica. A manutenção podia depender igualmente do que se considerava fundamental à compreensão (histórica e simbólica do edifício).
- Ocultação de elementos primitivos. A manutenção não se realizava se o elemento mais recente escondesse outro de superior valorização. Era frequente o apeamento de retábulos e a destruição de volumes adossados ou portais para revelar os pórticos ou vãos primitivos.

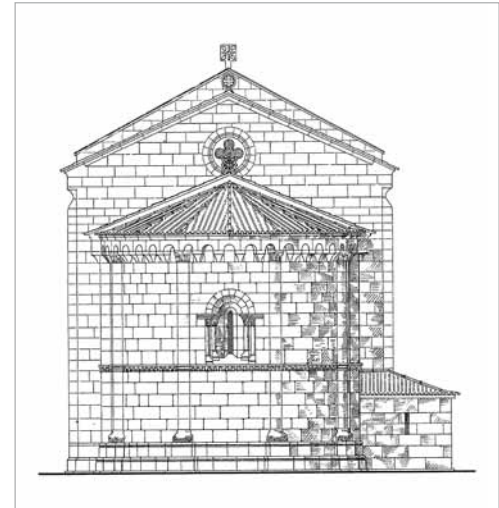
Em São Pedro de Ferreira foram então realizadas as seguintes obras:

- Demolição do coro que obstruía a nave e encobria parte da porta principal da igreja.
- Apeamento do altar-mor e de todos os outros (quatro) altares existentes na nave, um dos quais ocasionara o entaipamento do pórtico lateral do norte.

27 TOMÉ, Miguel – *Património e restauro em Portugal (1920-1995)*. Porto: FAUP publicações, 2002, pp. 39-40.



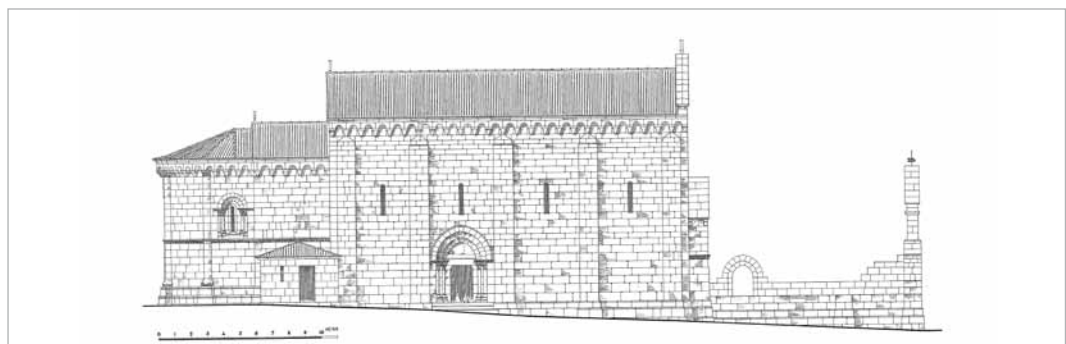
27. Planta posterior às obras de restauro da DGEMN.



28. Alçado oriental da igreja do Mosteiro de São Pedro de Ferreira.

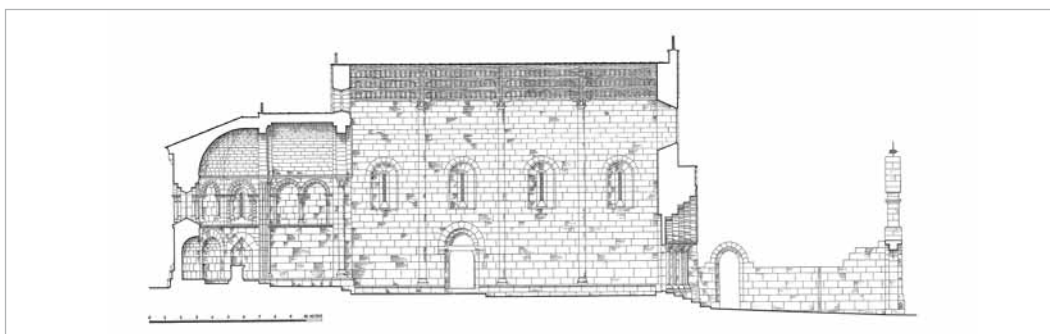
- Apeamento do púlpito modernamente construído.
- Demolição da escada exterior improvisada junto da fachada sul do nártex, para dar acesso ao campanário, e desobstrução da escada primitiva, construída para igual fim no interior da mesma parede, bem como a da respectiva porta.
- Rebaixamento e lajeamento de todo o chão da nave e capela-mor, incluindo a construção dos degraus que ali separam os dois corpos do edifício.
- Demolição do anexo que fora construído na fachada do norte, junto da abside, para instalação da sacristia, e substituição desse edifício por outro de mais reduzida planta, com o fim de desafrontar os gigantes das paredes ofendidas pela construção e ainda o friso ornamentado da abside.
- Rebaixamento geral do pavimento do nártex e de todo o adro.
- Reparação dos degraus primitivos da porta principal, que se achavam soterrados.
- Demolição de uma parte das paredes do nártex que ocultava o ábaco esculpido do pórtico principal.
- Colocação, no mesmo pórtico, do tímpano e dos cachorros que o sustentam (estes serão completados com os labores que os devem realçar, depois de se estudar o mais adequado motivo ornamental).

219



29. Alçado norte da igreja do Mosteiro de São Pedro de Ferreira

- Entaipamento da porta que fora aberta na fachada principal, para dar acesso ao coro.
- Reconstituição da empena da parede suplementar onde se abre o pórtico principal, depois de ter sido retirado um nicho que ali se introduzira modernamente para abrigar uma antiga imagem de S. Pedro. A esta imagem, assim deslocada, restituiu-se o lugar tradicional, na capela-mor.
- Desmonte e reconstrução de toda a armação do telhado, que se achava em ruína, e do tecto abobadado de madeira com que fora recoberta a nave.
- Construção e assentamento do novo telhado, compreendendo a armação completa e a cobertura com telha nacional dupla.
- Consolidação da abóbada e cornija da capela-mor e substituição da antiga cobertura por outra nova, de telha nacional dupla.
- Demolição da parede de silharia que entaipava o primitivo pórtico da fachada do norte, reconstituição dos degraus do mesmo pórtico e substituição da pedra inferior do respectivo tímpano.
- Demolição dos oito janelões da nave e substituição destes pelas primitivas frestas, totalmente reconstituídas com elementos que se encontraram durante as obras.
- Reconstituição de duas frestas molduradas da capela-mor, que tinham sido alargadas para se obter mais luz.
- Reconstrução da soleira e degraus da porta da fachada do sul, que haviam desaparecido.
- Reconstituição da rosácea da parede posterior da nave, sobre o arco triunfal.
- Limpeza geral das argamassas que encobriam a silharia da nave e ainda a das paredes e abóbada da capela-mor, com tomada de juntas em toda a silharia descoberta.
- Limpeza geral e tomada de juntas em todas as paredes exteriores da igreja.
- Construção e assentamento das portas exteriores.
- Construção e assentamento de uma cruz terminal na empena posterior da nave, depois de ser apeada e reconstituída a mesma empena.
- Substituição de diversas cantarias lisas que se encontravam mutiladas nas paredes interiores e exteriores da igreja, nomeadamente nos colunelos que interior e exteriormente guarnecem a capela-mor.
- Construção de um altar de pedra, maciço, com utilização de elementos primitivos encontrados durante as obras (parte do pedestal, mesa, etc.).
- Colocação de vitrais coloridos, com armação de chumbo²⁸. [MB]



30. Corte longitudinal da igreja do Mosteiro de São Pedro de Ferreira.

28 «Igreja de São Pedro de Ferreira». *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. N.º 7. Lisboa: DGEMN, 1937, pp. 29-32.

Cronologia

Séc. X – Fundação;

Séc. XI – Primeira edificação românica (desaparecida);

Séc. XII-XIII – Segunda construção românica (existente);

Séc. XVIII – Alargamento das frestas da nave;

Séc. XX, 1930 – Obras de reparação da armação do telhado, levantamento do soalho, guias de sepulturas, desaterro e revestimento com lajeado da nave e capela-mor, assentamento de degraus interiores no pórtico, portas laterais e sacristia, apeamento dos altares de madeira, desaterro do adro incluindo do nártex, demolição da escada do campanário;

1932 – Conclusão da fresta na capela-mor, reconstrução de duas janelas laterais na abside central em cantaria semelhante a existente no eixo da mesma capela;

1933 – Construção do altar-mor em pedra, reparações no telhado;

1934 – Reconstrução das janelas da nave em cantaria, reconstrução parcial de colonelos interiores, reconstrução do telhado da capela-mor;

1940 – Escavação e remoção de terra em volta da igreja, construção e assentamento de portas exteriores em grossuras de castanho, demolição do anexo ligado à fachada norte e construção da sacristia, reparação dos degraus da porta axial, colocação dos cachorros e tímpano, demolição de uma parte das paredes do nártex;

1941 – Obras de reparações causadas pelos estragos do ciclone de 1941;

1945/46 – Reparções no telhado;

1950 – Obras de restauro e reparações nos telhados e portas;

1952 – Limpezas diversas;

1966 – Obras de conservação, trabalhos de electrificação, colocação de mobiliário, colocação da calçada junto à fachada e lajeamento do adro, diversas reparações e limpezas dos telhados;

1982 – Reparções de coberturas;

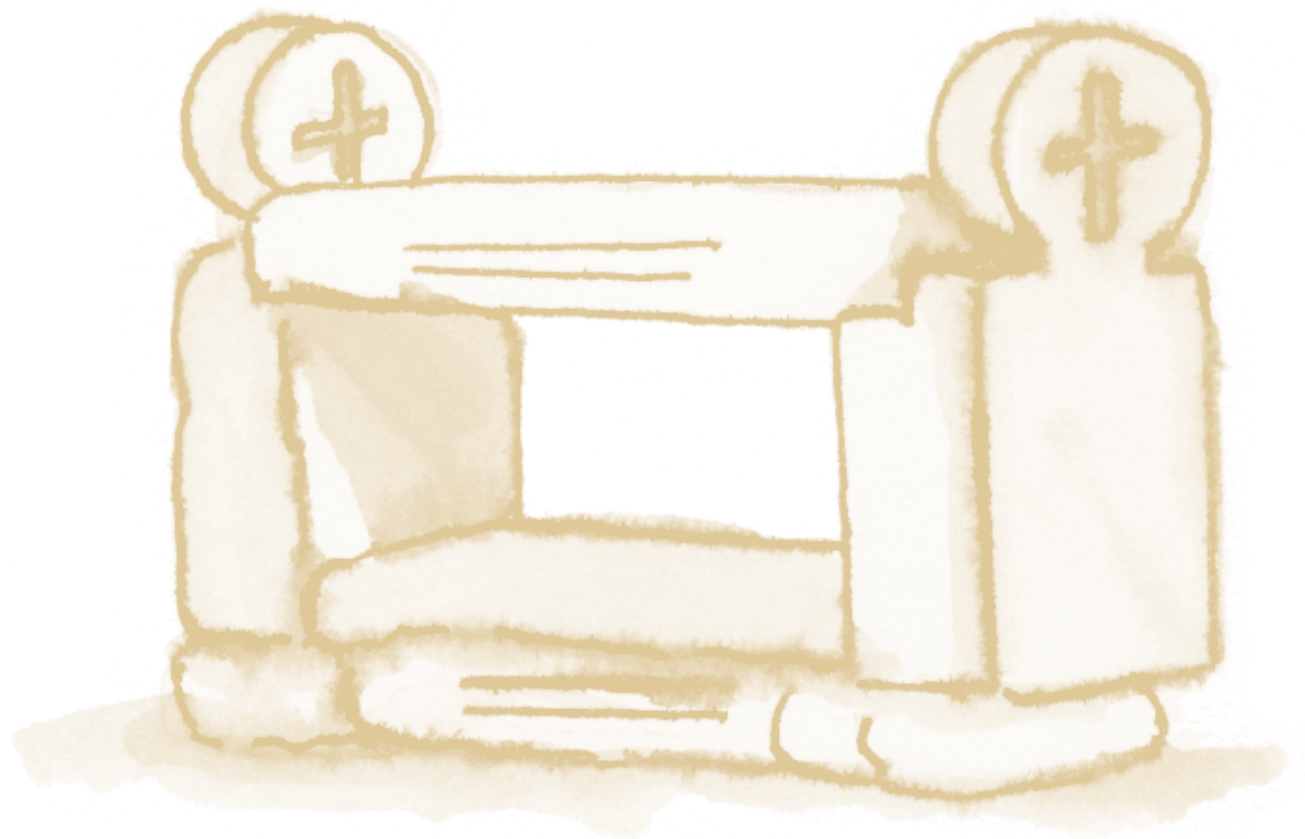
1986 – Obras de conservação e reparações diversas;

1989 – Obras de reparação nas coberturas;

1994/95 – Reparções na cobertura da capela-mor, revisão do telhado da nave, instalação eléctrica e carpintaria;

1999 – Obras de conservação;

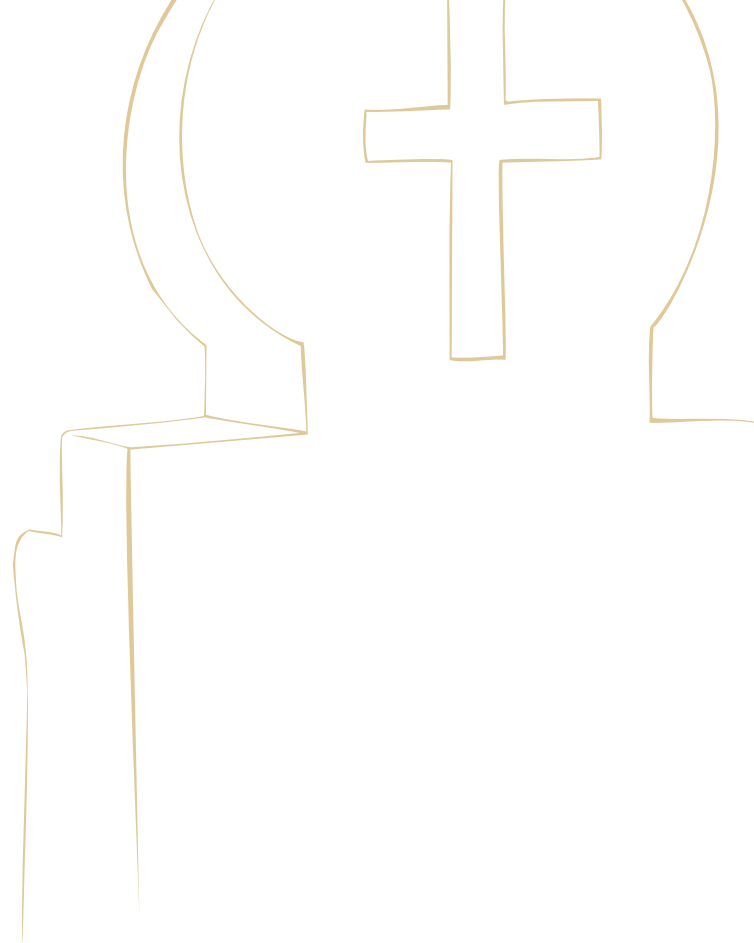
2004/2005 – Obras de conservação geral do imóvel realizadas no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*: coberturas, paramentos interiores e exteriores; conservação dos vãos exteriores e do campanário.



memoriais

MEMORIAL DA ERMIDA

MARMOIRAL DE SOBRADO



Nos concelhos de Penafiel e de Castelo de Paiva conservam-se dois monumentos funerários e comemorativos de notável interesse, tanto pelas características que apresentam como pelo facto de corresponderem a uma tipologia de que restaram unicamente seis exemplares em todo o território nacional: o Memorial da Ermida ou *Marmoiral* de Irivo e o Monumento Funerário de Sobrado, também designado de *Marmoiral* da Boavista.

225

Situado na freguesia de Irivo, concelho de Penafiel, o Memorial da Ermida encontra-se hoje descontextualizado da antiga rede viária medieval, com a qual deve ser relacionado e entendido.

Este *Marmoiral* estava originalmente localizado junto à *Estrada Velha* que, saindo do Porto, atravessava a freguesia de Paço de Sousa, passava pela Ponte do Vau, seguindo depois para Nascente, já dentro



1. O Memorial da Ermida estava localizado junto à Estrada Velha Porto-Penafiel.

dos limites da paróquia medieval de Santa Maria de Coreixas, posteriormente integrada na de Irivo¹. O Memorial, segundo J. Monteiro de Aguiar, confinava com o caminho, situação que foi alterada devido às transformações da rede viária nos finais do primeiro quartel do século XX.

Mário Barroca define os memoriais como monumentos funerários independentes e isolados, comportando a cavidade de inumação num supedâneo, sendo o conjunto dignificado por um arco normalmente decorado². Juntamente com o Memorial de Burgo (Arouca), o Memorial da Ermida faz parte do pequeno grupo deste tipo de monumento existente no Douro-Litoral, que possui um trabalho decorativo nas aduelas, molduras bem marcadas e tardias, cujo efeito decorativo é sublinhado pela presença de meias esferas ou pérolas em três faces distintas.

Na Ermida, o monumento apoia-se sobre uma base pétreo rectangular, com sapata, onde foi aberta a cavidade sepulcral que, segundo Abílio Miranda, era antropomórfica. A tampa encontra-se soerguida por pequenas colunas geminadas que, nas faces exteriores, ostentam caras sumariamente tratadas. O remate superior inclui um friso onde foram esculpidas folhas tratadas a bisel, segundo a técnica do *atelier* de pedreiros que em meados do século XIII, trabalharam no estaleiro do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel). As características estilísticas patentes na decoração do Memorial da Ermida sugerem uma cronologia em torno de meados do século XIII³.

A decoração do arco apresenta algumas das características do Românico do Vale do Sousa, assemelhando-se ao portal axial do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa.

O Marmoiral de Sobrado, situado à entrada da Quinta da Boavista, no concelho de Castelo de Paiva e habitualmente designado de *Marmorial* da Boavista, apresenta uma estrutura completamente distinta do Memorial da Ermida e de outros monumentos da mesma tipologia, uma vez que não apresenta qualquer arco.

Este monumento é formado por duas cabeceiras verticais de terminação discóide, com cruces latinas gravadas em cada face, onde se apoiam duas lajes horizontais, a superior é rectangular e a inferior, correspondente a uma tampa sepulcral, apresenta formato convexo na superfície. Strecht de Vasconcelos, nas suas lendas de Castelo de Paiva, associa a morte de um cavaleiro durante um duelo, no século XII, ao Marmoiral de Sobrado⁴.

Sobre a laje superior está gravada uma forma triangular que inclui, no interior, uma cruz. Na laje inferior foi gravada uma longa espada e uma cruz grega, inscrita em círculo.

O elemento da cruz dentro de um círculo é designado por C. A. Ferreira de Almeida como grafito apotropaico cruciforme, sendo comum, na Época Românica, tanto na tumulária como nas paredes das igrejas. Nas faces externas de ambas as lajes foram também gravadas espadas⁵.

Embora seja complexa a datação deste monumento, uma vez que a sua estrutura tem uma expressão diversa dos outros memoriais não permitindo comparações tipológicas, o Marmoiral de Sobrado tem sido datado de meados do século XIII.



2. Memorial da Ermida. A decoração do arco segue os modelos próprios do Românico do Vale do Sousa.

1 AGUIAR, J. Monteiro – «Penafiel Antiga: O Marmorial ou o Arco da Ermida». In *Boletim da Câmara Municipal de Penafiel*. Penafiel, 1933. p. 14.

SILVA, António Manuel dos Santos Pinto da – «O Memorial de Santo António (Santa Eulália, Arouca) e os "Marmoirais" medievais: Revisão da sua problemática e propostas para uma análise globalizante». Sep. de *Actas das I Jornadas de História e Arqueologia do Concelho de Arouca*. Arouca, 1987, p. 14.

2 BARROCA, Mário Jorge – *Necrópoles e sepulturas medievais de Entre-Douro-e-Minho*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987, p. 400.

3 IDEM. *ibidem*, p. 449.

4 VASCONCELOS, Adriano M. Strecht de – *Lendas e Tradições de Castelo de Paiva (Poemetos)*. Porto: Gráficos Reunidos, Lda, 1981.

5 SILVA, António Manuel dos Santos Pinto da – «O Memorial de Santo António (Santa Eulália, Arouca) e os "Marmoirais" medievais: Revisão da sua problemática e propostas para uma análise globalizante». Sep. de *Actas das I Jornadas de História e Arqueologia do Concelho de Arouca*. Arouca, 1987, p. 84.



3. O Marmoiral de Sobrado ou *Marmorial* da Boavista, apresenta uma estrutura completamente distinta do Memorial da Ermida, uma vez que não apresenta arco.

A função deste tipo de monumentos, embora não esteja ainda totalmente esclarecida, deverá relacionar-se tanto com a colocação de túmulos como com a evocação da memória de alguém, como ainda com a passagem de cortejos fúnebres. Habitualmente situados em caminhos ou cruzamento de vias, consagram lugares de passagem que o homem sempre necessitou de simbolizar.

Apesar de serem conhecidos apenas alguns exemplares na região de Entre-o-Douro-e-Minho, o grande número de referências ao topónimo *memoriale* ou *marmorial*, que surge na documentação medieval, leva a supor que este tipo de monumentos era muito mais frequente.

Em documento datado de 1032, do *Livro Preto da Sé de Coimbra*, é referida a existência de *illo memoriale na villa de Pinheiro*, no concelho de Matosinhos. De salientar que esta referência documental é um pouco antiga relativamente à cronologia de outros exemplares semelhantes. Uma outra referência do *Livro Preto* aponta a existência de *illo marmorial de Ennego*, localizado no lugar de Recarei, também em Matosinhos. Embora a vocábulo *marmorial* ou *mormoiral* reporte para uma memória fúnebre, este pode corresponder a uma outra tipologia de monumento.

Nas *Inquirições* de 1258, é referido, por duas vezes, um *mormoriale Dompni Pelaggi Truytosendiz*, situado em Macieira da Maia. As *Inquirições* de 1343 falam de *mormouraes velhos de Sigães* que provavelmente estariam implantados perto de Terroso e de Paranhos (Póvoa de Varzim). A Carta de Couto do Mosteiro de São João de Longos Vales (Monção), datada de cerca de 1199, estende os limites da propriedade até aos *momuraes*⁶.

6 SILVA, António Manuel dos Santos Pinto da – «O Memorial de Santo António (Santa Eulália, Arouca) e os "Marmoirais" medievais: Revisão da sua problemática e propostas para uma análise globalizante». Sep. de *Actas das I Jornadas de História e Arqueologia do Concelho de Arouca*. Arouca, 1987, pp. 400-401.

O termo *Memorial*, segundo Almeida Fernandes⁷, deriva do latim *memorare*, que significa memória, enquanto que o termo *Marmoiral* deriva do antigo termo *morbus* que significa doença ou morte. Desta forma, o uso da dupla designação e, portanto, do duplo sentido, funerário e memorativo, indicia que estes monumentos têm um valor simbólico de notável interesse e singularidade, tanto mais que, segundo Mário Barroca, esta tipologia é exclusiva do território português⁸.

Outra hipótese, esta colocada por Pedro Vitorino⁹, é a de que este tipo de monumento servia de marco para assinalar o limite de territórios sob as várias jurisdições dos coutos, devido ao facto de se encontrarem junto de mosteiros e nos caminhos de acesso a estes.

A variedade de designações deste tipo de monumentos, registada na documentação, tem como fundamento as várias funções que estes foram adquirindo desde a Idade Média até à actualidade. Por outro lado, tanto a documentação como a toponímia indiciam uma grande densidade de marmoriais, sobretudo no que diz respeito à região do Entre-Douro-e-Minho, como refere António Manuel da Silva¹⁰.

Além dos exemplos da documentação medieval acima mencionados, não faltam testemunhos para a Época Moderna. Na antiga rede viária, que se estendia entre os rios Leça e Ave, são referidos vários exemplares. A *leira dos Marmoirais*, em Aveleda (1642), um *mormoyrall* em Macieira (1518), as *leiras do Marmoiral* em Mindelo (1611), o *casal do Memorial*, também em Mindelo (1611), a *leira do Marmoiral* em Mosteiró (1711), e a *sepultura dos Memoriais*, junto aos limites de Fajozes, Vairão e Maceira (1636)¹¹.

O facto de se utilizarem os memoriais como marcos definidores de limites não significa, no entanto, que eles tenham sido erguidos para essa função. A sua presença era utilizada como elemento de referência do território, como os caminhos, as pontes ou outros elementos.

Nos últimos anos, este tipo de monumento tem sido estudado por A. M. da Silva que registou a existência de seis exemplares em razoável estado de conservação, em todo o território nacional¹².

O autor refere, além dos Marmoriais de Ermida (Irivo-Penafiel) e de Sobrado (Castelo de Paiva), os de Alpendurada (Marco de Canaveses), de Santo António (Santa Eulália-Arouca), de Paradela (Mondim da Beira-Tarouca) e de Odivelas.

Embora desaparecidos, são conhecidas descrições bem pomenorizadas dos Marmoriais de Lordelo (Ancede-Baião) e de Burgães (Santo Tirso).

Segundo A. M. da Silva são, no entanto, raríssimos os casos que identificam a pessoa sepultada ou que permitam concluir sobre a sua exacta função. Os documentos acima referidos, que registam o *marmorial de Ennego* (1088) e o *mormoriale Dompni Pelaggi Truytosendiz* (1258), constituem excepções.

Uma das tradições mais arreigadas é a que associa os memoriais à passagem de cortejos fúnebres de personalidades notáveis, como o de Odivelas que estará relacionado com o cortejo fúnebre de D. João I

7 FERNANDES, Almeida – «Toponímia Tarouçense». In *Beira Alta*, Vol. XLII, Viseu. Referido em: SILVA, António Manuel dos Santos Pinto da – «O Memorial de Santo António (Santa Eulália, Arouca) e os "Marmoriais" medievais: Revisão da sua problemática e propostas para uma análise globalizante». Sep. de *Actas das I Jornadas de História e Arqueologia do Concelho de Arouca*. Arouca, 1987, p. 10.

8 BARROCA, Mário Jorge – *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987, p. 400.

9 VITORINO, Pedro – «Os Marmoriais». Sep. de *Douro Litoral*, 1ª Série, nº 5, Porto, 1942.

10 SILVA, António Manuel Santos Pinto da – «O "Marmorial" de Alpendurada (Marco de Canaveses): um tipo raro na tumulária medieval». *Marco Histórico e Cultural. Actas de eventos marcoenses*. Marco de Canaveses: Câmara Municipal de Marco de Canaveses, 1988-1998, p. 21.

11 IDEM, *ibidem*, p. 21.

12 IDEM, *ibidem*, p. 19.



ou com o de D. Dinis (sepultado no Mosteiro de Odivelas), e o de Paradela tradicionalmente indicado como ponto de passagem do corpo de D. Pedro, Conde de Barcelos, quando, em 1354, foi tumulado no Mosteiro de São João de Tarouca¹³.

Os memoriais de Ermida, Sobrado, Arouca, Alpendurada e Lordelo estão, segundo a lenda, relacionados com D. Mafalda, filha de D. Sancho I. São tradicionalmente referidos como ponto de paragem no traslado do seu corpo para o Mosteiro de Arouca¹⁴. Conta a lenda que D. Mafalda, devota da Nossa Senhora da Silva, na Sé do Porto, se deslocou em visita àquela imagem, acompanhada do seu séquito, morrendo na viagem de regresso, mais concretamente em Rio Tinto, a 1 de Maio de 1257. Ao longo do percurso desta viagem, segundo refere a lenda, foram erguidos *Marmoirais* destinados ao pouso do féretro da infanta durante a viagem até ao Mosteiro de Arouca, que reformou e onde foi sepultada.

Nas Memórias Paroquiais de 1758 regista-se, ao que se conhece pela primeira vez, o Memorial de Sobrado, referindo-se que «(...) *Ha nella hua memoria ou memorial a que os moradores da terra, corrupto bocabollo, chamão Marmoiral, de comprimento de dez palmos a entrada da Quinta da Boavista, com suas cruces abertas em pedras redondas nas cabeseiras, onde dizem descansará o com o corpo da Raynha a Beata Mafalda, que traziã trazi o da villa de Canazeses para o seu Real Mosteyro de Arouca deReligiozas da Orden de Cister, que dista desta villa duas legoas.*»

Segundo Pedro Vitorino, os exemplares de Alpendurada e de Lordelo, deslocados do percurso funerário, comemoravam a passagem da Beata Mafalda no contexto das viagens que fez, com a finalidade de fundar obras pias. No entanto, há aqui uma miscenização, na memória popular, entre a filha de D. Sancho e a sua avó, ou seja, a rainha D. Mafalda, mulher de D. Afonso Henriques, igualmente celebrizada pelas suas obras pias. A rainha fundou uma albergaria em Canaveses, onde eram recebidos e tratados os viajantes pobres, referindo a tradição que a ela se devem a ponte sobre o Douro, de Barqueiros e uma ponte sobre o Tâmega, bem como as barcas de passagem «por Deus» em Moledo e Porto de Rei.

A fundação das Igrejas de São Pedro de Abragão e de São Gens de Boelhe, ambas no concelho de Penafiel, é atribuída ora à Rainha D. Mafalda ora à filha de D. Sancho I.

José Pereira Bayam regista em 1721 a propósito do percurso do corpo de D. Mafalda, de Rio Tinto para Arouca, que «onde quer que se detinhão, puzerão depois certas memorias, e arcos triunfais de pedra lavrada, que ainda hoje perservão»¹⁵.

A utilização de Memoriais como local de paragem em funerais ou procissões é, na opinião de A. M. da Silva, uma hipótese que não oferece dúvidas. A sua utilização para marcar uma sepultura, função rejeitada por A. Nogueira Gonçalves, é mais problemática entre os autores que têm abordado este fenómeno. Os memoriais de Alpendurada e de Lordelo, bem como a sepultura antropomórfica do Memorial da Ermida parecem indiciar a função tumular destes monumentos.

É muito antigo, de tradição romana e paleo-cristã, o hábito de sepultamento junto às vias de comunicação. A presença de espadas gravadas no Memorial de Sobrado, bem como nos de Alpendurada e

13 SILVA, António Manuel Santos Pinto da – «O "Marmorial" de Alpendurada (Marco de Canaveses): um tipo raro na tumulária medieval». *Marco Histórico e Cultural. Actas de eventos marcoenses*. Marco de Canaveses: Câmara Municipal de Marco de Canaveses, 1988-1998, p. 22.

14 AGUIAR, J. Monteiro – «Penafiel Antiga: O Marmorial ou o Arco da Ermida». In *Boletim da Câmara Municipal de Penafiel*. Penafiel, 1933, p. 17.

15 BAYAM, José Pereira – *Portugal, glorioso e ilustrado com a vida, e virtudes das bemaventuradas rainhas santas Sancha, Teresa, Mafalda, Isabel e Joanna*. Lisboa: 1727.



Lordelo, conduzem A. M. da Silva a considerar que existe uma relação entre estes monumentos e o sepultamento de cavaleiros mortos em duelo. No entanto, a quantidade de referências na documentação medieval e da Época Moderna, a memoriais, deverá ter outra explicação. De acordo com Almeida Fernandes, A. M. da Silva¹⁶, considera que o termo se aplicava igualmente a necrópoles de sepulturas escavadas na rocha que a arqueologia medieval tem revelado.

A carga simbólica e prestigiante dos Memoriais, bem como a sua antiguidade, contribuíram para que uma série de tradições e lendas se forjassem à sua volta.

Frei António da Soledade, no século XVIII, recorrendo a um manuscrito da era de 1152 (ano de 1114), conclui que o *Marmoiral* da Ermida era um monumento funerário dedicado a D. Sousinho Álvares. Esta conclusão, refutada posteriormente por outros autores, foi reforçada por Pinho Leal que se refere ao documento, acrescentando que D. Sousinho foi alcaide-mor, ou governador, do castelo de Bugefa ou Abojefa, um castro situado no Monte do Castro também designado, na Idade Média, por Monte da Sinagoga ou da Esnoga. Além deste, outro documento do *Livro de Doações de Paço de Sousa*¹⁷, referido por João Pedro Ribeiro, regista que D. Sousinho Álvares (*Joazino Alvariz*) tinha a sua casa no monte da Sinagoga. Finalmente, o que reforça ainda mais esta tradição, o monumento situa-se junto à *Estrada Velha*, no cruzamento com o caminho que levava a este velho castro, permitindo uma vez mais associar o monumento àquele alcaide. A par destas interpretações impõe-se o conhecimento de que, na Idade Média, era algo frequente sepultarem-se cavaleiros gloriosos junto de caminhos, sendo o monumento da Ermida um possível exemplar dessa prática¹⁸.

No entanto, Pedro Vitorino refuta a ideia aventada por Frei António da Soledade, alegando que existe uma disparidade considerável entre a data do documento e a possível data de construção do monumento, afirmando, baseado nas suas características arquitectónicas, que este monumento é 100 anos posterior ao documento referido¹⁹. Já anteriormente, Abílio Miranda havia afirmado que «teimam em dizer que aí está sepultado um lendário D. Souzinho Alvares; mas isso é destituído de toda a crítica pois o documento em que pretendem basear-se é anterior ao século XII e o monumento referido é românico-gótico, portanto, na melhor hipótese, de meados do século XIII»²⁰.

Em meados do século XVI, João de Barros, na *Geografia de Entre Douro e Minho e Trás-os-Montes*, refere «umas sepulturas antigas que não são dos romanos e estão no monte feitas à maneira de moimento, com arco por cima, e estas não têm nenhuma letra, nem me sabem dar certa razão de quem serão ou porque se faziam ali, fora das igreja», acusando que já se havia perdido a memória da exacta função destes monumentos.

No entanto refere que, conforme dizia a tradição, estes túmulos correspondiam a «homens que morreram em desafio»²¹.



4. Marmoiral de Sobrado.
Cabeceira vertical com cruz gravada.

16 SILVA, António Manuel Santos Pinto da – «O "Marmorial" de Alpendurada (Marco de Canaveses): um tipo raro na tumulária medieval». *Marco Histórico e Cultural. Actas de eventos marcoenses*. Marco de Canaveses: Câmara Municipal de Marco de Canaveses, 1988-1998, p. 24.

17 IDEM, *ibidem*, p. 15

18 AGUIAR, J. Monteiro – «Penafiel Antiga: O Marmorial ou o Arco da Ermida». In *Boletim da Câmara Municipal de Penafiel*. Penafiel, 1933, p. 15.

19 VITORINO, Pedro – «Os Marmoriais». *Sep. de Douro Litoral*, 1ª Série, nº 5, Porto, 1942.

20 MIRANDA, Abílio – *Terras de Penafiel*. Vol. I. Penafiel, 1937.

21 BARROS, João de – *Geografia d'entre Douro e Minho e Trás-os-Montes*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1919 [ms. original de 1549], pp. 109-110.



5. Memorial da Ermida.
Detalhe do alçado.

Os Memoriais da Ermida e de Sobrado correspondem a monumentos que merecem ser valorizados, tanto pelo seu significado, como pela raridade de exemplares conservados em Portugal.

São, por outro lado, exemplares da arquitectura medieval da região do Vale do Sousa que, juntamente com os castelos, as torres, os mosteiros, as igrejas paroquiais, as pontes, as fontes e as vias, patenteiam a riqueza e a diversidade da construção medieval que, de uma forma tão expressiva, marca este território e esclarece a fundura das suas raízes.

O Memorial da Ermida foi alvo de obras de restauro durante a década de 40 do século XX, a cargo da DGEMN, durante as quais Abílio Miranda, ao falar com os artistas, descobriu que debaixo da caixa tumular deste monumento havia uma sepultura antropomórfica, em pedra, cujo tamanho correspondia ao de uma criança recém-nascida²².

Em 1960 é vedado o acesso ao monumento, transgredindo-se assim a zona de protecção do memorial. Em 2006 e 2007 são realizadas obras de conservação e valorização do acesso aos imóveis no âmbito da Rota do Românico do Vale do Sousa. [LR / MB]

Cronologia do Memorial da Ermida

Séc. XIII – Edificação original;

Década de 1940 – Obras de restauro;

1960 – Encerramento do terreno privado que circunda o monumento por iniciativa do proprietário, vedando o seu acesso e transgredindo a zona de protecção do memorial;

2006/2007 – No âmbito da Rota do Românico do Vale do Sousa, foram realizadas as seguintes obras: conservação da pedra; conservação e valorização da envolvente.

Cronologia do Marmoiral de Sobrado

Séc. XIII (meados) – Edificação original;

2007 – Obras de conservação e valorização da envolvente ao imóvel no âmbito da Rota do Românico do Vale do Sousa: criação de um pequeno espaço verde; tratamento das árvores existentes e reposição das árvores de alinhamento em falta; instalação de iluminação própria.

²² MIRANDA, Abílio – «Marmoiral». In *Boletim da Comissão Municipal de Cultura*. Penafiel, 1947, pp. 9-10.



igreja

IGREJA DE SANTA MARIA DE MEINEDO



1. A Igreja na Época Medieval

237

A Igreja de Santa Maria de Meinedo, situada no concelho de Lousada, constitui um exemplar de referência no contexto da arquitectura românica do Vale do Sousa porque apresenta um programa arquitectónico muito ligado ao românico rural, perpetuando esquemas decorativos, alçados e muros que seguem modelos românicos, embora a sua datação deva ser situada entre os finais do século XIII e os inícios do século XIV.

Apesar desta datação tardia, o prestígio da Igreja é muito grande, uma vez que Meinedo foi sede de um bispado no século VI.

Um pouco a Norte da Igreja e, possivelmente, no local de uma *villa* romana, há vestígios de muros e alguns capitéis pertencentes, ao que parece, a uma basílica relacionada com a sede do Bispado de *Mag-netum*¹. A campanha de escavações arqueológicas, realizadas entre 1991 e 1993, permitiu identificar a abside de um edifício de planta cruciforme que poderá datar do período suevo².

O Bispo de Meinedo, Viator, esteve presente no II Concílio de Braga, realizado em 572 e presidido por São Martinho de Dume. A basílica terá passado, pouco depois, a igreja paroquial como indica a sua referência no *Parochiale suevicum*, documento que regista o número de paróquias pertencentes a cada diocese, e cuja elaboração decorreu da organização paroquial, impulsionada por São Martinho³.

Meinedo era então um *vicus*, o que significava a existência de uma povoação com parte do seu *habitat* organizado em ruas. Os elementos remanescentes da basílica, como capitéis e impostas, revelam uma construção de relativa grandeza e aparato, datável de meados do século VI⁴.



1. Apresentando um programa tardio e muito próprio do românico rural, a Igreja de Santa Maria tem um acentuado valor simbólico uma vez que Meinedo foi sede de um bispado no séc. VI.

1 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. Arte da Alta Idade Média*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 30.

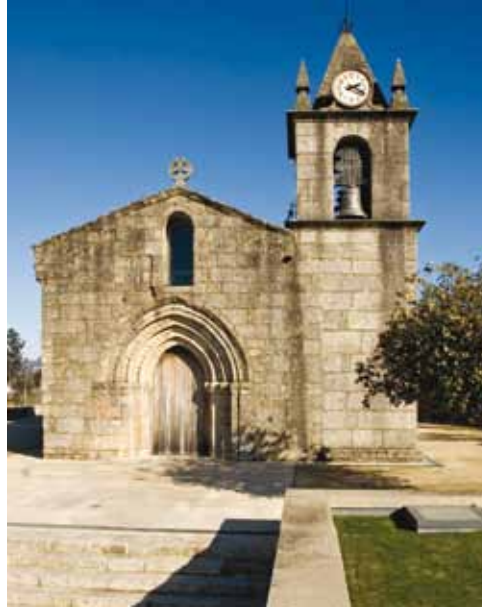
2 *Igreja Matriz de Meinedo/Igreja de Santa Maria*. <http://www.monumentos.pt> (consulta efectuada em 27 de Dezembro de 2006).

3 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. Arte da Alta Idade Média*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 30.

4 IDEM, *ibidem*, p. 30.



2. Fachada sul.



3. Fachada ocidental.

Em 1113 o Bispo do Porto, D. Hugo, recebe de D. Afonso Henriques o Couto do Mosteiro de Santo Tirso de Meinedo⁵. Desconhece-se a data de fundação deste mosteiro embora a lenda, consagrada no *Agiológico Lusitano* (1652)⁶, afirme que foi o sogro do rei visigótico Recaredo que, da cidade de Constantinopla, trouxe o corpo de Santo Tirso, tendo fundado o mosteiro sob a sua evocação⁷.

A campanha de escavações acima referida detectou igualmente estruturas relacionáveis com um conjunto monástico. Certo é que a documentação publicada regista, sistematicamente, a designação de mosteiro ou igreja de Santo Tirso de Meinedo, até ao século XVII⁸, quando a evocação de *Nossa Senhora* ou de *Santa Maria*, parece ter-se imposto definitivamente.

A capela anexada à fachada norte da igreja de Santa Maria é dedicada a Santo Tirso estando aí as suas relíquias muito veneradas no século XVII, como refere Jorge Cardoso, no *Agiológico Lusitano*.

Confrontando as referências à Igreja de Meinedo registadas por Jorge Cardoso (1652) e por Frei Agostinho de Santa Maria, no *Santuário Mariano* (1716)⁹, ficamos com a impressão que a alteração do orago se deveu a *rivalidades* devocionais.

Jorge Cardoso enaltece o valor taumaturgo das relíquias de Santo Tirso, embora reconheça que a igreja seja designada de *Nossa Senhora*, assegurando que aquelas relíquias eram motivo do grande concurso de gente que frequentava a romaria, por ser o Santo Mártir advogado de febres e maleitas, de que fica-



4. Encostada à fachada norte da igreja, a capela de Santo Tirso guarda as relíquias do santo.

5 Sobre a documentação relativa à freguesia de Meinedo veja-se: LOPES, Eduardo Teixeira – *Meinedo. Subsídios para uma possível história desta freguesia*. Lousada: Câmara Municipal de Lousada, 2001.

6 CARDOSO, Jorge – *Agiológico Lusitano*. (Organização, estudo e índices de Maria de Lurdes Correia Fernandes). Tomo I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 278-280 (ed. original de 1652).

7 LOPES, Eduardo Teixeira – *Meinedo. Subsídios para uma possível história desta freguesia*. Lousada: Câmara Municipal de Lousada, 2001, pp. 28-31.

8 Cfr. IDEM, *ibidem*, *passim*.

9 SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, que se venerão em os Bispados do Porto, Vizeu, & Miranda*. Tomo V. Lisboa: Off. de António Pedrozo Galram, 1716, pp. 36-37.

vam livres os doentes que recolhiam terra da sua sepultura, trazendo-a consigo em nominas, ou seja, em bolsas nas quais se guardavam relíquias, talismãs ou orações impressas¹⁰.

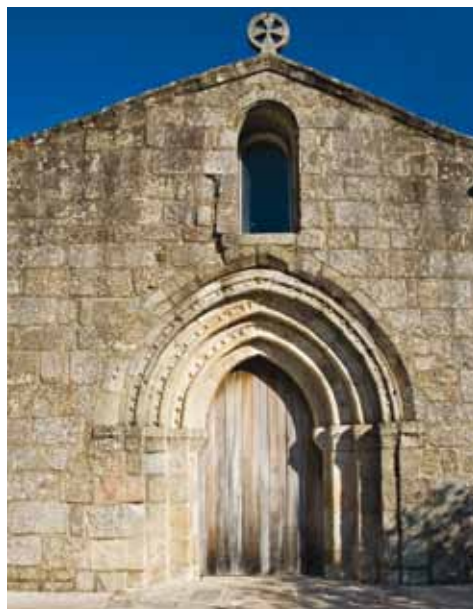
Agostinho de Santa Maria, argumentando contra os que atribuíam à igreja a evocação de Santo Tirso, conta um episódio que merece registo. Estando a imagem da Senhora de Meinedo, no retábulo da capela-mor, foi dali retirada em 1686 quando se fez um novo retábulo. Porque a imagem era grande e pareceu desproporcionada, segundo o novo risco do retábulo, correu a notícia de que havia a intenção de a destruir ou enterrar. A população, muito devota de *Santa Maria a Alta*, insurgiu-se de tal forma contra aquela pretensão que «para sussegar aquelle piedoso tumulto, collocarão a senhora em hum dos Altares Collateraes, em quanto se lhe não fabricava Altar proprio em que podesse estar com toda a veneração, reverencia, & culto que lhe era devido»¹¹.

É curioso referir que, como será desenvolvido adiante, foi encontrada, em campanha de escavações arqueológicas dos anos 90 do século XX, uma imagem gótica de *Santo António* em calcário, com vestígios de policromia, que estava enterrada no lado Norte do adro desta igreja. A escultura encontra-se quebrada em dois fragmentos e sem cabeça. A parcial destruição e enterramento desta imagem poderá estar relacionada com este episódio de alteração do retábulo-mor.

A Igreja de Santa Maria de Meinedo apresenta um programa arquitectónico muito preso à resistência do românico rural, o que atesta quanto este modo de construir foi, no Norte de Portugal, muito estimado até épocas tardias.



5. Fachada sul da nave e da cabeceira. Os cachorros da cabeceira e da nave, quase sem elementos esculpidos, são um indício do carácter tardio desta igreja.



6. Portal ocidental. Sem tímpano nem colunas este portal apresenta um alçado comum ao gótico rural.



7. Portal ocidental. Pormenor das arquivoltas.

10 CARDOSO, Jorge – *Agilógio Lusitano*. (Organização, estudo e índices de Maria de Lurdes Correia Fernandes). Tomo I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 274 (ed. original de 1652).

11 SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente apparecidas, que se venerão em os Bispados do Porto, Vizeu, & Miranda*. Tomo V. Lisboa: Off. de António Pedrozo Galram, 1716, p. 37.

O templo apresenta uma planta de nave única e cabeceira rectangular, como a maioria das nossas igrejas paroquiais da Idade Média, ambas com cobertura de madeira de duas águas. O portal principal, sem tímpano nem colunas, abre-se em arco apontado e tem as arquivoltas decoradas com motivo de pérolas, num arranjo próprio do gótico rural.

A cabeceira é rematada superiormente por cornija que assenta em cachorros lisos, enquanto a nave apresenta elementos semelhantes tendo, no entanto, alguns cachorros esculpidos. O portal lateral sul não apresenta qualquer decoração e o do norte encontra-se entaipado.

Conjugando estes elementos, poderemos datar esta construção já dos finais do século XIII ou dos inícios do século XIV, ressaltando embora que a Igreja de Santa Maria de Meinedo constitui um exemplar de referência na arquitectura do Vale do Sousa, uma vez que perpetua esquemas decorativos, alçados e muros feitos segundo os modelos românicos.

Segundo registou A. de Sousa Oliveira, existem vestígios de pintura mural, na parede testeira da capela-mor, ocultos pelo retábulo. Na nave, junto ao arco do cruzeiro e do lado da Epístola, existirá um fresco, representando a *Anunciação* igualmente encoberto pelo respectivo altar¹². Há ainda vestígios de pintura sobre reboco, na pedra da mesa de altar.



8. Portal ocidental. Os elementos deste portal e os cachorros que a Igreja apresenta indicam uma cronologia do final do séc. XIII ou do início do séc. XIV.

1.1. A imagem de Santa Maria de Meinedo

Nesta igreja merece especial atenção a imagem de *Nossa Senhora de Meinedo*, em calcário e apresentando vestígios de policromia, o que está de acordo com a descrição que dela faz o autor do *Santuário Mariano* quando refere que era *pintada de cores e ouro*.

É uma escultura de vulto cuja grande devoção está bem documentada na Época Moderna e que corresponde à Época Gótica, embora o gosto pela antiguidade deste tipo de imagens conduza a que sejam assiduamente classificadas como românicas. A escultura foi cavada na parte posterior, circunstância bastante frequente, que se destinava a tornar as imagens mais leves para poderem ser levadas nas processões.

Da escultura românica de vulto pouco chegou até nós. A sua produção terá sido muito menor do que na Época Gótica, já que as relíquias satisfaziam as necessidades devocionais. No entanto, há referências documentais da Época Românica que dão conta da existência de *majestades*, certamente imagens da Virgem entronizada como *Sedes Sapientiae*, muitas vezes realizadas em madeira e que desapareceram por mudanças de gosto e de devoção. As determinações Sinodais ordenavam que as esculturas velhas e em mau estado fossem quebradas e enterradas em chão sagrado, nas cabeceiras ou nos adros das igrejas.

Em Meinedo foi encontrada, em campanha de escavações arqueológicas da década de 90 do século XX, uma imagem gótica fragmentada, representando *Santo António*, em calcário com vestígios de policromia, que estava enterrada no lado Norte do adro da igreja. A sua eliminação está de acordo com as determinações acima referidas e não terá sido apenas por se encontrarem em mau estado que estas esculturas foram partidas e enterradas. As mudanças de gosto ou a ênfase do culto a um santo, em detrimento do outro, também terão ditado o seu desaparecimento.



9. A imagem de *Nossa Senhora de Meinedo* corresponde a uma tipologia da Época Gótica. Apresenta vestígios de policromia.

12 OLIVEIRA, A. de Sousa – *A Igreja românica de Sta. Maria de Meinedo e a sua raiz na Alta Idade Medieval*. 1969, p. 12.

Tendo em conta estes fenómenos, melhor se entende a raridade dos exemplares de escultura de vulto da Época Românica, em Portugal, merecendo referência o *Anjo da Anunciação* da Sé do Porto (Museu Nacional de Machado de Castro – Coimbra) parcialmente destruído, cuja modelação erudita da figura, bem como a forma de fazer cair os panejamentos, denunciam influências do Centro e Oeste de França, concomitantemente com soluções já protogóticas.

A igreja transmontana de Carrzedo de Montenegro (Valpaços) guarda uma imagem da *Nossa Senhora* incluída em retábulo da época barroca, e outra, do *Anjo da Anunciação* que mostram influências da escultura que Mestre Mateus desenvolveu no pórtico da Glória da Catedral de Santiago de Compostela.

Embora a documentação garanta a existência de escultura de vulto no século XIII, fenómeno comum a outros países europeus, em Portugal foi no século XIV que a escultura gótica atingiu o seu apogeu.

O amplo incremento da produção gótica de escultura, tanto de vulto como retabular, deve ser enquadrado no fenómeno devocional da época. Se, como escreveu C. A. Ferreira de Almeida, na Época Românica se rezava diante das relíquias, na Época Gótica aquelas já não satisfazem as necessidades devocionais. Reza-se agora diante das imagens esculpidas ou pintadas nos muros ou em retábulos.

No interior das igrejas multiplicam-se os altares ora da encomenda de confrarias, ora em capelas instituídas com a finalidade de celebrar sufrágios, aspecto que acompanha a progressiva crença no *Purgatório*, e que obriga a uma imensa quantidade de missas programadas nos testamentos.

Na Época Gótica, ver é cada vez mais uma radicalidade. É preciso ver o santo, tocar-lhe, fazer preces diante da imagem, raspar a escultura ou a pintura porque a sua matéria é sagrada e tem poderes tau-matúrgicos. Os santos são os grandes intermediários entre os homens e Deus, e a sua capacidade é múltipla. Curam, provocam conversões, fazem milagres e desencadeiam fortes emoções.

No estudo das imagens não podemos atender unicamente às suas formas iconográficas ou narrativas, mas também às suas *funções* e aos seus *usos* em contextos sociais, políticos e ideológicos em constante renovação.

O valor das imagens de um santo ou de um ciclo narrativo não se resume ao seu poder miraculoso. As imagens têm também de encantar e de causar admiração. Deverão ser belas, coloridas, ricas, expressivas e dramáticas para que exerçam uma impressão e um fascínio sobre o espectador.

Além das imagens dos Santos, a Época Gótica estimou particularmente a imagem de *Nossa Senhora*, representada como *Mãe de Cristo*.

À volta de Coimbra desenvolveu-se, no século XIV, uma intensa produção escultórica, tanto no que diz respeito à escultura de vulto, como à escultura retabular e ainda à funerária. As pedreiras de calcário brando localizadas em Ançã, Outil e Portunhos, proporcionaram excelente material para esta escultura. A Coimbra terá chegado, pela década de 30 do século XIV, Mestre Pêro, artista de provável origem aragonesa, no âmbito da vinda para Portugal e do casamento da futura rainha, mulher do rei D. Dinis, Isabel de Aragão. A Mestre Pêro terá encomendado o seu túmulo (Santa Clara-a-Nova, Coimbra) e muitas outras obras de escultura. A actividade de Mestre Pêro e da sua oficina tem sido considerada como elemento fundamental na evolução da escultura gótica portuguesa. Às esculturas de vulto, Mestre Pêro introduziu uma movimentação gótica, tendo inovado igualmente na tipologia das arcas funerárias.

Nossa Senhora é representada dentro de vários tipos iconográficos. Quando está entronizada e senta o Menino no joelho esquerdo designa-se de *hodegetria* e corresponde a uma evolução da representação românica em que a Virgem, também sedente, tem o Menino sentado sobre ambos os joelhos em posição de total frontalidade, iconografia designada de *nikopoia*.

Mais própria da Época Gótica e do gosto pela aproximação dos crentes às figuras sagradas desse tempo é a representação de *Nossa Senhora* em pé, segurando o *Menino*, habitualmente no braço esquerdo, tipo iconográfico que se designa de *eleousa* e que irá dar origem a variantes como a de *Nossa Senhora do Leite* já incluída nas variações muito góticas da *Virgem da Ternura*.

No século XV a região de Coimbra irá ser igualmente responsável pela produção de escultura gótica de qualidade. Das oficinas que aí operaram destaca-se a de Mestre João Afonso. A grande produção desta oficina disseminou-se mais para o Centro e Sul de Portugal havendo, no entanto, no Norte exemplos a realçar. A sua obra chegou inclusivamente à Galiza. A *Virgem com o Menino* da igreja de Santo André de Veia (A Estrada, Pontevedra) é uma imagem que apresenta as características da oficina de João Afonso. No Norte há ainda a referir uma série de imagens de *Nossa Senhora* em pé com o *Menino*, arroladas por Mário Barroca, na Igreja de Monsul (Póvoa de Lanhoso), na capela de Nossa Senhora da Conceição (Vila Franca – Viana do Castelo), nas igrejas de Ribeiros (Fafe), de Souto (Guimarães) e das Matrizas de Ponte de Lima e de Barcelos¹³.

Diogo-Pires-o-Velho foi outro dos mestres escultores sediado na região de Coimbra. A Leça da Palmeira chegou uma imagem de *Nossa Senhora*, da sua autoria encomendada por D. Afonso V em 1481, também de notável dimensão e qualidade plástica.

A imagem de Meinedo terá de enquadrar-se nesta produção coimbrã, talvez datando já do século XV, pela forma como são moldadas as vestes e pela forma como *Nossa Senhora* segura o *Menino*. No entanto, o quase total desaparecimento da policromia confere-lhe um aspecto um pouco arcaico, que torna complexa a sua datação. [LR]

2. A Igreja na Época Moderna

Relativamente a dados precisos sobre este templo para a Época Moderna, também eles são escassos, desconhecendo-se informações acerca do domínio que esta igreja assumia sobre o território paroquial, não sendo exequível identificar as capelas e ermidas que lhes estavam afectas e, de igual modo, não sendo ainda possível descortinar notícias relativas ao estado em que se encontrava este edifício durante aquele período.

Observando o conjunto que compõe a Igreja de Santa Maria de Meinedo, tanto exterior como interiormente, o edifício expõe inúmeros elementos datados dos séculos XVII e XVIII, os quais foram aplicados sobre uma estrutura originária da Idade Média.

Arquitectonicamente, ao nível da fachada principal, singela no seu aspecto geral, destacamos, como elemento flagrante do acrescentamento ocorrido em tempos pós-medievais, a inclusão da torre sineira a sul da fachada medieval. De secção quadrangular, a torre organiza-se em dois registos principais, correspondendo o primeiro à base propriamente dita e o segundo à zona de vazamento das quatro janelas que recebem os sinos. A cobertura apresenta-se de forma piramidal, tendo sido colocadas quatro pequenas pirâmides nos vértices da sua base.



10. *Nossa Senhora de Meinedo*.



11. O arranjo do interior desta Igreja corresponde à reforma da Época Moderna e à intervenção da década de 90 do séc. XX.

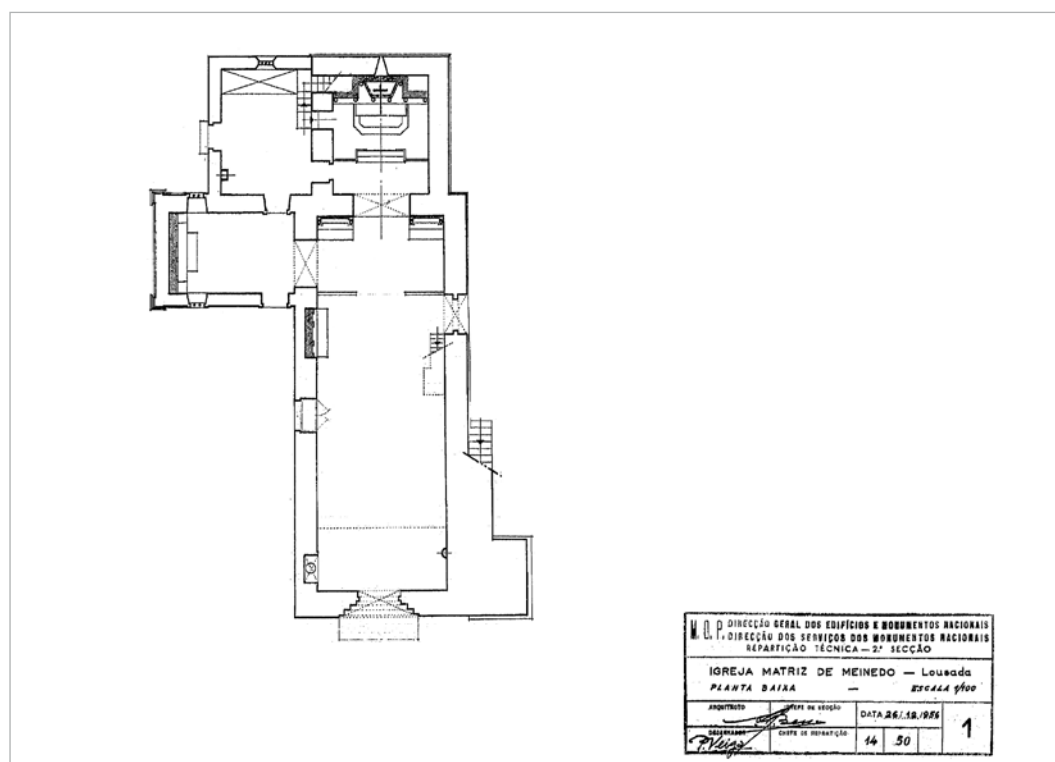
13 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp. 163-179.

Do lado norte da igreja são reconhecíveis os volumes da capela lateral e da sacristia: o primeiro apresenta uma orientação perpendicular à da nave e o segundo está colocado paralelo à capela-mor, encontrando-se adossado a esta última. A capela lateral tem cobertura em telhado de duas águas, observando-se nos vértices da empena triangular a colocação de pirâmides bolbosas lateralmente, e de uma cruz no vértice central. Salienta-se uma organização volumétrica escalonada.

Acerca da capela-mor é importante ressaltar que corresponde à reestruturação que teve lugar em finais do século XVII, acolhendo o seu interior um conjunto de grande impacto pela qualidade e harmonia dos revestimentos artísticos aplicados, onde a talha dourada, o azulejo e a pintura se complementam plenamente. Esta capela-mor, enquanto estrutura arquitectónica, é datável do último terço do século XVII. De planta rectangular, apresenta uma estrutura simplificada, encontrando como animação dos alçados laterais dois vãos de iluminação. Duas amplas janelas são esclarecedoras do carácter da renovação nesse componente da igreja, adaptando-a ao ritual litúrgico barroco.

A sacristia é datável da época em que foi intervencionada a capela-mor. Segue o mesmo padrão arquitectónico de austeridade, constituindo-se como espaço que responde primordialmente para a função que foi concebido: arrecadação das alfaías litúrgicas e local de preparação do sacerdote antes da celebração eucarística. Neste sentido, um dos muros da sacristia é complementado com um lavatório em granito, onde emerge um vocabulário artístico vernacular, expresso na interpretação que é dada aos elementos arquitectónicos de raiz erudita, nomeadamente, cornija, pirâmides e frontão.

É, de facto, no interior deste templo que o esplendor artístico dos séculos XVII e XVIII mais se faz sentir. Na nave e, sobretudo, na capela-mor, estão patentes aspectos que definem bem o requinte da arte própria desse período e comum aos interiores sacros barrocos portugueses.



12. Planta da Igreja. Inclui da Capela de Santo Tirso e a Sacristia, ambas da Época Moderna.



2.1. Talha, pintura e azulejaria

No espaço da Igreja, recentemente intervencionado por obras que lhe conferiram um aspecto depurado, sobressai de imediato o revestimento em talha dourada que ocupa toda a superfície da parede contígua ao arco triunfal, fazendo parte dessa estrutura os altares colaterais, que enquadram a capela-mor. Assim, a capela-mor de Santa Maria de Meinedo, pela articulação que testemunha entre arquitectura, revestimentos parietais em talha, azulejo e pintura, bem como pela estrutura dos três retábulos que compõem o conjunto, afirma-se como um exemplo subido da unidade estética do espaço sacro em finais do século XVII. Cenografia, sumptuosidade, função pedagógica das artes, são valores que definem o espaço sacro português da época barroca, e que colhem nesta capela-mor uma interpretação feliz, que ainda se mantém. O uso de variadas técnicas artísticas para embelezamento do mesmo espaço, como a talha dourada com pintura hagiográfica sobre madeira, azulejaria de padronagem nos alçados laterais e tecto em caixotões de madeira para enquadramento de pinturas figurativas, transmite ao local uma profusão cromática, rica e diversificada, que era apanágio do espaço sacro barroco português.

Capelas, igrejas (paroquiais ou monásticas), confrarias, misericórdias, santuários, ermidas, entre outros, de Norte a Sul do país foram intervencionadas seguindo esta articulação artística que se observa em Santa Maria de Meinedo. Aliada à nobreza do ouro está a mística do brilho que o mesmo emite, reforçado pela luz das velas que povoavam, outrora, esses equipamentos, bem como a valorização escultórica e volumétrica das peças em talha, e do cromatismo das pinturas hagiográficas que integram, tudo concorria para transmitir ao crente uma incomensurável sensação de magnificência que se respirava na casa de Deus. A essa imagem, junte-se os fumos do incenso e a gestualização do sacerdote, o actor principal

desse espaço, e por certo os paroquianos da freguesia nos séculos XVII e XVIII foram arrastados pela antevisão da glória divina.

O efeito cenográfico e retórico que a capela-mor exercia sobre os fiéis que da nave participavam nos rituais litúrgicos era algo pré-definido na normativa tridentina. E a arte, ou melhor, as artes, foram um forte instrumento de propaganda institucional que encerram o paradigma da militância religiosa pós-reformista. Frente à escassez de imagens, que adornavam as habitações domésticas, os fiéis dos tempos barrocos eram actores e espectadores num cenário de profusa ilustração religiosa e de elevado nível artístico e estético. Não se pode esquecer que a igreja timbrava o quotidiano do homem de seiscentos e setecentos. Aí assistiam por imposição normativa à missa semanal; aí testemunhavam os passos mais significativos da sua vivência, como eram o nascimento (baptismo), o casamento e a morte; e uma vez que a igreja é a principal construção colectiva da paróquia, era também no seu espaço que tinham lugar as principais manifestações da colectividade, como festas e feiras; avisos e notícias colectivas eram transmitidas do púlpito. Por estas razões, a presença da igreja enfatiza o quotidiano do homem barroco português. Em Portugal, e sobretudo no Portugal rural, não se pode entender a cultura colectiva sem se dimensionar o papel da igreja no seio da micro-sociedade paroquial.

Analise-se a capela-mor de Santa Maria de Meinedo a partir da nave da igreja: uma moldura de talha – arco triunfal e retábulos colaterais – enquadra o centro visual da capela-mor: o trono eucarístico. Local de exposição do Santíssimo Sacramento, assume-se como reduto essencial da transcendência mística do homem barroco. A igreja na sua transformação triunfal, reserva o ponto de convergência da capela-mor para apresentação ostensiva do corpo de Deus, presente na hóstia consagrada: o Santíssimo Sacramento, o principio fundamental da afirmação pós-reformista, frente ao esvaziamento transmutacional que afirmavam os acérrimos luteranos. E essa querela que se instalou no seio da Igreja no início do século XVI e justificou a fragmentação ideológica, era empunhada nos finais do século XVII como princípio inabalável da devoção católica. Assim, o espaço principal da igreja, a sua capela-mor, afirma-se em Meinedo como cenário de visualidade artística e reduto da normativa católica pós-reformista: no topo da pirâmide escalonada que formava o trono eucarístico, expunha-se, ostensivamente, a presença real de Deus no seio da comunidade paroquial.



14. Revestimento do arco triunfal. Detalhe.

A talha dos altares colaterais e o revestimento do arco triunfal são de estilo nacional, apresentando uma decoração profusa onde dominam os enrolamentos de acantos, misturados com flores e outros elementos vegetalistas e, especificamente, nas colunas torsas (que marcam o lugar dos altares colaterais) folhas de parra e cachos de uva, aos quais se adicionam, pontualmente, aves e querubins. O painel em madeira dourada dos frontais de altar, de desenho delicado, é posterior, apresentando já formas características à talha joanina, estando inscritas numa cartela central as iniciais «CJ», do lado do Evangelho, e «IHS», do lado da Epístola. Sendo este conjunto datável de finais do século XVII ou início do seguinte, para os frontais de altar aponta-se uma cronologia que rondará os anos quarenta do século XVIII.

O altar colateral do lado do Evangelho acolhe, no nicho rasgado ao nível do primeiro registo, uma imagem do *Sagrado Coração de Jesus*, sendo colocado imediatamente acima dele, já no segundo registo e em jeito de remate, um quadro onde se representa pictoricamente a imagem da Virgem com o Menino. Aposto sobre a chave do arco triunfal está outro painel no qual foi pintado *Cristo Ressuscitado*. Do lado da Epístola, o nicho do registo inferior do altar colateral acolhe uma imagem de *Cristo Crucificado*, sendo esse sobrepujado por um painel que, devido ao mau estado de conservação, não torna possível o reco-

nhecimento do tema representado. Sobre o banco deste retábulo está uma imagem de *Nossa Senhora das Dores*, uma representação iconográfica cara ao Catolicismo Pós-Trento que remete para a expressão proferida pelo sacerdote Simeão que, aquando da *Apresentação de Jesus no Templo*, anuncia a Maria a dor que «*como golpe de espada, trespassará a sua alma*». [Lc 2, 34-35]

O conceito barroco de «obra de arte total» resulta em pleno no espaço da capela-mor deste edifício, pela combinação das artes da talha, do azulejo e da pintura, as quais revestem integralmente todas as suas superfícies interiores.

O altar-mor, em talha dourada, datável do último terço do século XVII, apresenta uma estrutura dividida em dois registos horizontais, que se desenvolvem acima da base do retábulo, os quais, por sua vez, se separam em três bandas verticais, correspondendo a central, mais larga, ao espaço que acolhe o sacrário e o trono eucarístico. O seu desenho é definido pela inclusão de elementos de matriz arquitectónica, como colunas e entablamentos que, pela sua aplicação sucessiva, marcam a malha reticulada atrás descrita. As colunas presentes nas bandas verticais laterais, de capitel compósito, apresentam um fuste decorado, no seu primeiro terço, por elementos vegetalistas entre os quais está um querubim e uma ave, sendo a restante superfície decorada por estrias torcidas.

No registo inferior do altar-mor, a ladear a estrutura do sacrário, estão colocadas as imagens de *Nossa Senhora com o Menino* e de *São José*, respectivamente, do lado do Evangelho e do lado da Epístola. Superiormente, no nível do trono eucarístico, foram incluídas nas faixas laterais as representações pictóricas de *São João Baptista* e de *São João Evangelista*, respectivamente, em correspondência com as imagens de *Nossa Senhora* e de *São José*.

O sacrário e o trono eucarístico, resultantes de um acrescento posterior da estrutura retabular, são apresentados sobrepostos no campo central do retábulo que é definido por um arco de volta perfeita. No intradorso desse arco estão quatro painéis, distribuídos pelos dois registos principais da estrutura: no registo inferior, ao nível do sacrário, são representados pictoricamente *São Pedro* e *São Paulo*, colocados, respectivamente, à esquerda e à direita, e a estes painéis correspondem, no nível do trono eucarístico, as representações de *São Bernardo* e de *Santo Estêvão*.

A forma da estrutura do sacrário, dividida em dois registos, é um prisma trapezoidal, colocando-se nas suas arestas verticais colunas de fuste profusamente decorado com uma linguagem em que abundam delicados elementos vegetalistas aos quais se juntam querubins e aves. Na porta foi esculpida uma representação da *Ressurreição de Cristo* e coloca-se sobre ela um pequeno nicho onde está um crucifixo.

Há ainda que referir que o frontal da mesa de altar é em talha dourada, de boa qualidade, em estilo Nacional, sendo a decoração feita por enrolamentos de acantos, meninos e aves, colocados de maneira a envolver a sigla “IHS”, colocada no centro da peça.

A totalidade das paredes dos alçados laterais da capela-mor e do alçado correspondente ao arco triunfal é revestida por azulejos policromos, datados do século XVII, com composição de padronagem, formando um tapete cerâmico que recebe uma guarnição a contornar todos os vãos primitivos daquele espaço.

O módulo aplicado origina um padrão 2x2 com rebatimento a 180°, o que produz um ritmo horizontal e vertical na composição do tapete¹⁴. Sobre um fundo branco está um elemento em forma de losango, preen-

14 Identificado por Santos Simões como P-251. Vd. SIMÕES, J.M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no Século XVII*. 2ª Edição. Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 63.

15. O retábulo-mor é datável do último terço do séc. XVII.



chido a azul e limitado por uma linha ondulada pintada a amarelo, o qual contém no seu centro um círculo também a amarelo que marca o ponto de rotação do padrão. A partir de motivos vegetalistas, preenchidos a branco, que acabam de preencher o interior desse elemento, projectam-se para o exterior outros elementos, pintados a amarelo, que se direccionam para um motivo cruciforme, preenchido a azul.

A guarnição deste revestimento consiste numa barra, composta por friso e cercadura, que corre todos os limites do tapete cerâmico. O friso é constituído por uma cadeia de torcidos brancos, pintados sobre um fundo azul, sendo ela interligada a partir de uma flor de pétalas pintadas a amarelo¹⁵. O módulo da cercadura, também sobre um fundo azul, parte de um motivo vegetalista, pintado a amarelo, em forma de losango e com o centro vazado. Em seu redor desenvolve-se um elemento fitomórfico, pintado a branco, em cujo desenvolvimento se desenham volutas. Este elemento liga-se a outro, seu semelhante, por um anel pintado a amarelo, constituindo o elemento de ligação do padrão da cercadura um segundo losango, pintado a branco e azul, saindo do seu núcleo pequenas hastes enroladas, desenhadas a amarelo¹⁶.

Completa o conjunto das componentes artísticas da capela-mor, um tecto formado por caixotões pintados, num número de nove unidades no total, cujos motivos decorativos entalhados nos emolduramentos, com grande afinidade com alguns motivos patentes no retábulo-mor, apontam a sua datação para o final do século XVII. Os painéis são figurativos e representam um conjunto de episódios associados à iconografia mariana [Ver Esquema Iconográfico do Tecto da Capela-Mor]. Tecnicamente, o traço revela alguma ingenuidade na representação das formas, sendo a paleta dominante constituída essencialmente por vermelhos, castanhos e cinzentos.

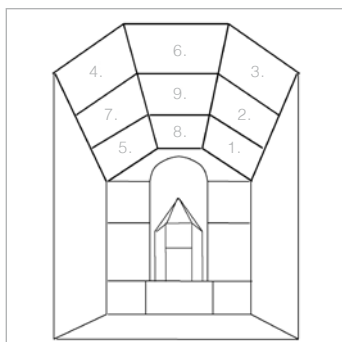
Pelos aspectos aqui abordados, no que concerne às intervenções datadas da Época Moderna, esta unidade espacial constitui um exemplo paradigmático do que foi o gosto e o nível de investimento que usualmente eram aplicados com a realização de obras de renovação artística nos espaços sacros portugueses, especificamente durante a centúria de Seiscentos.

Embora saibamos que o aspecto geral que esta igreja apresenta hoje, é divergente daquele que mostrava em 1886¹⁷ – exibindo o templo nessa data a superfície exterior rebocada e caiada, o nível geral de conservação das várias componentes que o constituem deve ser considerado modelar. Na verdade, registam-se poucos desvios relativos ao carácter original dos vários elementos, principalmente, para a



16. Retábulo-mor. O Trono Eucarístico resulta de um acrescento posterior à estrutura retabular.

ESQUEMA ICONOGRÁFICO DO TECTO DA CAPELA-MOR



PROGRAMA ICONOGRÁFICO TEMÁTICA MARIANA

1. ANUNCIAÇÃO
2. VISITAÇÃO
3. NATIVIDADE
4. EPIFANIA
5. FUGA PARA O EGÍPTO
6. CIRCUNCISÃO
7. APRESENTAÇÃO DE JESUS NO TEMPLO
8. COROAÇÃO DA VIRGEM
9. ASSUNÇÃO DA VIRGEM

15 Identificado por Santos Simões como F-10. Vd. *Idem*, p. 131.

16 Identificado por Santos Simões como C-74. Vd. *Idem*, p. 154.

17 Cf. VIEIRA, José Augusto – *O Minho Pittoresco*. Vol.II. Lisboa: [s.n.], 1886, p. 363.

17. Capela-mor. Tecto em caixotões pintados com temas da iconografia mariana. Final do séc. XVII.



Época Moderna, na zona da cabeceira, o que constitui um aspecto a ressaltar, sendo por isso uma mais valia para a avaliação do valor patrimonial do conjunto. [MJMR / DGS]

249

3. Restauro e conservação

As obras de restauro da Igreja de Santa Maria de Meinedo foram iniciadas em 1991, com a execução do projecto de recuperação e restauro da igreja da autoria do arquitecto Francisco Cunha, sob a orientação do IPPAR. Também os equipamentos de apoio à paróquia e arranjos exteriores são da responsabilidade de Francisco Cunha.

Para além dos trabalhos de conservação e restauro do templo, a execução deste projecto visou também a realização de escavações arqueológicas no interior da Capela de Santo Tirso, nave da igreja e sacristia; no exterior foram abertas sondagens junto à fachada sul do edifício. Os achados arqueológicos encontrados, vieram comprovar a antiguidade de Meinedo. [MB]

Cronologia

Séc. VI (meados) – Construção da basílica, sede do Bispado de Meinedo;

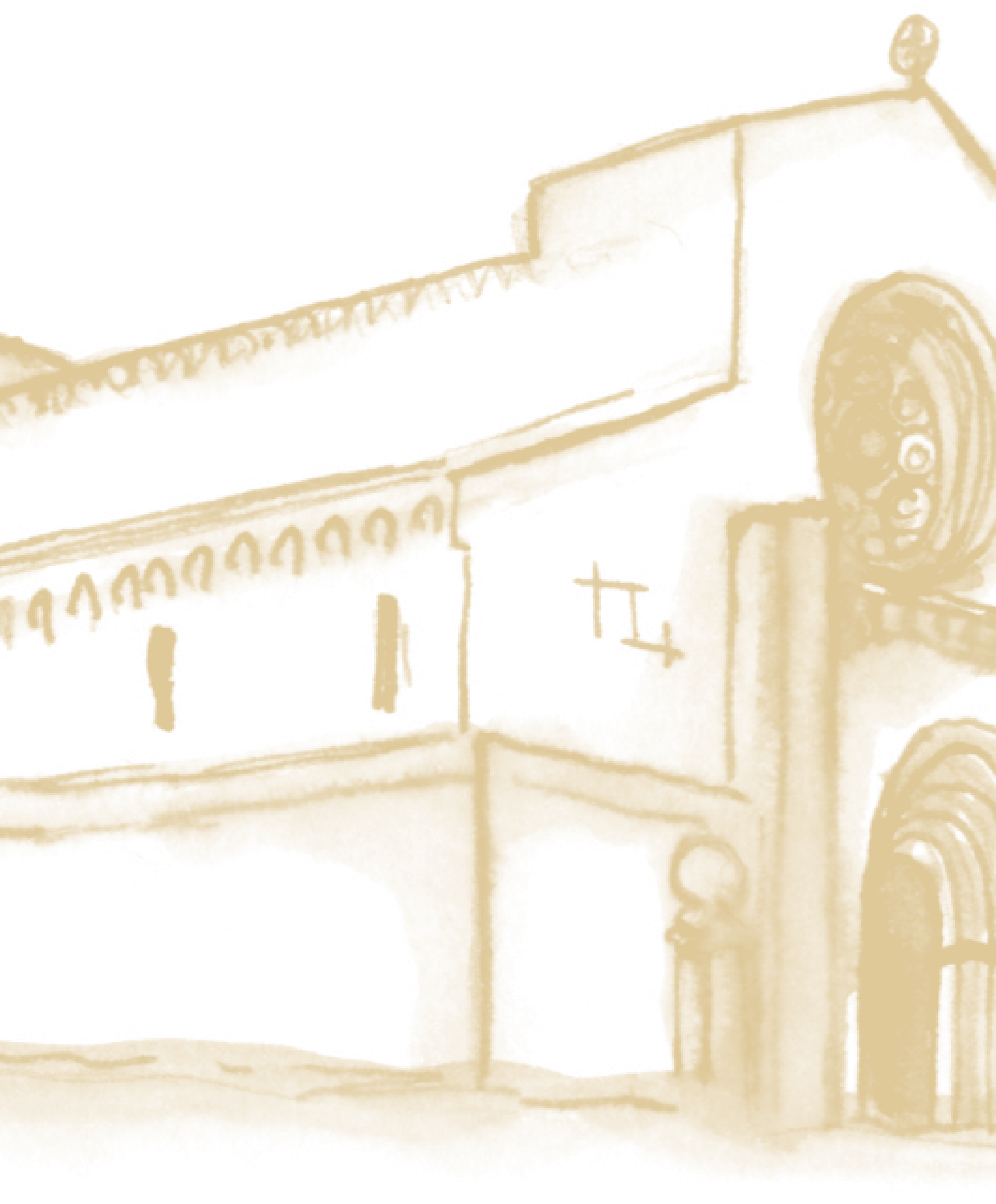
1113 – Referência à existência do Mosteiro de Santo Tirso de Meinedo;

Sécs. XIII - XIV – Construção da igreja;

Séc. XVII e XVIII – Revestimento a azulejos, azuis e brancos da capela-mor e construção da torre sineira moderna. Colocação dos retábulos e retábulo-mor em talha dourada;

1991 – Arranjo da Capela do Santo Tirso pela Comissão da Fábrica da Igreja;

Década de 90 do século XX – Início das obras de recuperação e restauro da Igreja de Meinedo pelo IPPAR, com projecto da autoria do arquitecto Francisco Cunha.



mosteiro

MOSTEIRO DO SALVADOR DE PAÇO DE SOUSA



1. O Mosteiro na Época Medieval

253

A igreja do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa, situada no concelho de Penafiel, constitui um monumento nuclear no contexto da arquitectura românica do Vale do Sousa. As suas singulares características, tanto ao nível da arquitectura como da escultura, e o facto de conservar o túmulo de Egas Moniz, fazem deste velho mosteiro beneditino um dos mais apelativos e prestigiados testemunhos da arquitectura românica portuguesa.



1. A igreja do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa é um monumento nuclear no contexto da arquitectura românica do Vale do Sousa. As soluções construtivas e decorativas aqui adoptadas terão influenciado outros estaleiros românicos da região.

Paço de Sousa tem origem na fundação de uma comunidade monástica que remonta ao século X. A mais antiga referência documental data de 994, quando o abade Randulfo, fugido de um mosteiro localizado a sul, durante as incursões de Almançor¹, faz o seu testamento. Nesta época o mosteiro, fundado por Trutesendo Galindes e sua mulher Anímia, deveria seguir os costumes monásticos peninsulares, tendo adoptado a Regra de São Bento, durante o abaciado de Sisenando, entre 1085 e 1087².

Data de 1088 o testamento de Egas Ermiges e de sua mulher Gontinha Eriz que, tendo em vista a salvação das suas almas, doam bens móveis e imóveis à igreja do Salvador sagrada por D. Pedro, Bispo de Braga³. Esta igreja não corresponde ao actual templo românico, mas tudo indica que a sua arquitectura deixou marcas na construção que viria a ser erguida no século XIII, como adiante se verá. O Mosteiro de Paço de Sousa foi cabeça de um couto doado pelo conde D. Henrique, tendo vindo a tornar-se um dos mais afamados mosteiros beneditinos com ligação à importante família do Entre-Douro-e-Minho, os Riba-Douro, da qual provém Egas Moniz a quem a tradição atribui a fundação deste mosteiro. Segundo José Mattoso, a família dos Gascos de Riba-Douro deverá ser de ascendência estrangeira. O primeiro representante da família, Mónio Viegas I, seria originário da Gasconha, informação transmitida pelos Livros de Linhagens. Sendo esta origem mitificada ou não, a verdade é que a riqueza e o estatuto social dos Gascos cresceu muito nos inícios do século XI, em património fundiário situado nas margens Norte e Sul do Douro e em poder, uma vez que vários membros da família ocuparam o cargo de *tenens* dos territórios de Anegia e de Arouca.



2. Interior da igreja. Friso esculpido a bisel.



3. Fachada sul da igreja. Neste lado da igreja foram construídos o claustro e o conjunto monástico.



4. Portal ocidental. As colunas prismáticas, os motivos utilizados nos capitéis e as bases bulbiformes caracterizam a escultura típica das Bacias do Sousa e do Baixo Tâmega.

1 MATTOSO, José – *O Monaquismo Ibérico e Cluny*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002 (edição original em língua francesa de 1966), p. 165.

2 IDEM, *ibidem*, p. 121.

3 GRAF, Gerhard N. – *Portugal Roman*. Vol. 1. Zodiaque: Yonne, 1986, p. 279.

Esta família conseguiu senhoriar-se de quase todos os mosteiros da região, a Oriente do Sousa, ou seja, Paço de Sousa, Valpedre, Alpendorada, Vila Boa do Bispo, Vila Boa de Quires e Tuías⁴. Neste contexto, o padroado do Mosteiro de Paço de Sousa passará para os descendentes da filha dos fundadores, Vivili, ou seja, para Egas Ermiges (1071-1095) e para Egas Moniz, o “Aio” (1108-1146)⁵.

No contexto da arquitectura românica da Bacia do Sousa, O Salvador de Paço de Sousa é um monumento nuclear. A igreja, muito celebrada na historiografia da arte portuguesa, apresenta um modo muito próprio de decorar, tanto pelos temas como pelas técnicas empregues na escultura. Esta escultura, típica das Bacias do Sousa e do Baixo Tâmega, adopta colunas prismáticas nos portais, bases bulbiformes, emprega padrões decorativos vegetalistas talhados a bisel e desenvolve longos frisos no interior e no exterior das igrejas, à maneira da arquitectura das épocas visigótica e moçárabe.

O templo apresenta parcelas de diferentes épocas. Há frisos e outros elementos reaproveitados de uma construção mais antiga, que deverá datar da segunda metade do século XII, e ainda outros de nítido recorte pré-românico que inspiraram os artistas que trabalharam no estaleiro, do século XIII.

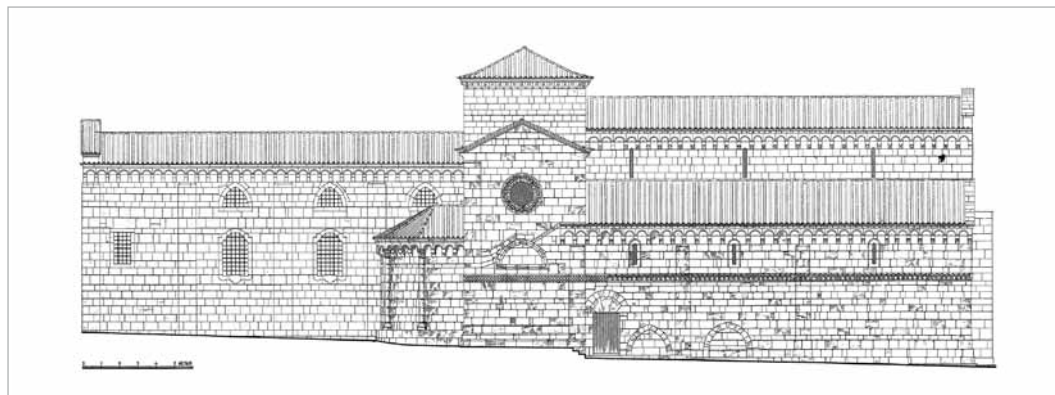
Como já foi notado por Manuel Monteiro, terá sido em Paço de Sousa que se forjou uma corrente com base na tradição pré-românica influenciada, igualmente, por temas originários do românico de Coimbra e da Sé do Porto, dando origem ao que se designou por *românico nacionalizado*.

255

Como é próprio do românico português, à medida que o estilo se expande e implanta no território também se regionaliza, afastando-se do repertório decorativo de origem francesa e das formas mais eruditas de construir.

Paço de Sousa foi, neste contexto, um edifício-padrão onde as tradições locais e as influências do românico de Coimbra e do Porto se miscigenaram, padronizando o tipo de *românico nacionalizado* das Bacias do Sousa e Baixo Tâmega.

Esta região está pontuada de igrejas românicas como as de Vila Boa de Quires (Marco de Canaveses), Boelhe (Penafiel), Rosém (Marco de Canaveses), São Miguel de Entre-os-Rios (Penafiel), Cabeça Santa (Penafiel) ou Abragão (Penafiel), que têm em comum, além dos seus aspectos estilísticos, o facto de se



5. Alçado da fachada norte.

4 MATTOSO, José – *O Monaquismo Ibérico e Cluny*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2002, pp. 68-69 (edição original em língua francesa de 1966).

5 IDEM, *ibidem*, pp. 69-70.

enquadrarem numa cronologia do românico algo tardia, reportando-se as suas construções ao século XIII, por vezes já muito adiantado, embora quase todos estes exemplares tenham origens fundacionais mais antigas. A verdade é que o surto reconstrutivo nesta região, por ter abrangido muitos templos ao longo da mesma centúria, conduziu à adopção de modelos semelhantes, tanto no que diz respeito à escultura, como ao arranjo de fachadas e portais.

A igreja de Paço de Sousa apresenta três naves, falso transepto inscrito na planta, e coberturas de madeira assentes em arcos-diafragma. A cabeceira é composta por três capelas que comunicam entre si: as laterais, de secção semicircular à maneira românica, e a central de planta rectangular, resultado de uma alteração da Época Moderna.

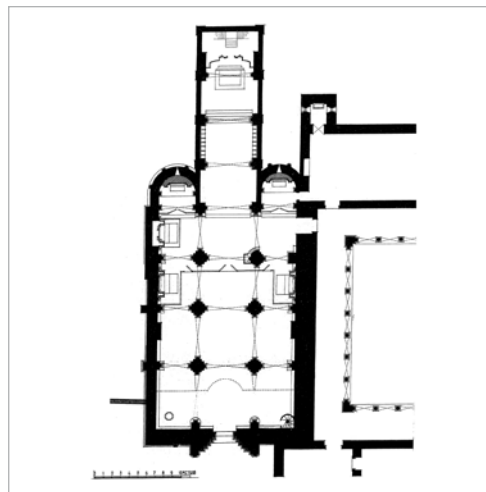
Vários condicionalismos, como o facto de existir uma igreja anterior - dos finais do século XI - que permitiu a continuação da celebração do culto sem se impor a necessidade urgente de um novo edifício, terão tido influência tanto no arrastar da construção desta igreja como na alteração ao seu projecto inicial, resultando em fases distintas, próprias de uma construção lenta e de alterações sucessivas ao plano construtivo inicial.



6. A igreja apresenta parcelas de diferentes épocas. Na fachada norte há frisos reaproveitados de uma construção românica mais antiga e de um templo pré-românico.



7. Alçado ocidental. A igreja apresenta três naves e transepto.



8. Planta da igreja.

A nova construção iniciada pelo lado ocidental, desenvolveu-se em função da igreja pré-existente. Deste modo, podemos destacar uma primeira fase de construção que corresponde ao primeiro tramo ocidental e ao portal axial, cujos elementos, nomeadamente capitéis e cachorros, apresentam, segundo C. A. Ferreira de Almeida, um perfil mais antigo relativamente aos restantes: «uns de nítida inspiração coimbrã ou da sé portugalense, outros de diversos locais»⁶.

Uma segunda fase está patente no portal sul que, comparativamente ao portal ocidental da primeira fase, se apresenta menos arcaico. O tramo mais a ocidente, da primeira fase, apresenta-se mais largo e mais alto, contrastando com os tramos mais apertados e baixos da segunda fase, o que comprova a redução das dimensões do projecto inicial.

6 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 89.



9. À primeira fase da construção da igreja correspondem o portal ocidental e o primeiro tramo das naves.

No que diz respeito a uma terceira fase deve-se destacar, na cabeceira, os absidiolos de planta semicircular, cobertos por abóbada de berço quebrado, pelo facto de nos apresentarem elementos bastante evoluídos dentro do românico, nomeadamente nas suas frestas semelhantes às da capela-mor da igreja do Mosteiro de São Pedro de Cête (Paredes) datável dos inícios do século XIV.

Uma quarta e última fase de construção desta igreja pode ser vista na cobertura do transepto e na torre sobre o cruzeiro que, pelo seu perfil indiscutivelmente tardio, lembra já a arquitectura gótica mendicante da época.

Outros aspectos, que acusam a lentidão da construção são, por exemplo, as cornijas de distintos perfis, as arcaturas exteriores que nas naves laterais se mostram simples (contraoando com as da nave central sobre modilhões esculpidos), os cachorros na zona do transepto e, sobretudo, o facto de terem sido aproveitados elementos da construção anterior que recordam um edifício dos finais do século XII.

Na parcela do muro do transepto, do lado sul, foram integrados frisos e impostas muito anteriores à construção do século XIII. Nas frestas dos absidiolos, as molduras apresentam aspecto moçárabe. Alguns capitéis como os que vemos no absidiolo do lado sul, com folhas salientes, têm igualmente nítidas recordações moçárabes.

Um dos aspectos mais interessantes desta idiossincrática construção românica é o facto de existirem elementos da nova igreja do século XIII, que recordam a arquitectura pré-românica, evidência a que C. A. Ferreira de Almeida apelida de *ressurgimento*, no contexto da arquitectura românica de meados do século XIII, no Entre-Douro-e-Minho⁷. Destes elementos de *revivalismo* proto ou pré-românico destacamos, em Paço de Sousa, os frisos de decoração vegetalista com talhe a bisel que se estendem ao longo dos muros, tanto no interior como no exterior, resultantes da inspiração nos motivos e perfis das impostas pré-



10. Absidiolo sul. Os absidiolos apresentam soluções mais evoluídas. Correspondem à terceira fase da construção.

7 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *A Arquitectura românica de Entre-Douro-e-Minho*. Vol. 1, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Porto, 1978, pp. 76-77.



11. Cobertura do transepto da nave central e da nave lateral. Os arcos-diafragma alternam com cobertura em madeira.



12. A utilização dos arcos-diafragma na cobertura das naves é uma solução que recorda a compartimentação do espaço nas igrejas pré-românicas peninsulares.



13. Os capitéis seguem, na sua maioria, padrões vegetalistas, adoptando – como é visível no capitel da esquerda – o talhe a bisel, próprio das épocas hispano-visigótica e moçárabe.



14. A parcela superior do transepto e a torre sobre o cruzeiro correspondem à última fase da construção.

românicas do lado sul do transepto, pertencentes à igreja anterior, sagrada por D. Pedro, Bispo de Braga em 1088⁸ que, ou foram reaproveitadas ou serviram de modelo aos artistas do estaleiro do século XIII.

A utilização dos arcos-diafragma nas naves é igualmente um elemento que recorda a espacialidade das igrejas pré-românicas peninsulares. Este modo de cobrir o corpo da igreja, que irá ter muitos exemplos em Portugal, desde a construção da Sé de Braga no século XII, a templos já do século XV, como é o caso da igreja do Convento de São Domingos de Vila Real, sublinha a divisão do espaço interno tornando os tramos mais fechados, quer ao nível espacial, quer ao nível da entrada da luz que, com esta solução, se difunde mais dificilmente e sobretudo, mais sincopadamente, dentro da igreja.

Esta compartimentação recorda os espaços hierarquizados e diferenciados da arquitectura pré-românica de que são exemplos, em Portugal, as igrejas de São Pedro de Balsemão (Lamego) e de São Gião da Nazaré. Ao longo da Alta Idade Média, na Península Ibérica, o espaço diáfano e comunicante da basílica paleo-cristã, tenderá progressivamente a compartimentar-se e a fechar-se cada vez mais, ou porque se colocam cancelas junto ao coro e à cabeceira, para impedirem que os fiéis ultrapassem o espaço reservado ao clero, ou porque essas cancelas vão crescendo em altura e aparato até se transformarem em iconostásis, quase atingindo a altura das naves, impedindo então a visualização do culto por parte dos crentes. A liturgia desenrolava-se como um ritual de mistério, apenas percebido pela audição e pelo olfacto, já que o perfume do incenso marca os vários passos deste cerimonial.

É nesta igreja que se encontra a melhor explicação para as permanências *revivalistas*, com um certo sabor visigótico-moçárabe que, a arquitectura românica das Bacias do Sousa e do Tâmega nos mostra⁹.

A arquitectura da igreja de Paço de Sousa é um exemplo de quanto as pré-existências podem marcar um novo programa e de quanto o arranjo das igrejas, tal como hoje se apresentam, não se reportou unicamente às soluções mais comuns do estilo do tempo, mas também às tradições locais de fundas raízes formais e simbólicas.

Entre as influências que chegaram a Paço de Sousa, vindas de outros exemplares da arquitectura românica do território português são de destacar, na região de Coimbra, a Igreja de São Tiago, cujos elementos dos portais são comparáveis aos de Paço de Sousa, tal como observou Manuel Monteiro¹⁰, bem como outra influência, desta vez sugerida por C. A. Ferreira de Almeida, chegada dos monumentos românicos da região do Porto, como a Sé, a igreja de São Martinho de Cedofeita e as parcelas mais antigas da igreja de Santa Marinha de Águas Santas (Maia).

A igreja ou *Capela de Santa Maria do Corporal*, demolida em 1605, dispunha-se de forma contígua à actual igreja românica, na banda do norte, com a qual comunicava pelo topo do transepto, como escreveu Frei Leão de São Tomás: «... avia no Mosteyro outra como Igreja que corria pelo lado do Cruseiro pera a parte Norte, edifycio muito bem feito de pedra de cantaria, a que chamavão Corporal», acrescentando que «Ali tinham os fregueses seu Altar, alli lhe dizião Missa & alli lhe fazião sua estação»¹¹.



15. Fachada sul. Na cornija as arcaturas da nave lateral apoiam-se em cachorros. O friso que se estende ao longo do muro, à maneira das arquitecturas pré-românicas, é um dos aspectos mais característicos deste igreja.

8 SÃO TOMÁS, Fr. Leão de – *Beneditina Lusitana*. Coimbra: Off. Manuel de Carvalho, 1651, p. 262.

9 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – *História da Arte em Portugal. Arte da Alta Idade Média*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 158.

10 MONTEIRO, Manuel – «Paço de Sousa: O Românico Nacionalizado». Sep. do *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, nº 12. Lisboa, 1943.

11 SÃO TOMÁS, Fr. Leão de – *Beneditina Lusitana*. Coimbra: Off. Manuel de Carvalho, 1644-51, vol. II, pp. 273-274.



16. Portal ocidental. As molduras das arquivoltas encontram paralelos em vários exemplares do românico português.

Este edifício cemiteral foi construído para servir de panteão, e a denominação de *Corporal* resulta da função para a qual foi destinada. Aqui foi sepultado Egas Moniz cujo túmulo aí permaneceu até 1605, data em que Frei Martinho Golias, devido ao preocupante estado de degradação, mandou demolir a Capela. João de Barros dá notícia, em meados do século XVI, tanto da existência da *Capela do Corporal*, como do túmulo de Egas Moniz que, àquela data, ainda ali se mantinha:

«Ali fez sua abitação Egas Moniz, grão privado e amo del rey Dom Afonço Anrriques, e parece que ali deixou a mor partte de sua fazenda. Elle iaz neste Mosteiro, em hua capella que chamão corporal, em hu muimento de pedra e esta insculpido nella, ao Redor, da maneira que se foi apresentar a el Rey de castella, com a mulher e filhos com os baraços nas gargantas, coando lhe prometeo levar as Suas Cortes a el rey Dom Afonço»¹².

A Capela do Corporal seria, segundo Mário Barroca, uma construção erguida nos finais do século XI, coeva da sagração da anterior igreja pelo Bispo D. Pedro, em 1088. Esta capela foi o principal panteão da família dos Riba Douro, embora vários elementos desta linhagem tivessem escolhido, como local de tumulação, outras igrejas.

D. Mónio Viegas, o Gasco, o primeiro da sua linhagem a chegar a Portugal, estando documentado desde 1014, e os seus dois filhos D. Egas Moniz e D. Gomes Moniz, entre outros, foram tumulados na igreja de Santa Maria de Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses), nos finais do primeiro quartel do século XI. Um outro filho de Mónio Viegas, D. Garcia Moniz, escolheu o Mosteiro de São Salvador de Travanca (Amarante), casa monástica documentada desde 1180, que fundou para aí ser tumulado¹³.

12 BARROS, João de – *Geographia d'entre Douro e Minho e Trás-os-Montes* [1549]. Porto: Typografia Progresso, 1919, p. 39.

13 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 294-295.

17. Portal ocidental. Os capitéis seguem modelos da Sé de Coimbra, da Sé do Porto e de outros modelos, de inspiração local.





18. Portal ocidental. A cabeça de bóvido, tema muito próprio da região do Vale do Sousa, tem uma função protectora desta entrada do templo.



19. Rosácea da fachada ocidental. Moldura.

A construção de gallés e capelas funerárias destinadas à tumulação terá começado no século XII. Durante largo tempo a igreja foi impondo a proibição de enterramentos no interior dos edifícios religiosos com excepção dos corpos ou relíquias de santos, reservando-se o espaço das criptas, construídas sob o altar-mor, para aí os colocar. No entanto, como refere J. C. Vieira da Silva, a pressão exercida tanto pelos leigos como pelos membros do clero, acabou por conduzir à autorização da tumulação no interior dos templos. Segundo o mesmo autor esta procura de aproximação ao espaço sagrado começa pela colocação das sepulturas à porta dos templos e logo depois no seu interior, fenómeno que deve ser relacionado com o aparecimento de arcos funerárias esculpidas¹⁴. No exterior dos templos, J. C. Vieira da Silva regista três soluções, para a tumulação. Os arcossólios abertos nas superfícies murárias, que tantas igrejas românicas conservam; a construção de capelas funerárias adossadas aos templos, como o panteão dos Resendes em Santa Maria de Cárquere (Resende), a Capela dos Ferreiros em Oliveira do Hospital, a que devemos acrescentar a desaparecida Capela de Santa Maria da igreja de São Pedro de Roriz (Santo Tirso), entre outros casos; e a construção de gallés, ou seja, pórticos colocados à entrada das igrejas monásticas, de que a documentada gallié de Santa Maria de Pombeiro seria um exemplo. Estas práticas acabariam por levar à colocação de arcos ou tampas sepulcrais dentro do próprio templo. No Salvador de Paço de Sousa, como acima foi referido, a capela funerária, panteão dos Riba Douro, situava-se a norte da igreja.



20. Localização do túmulo de Egas Moniz depois da intervenção da DGEMN.

14 SILVA, José Custódio Vieira da – «Memória e Imagem. Reflexões sobre a Escultura Túmular Portuguesa (séculos XIII e XIV)». In *Revista de História da Arte*. Nº 1. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005, pp. 47-81.



21. Túmulo de Egas Moniz. O túmulo, na forma como se apresenta, é o resultado da fusão de dois cenotáfios de épocas distintas. A face lateral - à direita do observador - corresponde ao cenotáfio mais antigo.

1. 1. O túmulo de Egas Moniz

Aquando da demolição da *Capela do Corporal* aí se conservavam outros catorze sarcófagos¹⁵. Com a demolição, o túmulo de Egas Moniz foi trasladado para o interior da capela-mor da igreja, juntamente com os dos seus filhos, ficando o do pai do lado do Evangelho e o dos filhos do lado da Epístola. Nesta operação, segundo dita a *Acta* da trasladação descobriu-se que o túmulo havia sido mexido anteriormente, pois lá não se encontravam todos os ossos. Apenas os braços, as pernas e parte da cabeça, acompanhados dos ferros das armas e da bainha da espada, foram então encontrados. Segundo o cronista da ordem, Frei Leão de S. Tomás, os ossos correspondiam a um homem de grande estatura, o que surpreendeu o Abade Golias aquando da cerimónia de trasladação¹⁶.

Em 1741, Frei Manuel das Neves, no âmbito da campanha de obras de renovação da capela-mor, mandou desmontar os túmulos, o que resultou num conjunto de pedras soltas, que foram colocadas de forma desordenada ficando duas delas invertidas. Na década de oitenta do mesmo século (1784), Frei Manuel de S. Tomás reconstrói uma vez mais a capela-mor e traslada as pedras dos túmulos para as naves colaterais, incrustando-as nas paredes, de forma desordenada e dissimulando por debaixo de uma delas, a caixa de cobre que continha os ossos de Egas Moniz.

Finalmente, aquando dos restauros da DGEMN em 1929, na sequência do incêndio de 1927, os túmulos foram reconstruídos resultando na caixa tumular dupla que hoje conhecemos. Esta reintegração, da responsabilidade dos arquitectos Baltazar de Castro, Adães Bermudes e de Pedro Vitorino, conjugou as peças de dois túmulos, feitos em épocas distintas. Como refere Mário Barroca, foi então colocada uma outra tampa, uma vez que o túmulo era demasiado grande para as dimensões da tampa do monumento funerário de Egas Moniz. A peça que completou o conjunto deverá, segundo o mesmo autor, corresponder ao túmulo de D. Gonçalo Anes Correia ou do sarcófago de sua mulher, D. Mor Martins do Vinhal¹⁷.

Alguns autores como J. Monteiro de Aguiar ou Margarita Ruíz Maldonado, interrogam-se se o actual túmulo é o mesmo que existiu na *Capela do Corporal* ou se se trata de um outro monumento, feito posteriormente.

C. A. Ferreira de Almeida é de opinião que o duplo túmulo, tal como se apresenta hoje, é resultado da fusão de duas caixas tumulares: uma dos finais do século XII, à qual pertencia a tampa com a inscrição e as pedras dos faciais laterais e outra, do século XIII, correspondente à peça que representa o mítico episódio da ida a Toledo¹⁸. A escultura desta última, segundo o mesmo autor, está relacionada com a escultura do Oeste de França, do Santonge e da sua região, sendo os panejamentos dos personagens e a iconografia dos cavaleiros (cavaleiro glorioso) a prova dessa relação¹⁹.

Este túmulo, em arranjo de meados do século XX, é pois composto por dois cenotáfios que pertencem a duas épocas distintas. O primeiro deverá datar de meados do século XII e, na sua escultura incipiente, conta a primeira versão da gesta de Egas Moniz. A tampa com a inscrição e duas placas laterais, hoje

15 BARROCA, Mário Jorge – *Necrópoles e Sepulturas Medievais do Entre-Douro-e-Minho*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987, p. 431.

16 SÃO TOMÁS, Fr. Leão de – *Beneditina Lusitana*. Coimbra: Off. Manuel de Carvalho, 1644-51, p. 275.

17 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, p. 217.

18 MALDONADO, Margarita Ruiz – «Algunas sugerencias en torno al sepulcro de Egas Moniz». In *Relaciones Artísticas entre Portugal y España*. Junta de Castilla y León, 1986, p. 245.

19 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp. 160-163.



22. Túmulo de Egas Moniz. Este facial, com vestígios de policromia, corresponde ao segundo cenotáfio datável de meados do séc. XIII. Narra a viagem de Egas Moniz a Toledo.

sobrepostas, faziam parte do primeiro cenotáfio que, segundo Mário Barroca, não constituía uma arca funerária mas sim uma memória erguida sobre a sepultura, destinada a assinalar o lugar do enterramento²⁰. Um relevo historiado mostra uma cena da viagem, a cavalo, que Egas Moniz fez a Toledo, para se entregar a D. Afonso VII de Leão. O outro facial apresenta uma decoração vegetalista. Ambas as peças, muito arcaizantes, evidenciam um artista pouco hábil²¹.

Egas Moniz pertenceu a uma das mais poderosas estirpes da nobreza do Entre-Douro-e-Minho. Filho de Mónio Ermiges de Riba Douro e de D. Oroana, casou com D. Doroteia ou Mor Pais e, depois, com D. Teresa Afonso, fundadora do mosteiro cisterciense de Santa Maria de Salzedas (Tarouca). Foi *Tenens* de São Martinho de Lamego, de Neiva, de Sanfins e de Parada. Exerceu o cargo de Mordomo Mor da Cúria, com algumas interrupções, entre 1136 e 1145²².

O seu feito enquadra-se no cerco leonês a Guimarães (1127), tendo Egas Moniz logrado que o exército de Leão levantasse o cerco sob a promessa de que D. Afonso Henriques prestaria vassalagem ao rei de Leão, Afonso VII. À falta de cumprimento desta promessa por parte de D. Afonso Henriques, Egas Moniz apresentou-se ao rei D. Afonso VII, em Toledo, com a sua mulher e filhos levando cordas ao pescoço, oferecendo a sua vida e a da família ao rei leonês, como preço do perjúrio.

No cenotáfio mais tardio é novamente contada, de forma desenvolvida, e assinalável qualidade plástica, esta tradição. Este cenotáfio que deverá relacionar-se com a auto-valorização do trovador João Soares Coelho, descendente por linha bastarda de Egas Moniz, datará de meados do século XIII. Os relevos esculpidos aparecem já perspectivados e com movimento, o que faz deste exemplar um momento significativo na evolução da escultura funerária portuguesa.

20 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – *O Gótico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 211.

21 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «O Românico». In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 166.

22 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 218-219.

Deste novo cenotáfio, conservam-se dois faciais de topo e um lateral. No facial dos pés é representada a cena da *morte santa*, assistida. Egas Moniz está deitado numa cama, saindo-lhe pela boca uma figura nua que representa a sua alma eleita e é recolhida por dois anjos. Ao lado estão figuradas quatro mulheres, a chorar que, à maneira da iconografia medieval, arrancam os cabelos, em sinal de dor. No outro facial menor, celebram-se as exéquias fúnebres de Egas Moniz, através da representação de uma cena composta por um bispo, identificado pela mitra e o báculo, e por dois homens que depositam o cadáver no sarcófago, acompanhados de duas carpideiras, pouco perceptíveis.

Na face lateral é representada a viagem a Toledo com desenvoltura técnica, em médio e alto relevo.

Na Época Românica a escultura funerária não é muito frequente. É somente a partir do século XI que a tumulação personalizada começa a ser uma prática que, no entanto, só se aprofundará nos séculos seguintes. Este fenómeno deve ser relacionado com a evolução da crença àcerca da salvação da alma. Até ao século XI não havia propriamente a noção de que a oração continuada intercedesse pelos mortos. Lentamente o destino da alma tenderia a definir-se pelas boas ou más acções praticadas na vida terrena. Com esta nova noção os ofícios litúrgicos realizados em memória de alguém tendem a multiplicar-se, o que é patente nas disposições testamentárias cujos legados pios são doados para garantir que o nome do defunto, assim como da sua linhagem, seja mencionado nos ofícios litúrgicos. A evolução deste fenómeno conduzirá a uma multiplicação dos legados testamentários, não só em número, mas também na quantidade dos bens doados, para um número cada vez maior de missas e de orações. Os bens são agora legados com a exigência discriminada de cerimónias, mencionando, ora que o ofício litúrgico seja rezado sobre a campa do defunto, ora que a cerimónia seja feita com cruz e água benta ora, ainda, estabelecendo o número de eclesiásticos que deveriam estar presentes, bem como a especificação das orações rezadas²³.

Segundo Mário Barroca, a personalização da sepultura no século XI é assinalada apenas por um letreiro que a individualiza e identifica. Esta prática é iniciada pelas altas hierarquias da sociedade eclesiástica e civil, e seguida posteriormente por abades e pela pequena e média nobreza, distinguida por feitos heróicos. É somente nos séculos XIII e XIV, que esta prática se estenderá a burgueses ligados às oligarquias urbanas e ao comércio de longa distância.

Na segunda metade do século XII é já clara a generalização do epitáfio a que se acresce a figuração na sepultura de uma espada ou um cálice conforme, obviamente, à condição social do tumulado. Em Portugal o aparecimento da estátua jacente nos túmulos corresponde, segundo Mário Barroca, a um fenómeno já da Época Gótica.

As tampas do duplo túmulo apresentam-se em duas águas. Na mais antiga consta a inscrição funerária datada de 1146:

HIC : REQUIESCIT : F(amu)LusS : DEI : EGAS : MONIZ : VIR : IN-
CLITVS / ERA : MILLESIMA : [ce]ENTESIMA : 2XXXII [II]²⁴

23 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 267-268.

24 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, p. 214.



23. Túmulo de Egas Moniz. Nesta facial é representada a *morte santa* de Egas Moniz. Da sua boca sai uma figura nua que representa a alma eleita e é recolhida por dois anjos.

Iconograficamente o túmulo de Egas Moniz tem paralelismos com outros casos. Começando pela presença do leito do defunto, encontra-se vários exemplares onde a mesma representação se processa, no entanto, ao contrário do de Egas Moniz, os aposentos são representados de forma a realçar o mobiliário. Margarita Maldonado, comparando-o com exemplares espanhóis enumera o sepulcro de D. Branca de Santa Maria Real de Nájera (de 1157); o tímpano de San Vicente de Ávila (último terço do século XII) e o sepulcro de Madalena de Zamora (finais do século XII). A presença de carpideiras é outro elemento iconográfico comum nos túmulos desta época²⁵.

Além deste túmulo, existe em Paço de Sousa uma tampa sepulcral plana e de formato trapezoidal onde está representado, em relevo, um abade. Esta tampa que apresenta um desenho hierático tem sido atribuída a finais do século XII ou inícios do século XIII, apesar do tratamento do relevo plano e em reserva, aparentar uma maior antiguidade²⁶.

Na face externa da parede norte da nave da igreja encontram-se dois arcossólios funerários, a oeste da porta lateral.

Junto ao túmulo de Egas Moniz, adossado a um pilar quadrangular, conserva-se uma escultura que representa *São Pedro*, cujas soluções estilísticas o aproximam do cenotáfio mais evoluído de Egas Moniz. O dossel que o cobre é posterior. Esta peça, hoje descontextualizada, pode ter servido de apoio à mesa do altar.

25 MALDONADO, Margarita Ruiz – «Algunas sugerencias en torno al sepulcro de Egas Moniz». In *Relaciones Artísticas entre Portugal y España*. Junta de Castilla y León, 1986, p. 245.

26 BARROCA, Mário Jorge – *Necrópoles e Sepulturas Medievais do Entre-Douro-e-Minho*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987.

1. 2. Epígrafes

No claustro do mosteiro, entre outros elementos remanescentes do templo medieval, encontra-se um colunelo de granito que apresenta a seguinte inscrição:

[...] / [...] [sarr] ACINU(s) P(resbite)R²⁷

Embora o mau estado de conservação não permita uma leitura mais completa, como afirma Mário Barroca, a tipologia da letra e a decoração que acompanha esta epígrafe, permite datá-la dos finais do século XI. Apesar de não ter encontrado, na documentação do mosteiro, qualquer menção a um *Sarracinus Presbiter*, aquele autor refere a existência de um *Vivili Sarraciniz*, entre os patronos do mosteiro, nos finais do século XI, considerando que o antropónimo Sarracino indicia a possibilidade de se tratar de um membro da família dos Riba Douro já que, na mesma época, é referido um Sarracino casado com Dona Godo, filha de D. Mónio Viegas, o Gasco²⁸.

Na face exterior da parede sul da nave, junto da porta de acesso ao claustro, conserva-se uma outra inscrição funerária, onde se lê:

ERA : M^a : CC^a : X^a : OBIIT/MONIUS ABBAS X^o KaLendas AuGusTI
/MONIus PATer ET ABBAS/ IN PACE RQUIESCAS²⁹

267

Esta epígrafe, datada de 1202, reporta-se a D. Mónio Ermiges, abade de Paço de Sousa em 1170, que pertenceu à família patronal do mosteiro³⁰. [LR]

2. O Mosteiro na Época Moderna

A história do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa, no que respeita à Época Moderna, está ainda por fazer. São vários os testemunhos materiais que ainda persistem no edifício, respeitantes a esses tempos, existindo também o conhecimento de alguns factos que devem ser considerados no seu tratamento histórico-artístico. Como é sabido, o poder dos mosteiros deixou uma marca indelével na estrutura administrativa de Portugal no Antigo Regime. Afecta à jurisdição monástica, estava um conjunto de terras, aldeias e freguesias, que formavam o Couto Monástico, situação que se manteria até ao ano de 1794, quando as terras que eram domínio da instituição monástica são integradas na estrutura administrativa de Penafiel, assinalando-se a extinção do couto.

Até meados do século XVI, este mosteiro, tal como tantos outros, era administrado por abades comendatários que beneficiavam das suas rendas, sendo esse facto, em muitos casos, prejudicial à boa gestão das instituições.

27 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, p. 132.

28 IDEM, *ibidem*, pp. 132-133.

29 IDEM, *ibidem*, p. 626.

30 IDEM, *ibidem*, pp. 628-629.



Dentro da plêiade de individualidades que ocuparam esse cargo em Paço de Sousa, destacou-se o Cardeal D. Henrique, que assumiu essa posição durante dois períodos ocorridos, nomeadamente, entre 1536-1540 e entre 1560-1567.

O governo monástico por abades comendatários que arrecadavam para usufruto individual parte das rendas da instituição, encaminhou o mosteiro para uma vida de relaxamento e de distanciamento dos princípios da Regra de São Bento que norteavam a comunidade. Os investimentos na construção e renovação das estruturas arquitectónicas eram, no final da Idade Média, muito reduzidos. Igualmente o eram na aquisição de novos equipamentos litúrgicos. Esta situação parece ter concorrido para a desafectação do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa da Ordem Beneditina, e a sua integração na Companhia de Jesus. Este é talvez o marco mais importante da vida desta instituição monástica: beneditino da origem ao século XVI, altura em que integra nova vivência monástica definida pelos princípios abraçados pelos Jesuítas. E, como é sabido, a acção dos jesuítas foi determinante na definição do Portugal na Época Moderna.

A administração por abades comendatários, iniciada em 1394, chegaria ao fim em 1569 com a entrada no Mosteiro dos padres da Companhia de Jesus, que assumiriam o comando administrativo desta casa³¹. Apadrinhada pelo Cardeal-Infante, a ordem religiosa fundada por Inácio de Loiola governaria Paço de Sousa durante largos anos, sendo a sua presença simultânea com a dos beneditinos até 1759, data da sua expulsão do país por ordem do Marquês de Pombal, Sebastião de Carvalho e Melo, registando-se por diversas vezes algumas querelas entre os professos das duas ordens.

Nesse novo contexto, os jesuítas tomaram conta do couto monástico, mas o abade da freguesia continuou a ser um religioso da Ordem de São Bento, colocando no mesmo espaço de actuação religiosos

31 Em 1784, no governo de Frei Manuel de São Tomás iniciam-se as obras de reconstrução da capela-mor, trasladando-se algumas pedras de túmulos aí existentes para as naves colaterais. Cf. MEIRELES, Frei António da Assunção – *Memórias do Mosteiro de Paço de Sousa ...* [Prefácio de Alfredo Pimenta]. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1942, p. 70.

que se regiam por princípios normativos divergentes. E, como registou, no ano de 1886, José Augusto Vieira no seu *Minho Pittoresco*, «foi desde o principio destinado aos monges beneditinos, que ahi viveram até à data da abolição das ordens religiosas no paiz, sendo depois o convento vendido a particulares e continuando a igreja a ser a matriz da freguezia.»³². E as querelas entre as duas orientações religiosas, por certo não deixaram de se sentir.

2.1. Arquitectura

Sobre a arquitectura do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa e suas componentes artísticas para os séculos XVI, XVII e XVIII, não há muito a referir, dado que a maior parte dos elementos datados dessa época desapareceram ou foram adulterados, devido às obras de restauro acontecidas no século XX, e ainda à ocupação da parte residencial do edifício pela Casa do Gaiato³³.

Na fachada lateral norte da igreja, ao nível da cabeceira, observa-se que o emolduramento recortado dos vãos do registo inferior da capela-mor, data da Época Moderna, correspondendo, provavelmente, às obras que aí se realizaram na década de 1780, quando Frei Manuel de São Tomás ordena a realização de uma intervenção na capela-mor³⁴ que terá consistido no melhoramento da sua luminosidade interior. Às janelas rectangulares, de cantaria de desenho sinuoso, foram acrescentados superiormente outros vãos, de dimensão menor, que desenhavam pequenos arcos ogivais, numa tentativa de uma integração harmoniosa de elementos modernos num conjunto em que era ainda dominante a estética medieval. Esta procura por um ajustamento equilibrado entre linguagens estéticas, oriundas de períodos históricos díspares, resultou num espaço que seria, mais tarde, considerado como um dos primeiros exemplos de uma *falsa arquitectura medieval*, representando desse modo um ensaio arquitectónico pioneiro do fenómeno Neo-Gótico em Portugal³⁵.

Acerca do claustro do Mosteiro, componente espacial determinante do complexo monástico pela sua função distributiva dos múltiplos espaços fundamentais à vida em comunidade, é fundamental referir que a imagem dos dias de hoje resulta da intervenção da DGEMN, que levou à demolição da ala norte. Assim, nos alçados subsistentes é possível apreciar uma organização feita em dois registos principais, correndo no registo inferior uma galeria formada por arcos de volta perfeita, seis por ala, sustentados por colunas toscanas e, no registo superior, uma sequência ritmada de três janelas de sacada em cada lado. Ainda sobre este espaço, há que referir a existência da fonte em granito, colocada no seu centro, sendo ela composta por três taças, correspondentes à marcação produzida pelas taças sobrepostas, colocadas acima do tanque inferior, de desenho quadrilobado, que recebe a água jorrada a partir de cima. Relativamente à sua decoração, é importante apontar que consiste sobretudo em motivos vegetalistas, apresentando no seu coroamento quatro pelicanos de asas abertas.

32 VIEIRA, José Augusto – *O Minho Pittoresco*. Vol. II. Lisboa: [s.n], 1886, p. 548.

33 Sobre esta ocupação veja-se a descrição relativa à área utilitária do mosteiro feita na obra de FREIRE, João Paulo – *Terra Lusa – Impressões de Viagem. Minho e Douro de Relance*. Braga: Raul Guimaraes Editores, 1917, pp. 67-69.

34 Cf. MEIRELES, Frei António da Assunção – *Ob. Cit.*, p. 10.

35 Cf. SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: Escultor beneditino do Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

No que diz respeito aos elementos datados da Época Moderna, existentes no exterior deste conjunto monástico, não poderíamos deixar de mencionar que se perderam, na década de 20 do século passado, os elementos mais evidentes e que melhor indicavam as transformações acontecidas no edifício ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, os quais denunciavam um gosto decorativo bem distinto daquele que é próprio da estética medieval.³⁶

A imagem do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa apresentava a igreja com uma fachada em que elementos barrocos conviviam em harmonia com elementos medievais. A frontaria da igreja organizava-se em três panos verticais, correspondentes às três naves existentes no espaço interior do templo, sendo o pano central, mais elevado em relação aos laterais, a secção da fachada que incluía mais elementos barrocos. Neste segmento da fachada principal da igreja, que se dividia em dois registos verticais, correspondentes ao nível do portal românico e ao da grande rosácea, estavam colocadas pilastras nos seus limites laterais, que apresentavam um trabalho de cantaria extremamente animado pelo movimento advindo do jogo de avanços e recuos dos planos que as tornavam tridimensionais. Também a inclusão de apontamentos de matriz classicizante, como os capitéis compósitos introduzidos nas pilastras do registo superior da fachada, e os segmentos de frontão triangular incluídos no tratamento da empena triangular, rematada lateralmente por urnas, são componentes evidentes do repertório artístico do século XVIII.

Prosseguindo a análise do Mosteiro antes das obras de restauro no século XX, sobre o pano lateral da fachada da igreja, correspondente à nave sul, estava uma robusta torre sineira, de planta quadrangular e remate piramidal. Era também para sul que se desenvolvia a área da comunidade, espaço residencial do complexo monástico, prolongando-se a fachada principal do conjunto, virada a poente, num plano mais avançado, relativamente ao volume da igreja, o qual se apresentava rebocado e vazado, em intervalos ritmados, pelos vãos das janelas de verga recta que correspondiam às celas individuais dos monges.

2.2. Talha, imaginária e composição iconográfica da igreja

No ano de 1758, os altares e imagens que integravam a igreja eram bem diferentes dos que subsistem, até porque no último quartel do século XVIII, a igreja foi alvo de uma profunda renovação onde trabalhou o reputado arquitecto entalhador, Frei José de Santo António Ferreira Vilaça.

Os documentos antigos resistem às transformações, e são, às vezes, as únicas âncoras onde se pode alicerçar a formação, evolução e transformação do espaço sacro. Saliente-se que uma igreja, como espaço de culto, é um local que está em permanente transformação. As renovações artísticas que marcam a evolução da estética e do pensamento, bem como as alterações do programa devocional e litúrgico, provocam sempre renovações dos equipamentos do espaço sacro.

Ao nível do interior, e no que diz respeito concretamente à igreja, é possível identificar alguns elementos originários da Época Moderna.

³⁶ De acordo com a documentação gráfica que existe para este edifício, anterior à realização das obras, o aspecto do conjunto apresentava-se bastante dispar da imagem que assume hoje, tendo desaparecido a maior parte das componentes arquitectónicas e artísticas barrocas. Vd. Figuras 3, 5, 7, 13, 14, 15, 33 do *Boletim N.º 17 – Igreja de Paço de Sousa*. Lisboa: DGEMN, 1939.

No espaço das naves laterais, na área correspondente ao transepto, existem ainda dois retábulos laterais, de gosto neoclássico, datados de inícios do século XIX, recebendo a madeira um acabamento pintado a branco, dourado e verde. O desenho destas estruturas é de matriz puramente clássica, organizando-se de acordo com a sequência *base – corpo – coroamento*.

Sobre a base do altar, encontram-se lateralmente colunas compósitas colocadas sobre pedestais, a enquadrar a zona central do retábulo, onde foi aberto o nicho principal que acolhe a imagem. Já na zona do remate da estrutura, está um entablamento, suportado pelas colunas compósitas, sobre o qual descansa um frontão triangular. A decoração é extremamente contida, verificando-se apenas alguns elementos vegetalistas na base do retábulo, incluindo mesa de altar, faces dos pedestais, zona envolvente do medalhão vazado existente na base do pano central do corpo do retábulo, e ainda no friso do entablamento. Os dois retábulos laterais, colocados do lado do Evangelho e do lado da Epístola, são precisamente iguais, estando contudo o primeiro melhor conservado que o segundo, dado que este último apresenta já alterações resultantes de intervenções que o desvirtuaram no que toca à autenticidade do seu desenho original. Acerca da imaginária presente nestas duas estruturas, destacamos, pela qualidade, a imagem de Nossa Senhora da Conceição.

Até 1929, existiam nos absidiolos outras estruturas retabulares, de desenho semelhante ao do retábulo-mor, que ficaram documentadas pela DGEMN pelo registo fotográfico realizado antes da realização de obras de restauro³⁷.

A espacialidade desta igreja era, de facto, muito distinta daquela que hoje se encontra, dado que as componentes artísticas estavam localizadas de maneira adaptada à liturgia tridentina, que obrigou o espaço medieval a transformar-se, para não falar de factores relacionados com a vivência do espaço sacro pela comunidade religiosa e pelos devotos, exteriores ao Mosteiro, que ali se dirigiam para receber os sacramentos.

A capela-mor encontrava-se isolada relativamente aos absidiolos, não existindo qualquer comunicação entre ambos os espaços, o que provocava uma maior impressão de profundidade, sendo o impacto daquele espaço no espectador muito mais significativo. De igual modo, o alteamento do pavimento existente na capela-mor e em cerca de um terço da área total ocupada pelas naves da igreja, conseguido pela colocação de um estrado de madeira que absorvia a base dos últimos pilares de sustentação dos arcos formeiros (situados junto do transepto)³⁸, marcava a divisão entre o espaço reservado à comunidade religiosa³⁹, do espaço destinado aos crentes, sendo este último muito menor do que aquele que encontramos hoje. Por exemplo, o púlpito encontrava-se localizado adossado ao último pilar de sustentação, junto do transepto, do lado da Epístola, passando junto dele a grade que marcava a divisão entre o espaço dos celebrantes e o espaço dos ouvintes das cerimónias religiosas. A existência do coro alto, confirmada pelas plantas de levantamento da igreja, realizadas anteriormente às obras de restauro, constitui outro factor revelador da transformação do espaço medieval num espaço moderno⁴⁰.

37 Vd. Figuras 35 e 36 publicadas no *Boletim N° 17 «Igreja de Paço de Sousa»*. *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Lisboa: DGEMN, 1939.

38 Vd. Figura 3 publicada no *Boletim N° 17 «Igreja de Paço de Sousa»*. *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Lisboa: DGEMN, 1939.

39 Destinado à prática do Ofício Divino, sendo ele celebrado no espaço da capela-mor e suas imediações.

40 Vd. Figura 5 publicada no *Boletim N° 17 «Igreja de Paço de Sousa»*. *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Lisboa: DGEMN, 1939.



25. Reformada em meados do séc. XVIII, quando se aumentou o seu comprimento, a capela-mor apresenta aspectos neo-medievais. A máquina retabular é do final do séc. XVIII ou do início do séc. XIX.

Corroborando, de certo modo, estas considerações, as *Memórias Paroquiais*⁴¹, datadas de 1758, relativas à igreja do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa, oferecem importantes dados sobre a localização precisa dos altares ali existentes.

No espaço da capela-mor estava o retábulo-mor que acolhia, ao centro, a imagem do padroeiro ladeada, à direita, pela imagem de *São Bento* e, à esquerda, pela de *Santa Escolástica*. A enquadrar a tribuna eucarística, enriquecia o conjunto da imaginária patente nesta estrutura retabular, esculturas dos doze Apóstolos, estando colocados seis de cada lado. Ultrapassado o arco triunfal, no lado da Epístola, ficava o altar do *Santíssimo Sacramento dos Freguezes*, que recebia a imagem de *Santa Ana*, estando ao seu lado direito *Nossa Senhora da Conceição* e, à esquerda, *São João Baptista*. Do mesmo lado, no espaço do transepto ficava o altar lateral dedicado a *Nossa Senhora do Rosário*, estando a sua imagem ladeada pelas imagens de *São Sebastião* e de *Santo Amaro*. Este altar era seguido por um outro referente a *Nossa Senhora das Almas*, cuja imagem se fazia acompanhar pelas esculturas de *Santo Tirso*, protector da Irmandade das Almas, colocado à direita, e por *Santa Luzia*, à esquerda. Do lado oposto, no lado do Evangelho, estava o altar colateral de *Nossa Senhora do Pé da Cruz*, que acolhia ao nível do seu embasamento o *Senhor Morto* e, ainda, o altar lateral de *Nossa Senhora do Pilar*.

É relatada a existência de quatro confrarias, a do *Santíssimo Sacramento*, a de *Santa Cruz*, a do *Santo Nome de Deus* e a das *Almas*. E, no que toca à iluminação, o documento das *Memórias Paroquiais* refere que a rosácea, *grande óculo*, dava luz a toda a igreja, o que transmite uma imagem bem diferente daquela que encontramos hoje no interior deste espaço sacro, que se apresenta bastante sombrio.

As estruturas retabulares e grande parte da imaginária descrita no documento que acabámos de citar desapareceram, ou porque substituídas por outras devido às normais alterações de gosto, ou

41 COELHO, Manuel Ferreira – «O Concelho de Penafiel nas Memórias Paroquiais de 1758». In *Penafiel – Boletim Municipal de Cultura*. 3ª Série. Nº 4-5. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, 1987-88, pp. 307-309.

desaparecidas com a ocorrência de calamidades, como o incêndio que atingiu o edifício em 1927, ou ainda por incúria dos zeladores ou possíveis furtos.

Nesta perspectiva, há então que destacar os vários elementos constituintes do espaço da capela-mor que, apesar de não corresponderem ao relatado nas *Memórias Paroquiais*, datam de um período tardio da Época Moderna - década de 1780, e que resultaram de uma reforma ocorrida naquele espaço, já referida anteriormente, a qual consistiu numa renovação artística da visualidade da igreja. Nesta intervenção foi determinante a figura de Frei José de Santo António Vilaça.

Segundo dados recolhidos no *Livro de Rezam*, citado por Robert C. Smith na monografia que dedicou à obra artística realizada por aquele personagem, o monge artista, que anos antes trabalhara no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras), foi requisitado para as obras da nova capela-mor da igreja do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa. Nesse documento é indicado que os trabalhos, para os quais Frei José Vilaça é contratado, não englobam somente as obras de escultura, sendo alargada a sua intervenção para a esfera da arquitectura – uma constatação advinda da interpretação da expressão contida no documento relativo às obras de «*pedra e pau*», que lhe foram encomendadas para a renovação da capela-mor⁴².

O espaço da capela-mor, estreito e profundo, passou por várias campanhas de obras de aumento e reforma ao longo dos tempos, facto de que é exemplo o caso da intervenção ocorrida em meados do século XVIII, durante o governo do abade Frei Manuel das Neves⁴³.

Hoje, este espaço constituído por dois tramos apresenta, nos seus alçados laterais, quatro vãos de dimensão média, dois por cada lado, cujo desenho remete para uma cronologia que se encaixa precisamente no período da reforma acontecida no último quartel do século XVIII. As ogivas dos arcos torais e os vãos rasgados ao nível da cobertura, também desenhados em arco apontado, apesar de se associarem a uma cronologia inserida na Idade Média são, todavia, revivalismos, pois esses elementos surgiram na mesma altura em que ocorreu a renovação estética deste espaço iniciada em cerca de 1780. Essa intervenção procurou causar um impacto mínimo no conjunto, resultando uma arquitectura extremamente equilibrada e nada conflituosa com os elementos pré-existentes ali colocados na Época Medieval.

Relativamente à máquina retabular correspondente ao altar-mor, é evidente que o seu desenho e decoração indicam já uma cronologia bastante tardia dentro do período Moderno, pois é notória uma miscigenação entre o gosto rococó e o emergente gosto neoclássico que viria a afirmar-se definitivamente junto à passagem do século XVIII para o século XIX. A organização desta estrutura, que em planta assume uma forma côncava, faz-se pela colocação, sobre a zona do embasamento do retábulo, de colunas, colocadas lateralmente, num número de duas por cada lado, entre as quais estão os nichos que acolhem as imagens de *São Bento* e *Santa Escolástica* (respectivamente, do lado do Evangelho e do lado da Epístola).

Essas colunas, de capitel compósito e fuste decorado com uma elegante decoração vegetalista, enquadram a zona central do retábulo que recebe uma grande tela em que é representada a *Transfiguração de Cristo no Monte Tabor*. A estrutura apresenta um coroamento, desenhado em jeito de frontão, onde foram utilizadas formas extremamente movimentadas, pelo jogo de linhas curvas, estando-lhe associada uma

42 Vd. SMITH, Robert C. – *Ob.Cit.*. Vol. II, p. 379.

43 Em 1741 acontecem obras de alargamento da capela-mor. Cf. SOUSA, José João Rigaud de – Sumário do Mosteiro de Paço de Sousa. Sep. de *Penafiel – Boletim Municipal de Cultura*. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, 1981.

decoração elegante em que elementos vegetalistas se combinam, de forma contida, com cabeças aladas de anjos, apresentando o seu tímpano dois anjos sentados, segurando palmas, a indicar o símbolo da *Santíssima Trindade*. Tratando, especificamente da imaginária existente na capela-mor, destacamos as imagens localizadas no retábulo-mor, já referidas, as quais serão anteriores ao retábulo, provavelmente da altura em que a capela-mor foi intervencionada a mando do abade Frei Manuel das Neves (meados do século XVIII). De igual modo, a imagem do *Salvador*, colocada numa mísula do lado do Evangelho, merece destaque no conjunto. Os bancos encostados às paredes laterais da capela-mor devem também ser destacados pela sua qualidade e carácter excepcional, visto que, tendo em conta as formas híbridas que apresentam, mostram semelhanças com o retábulo-mor, datando provavelmente da mesma época. Importa ainda ressaltar que o conjunto do interior da igreja do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa era complementado por um tecto forrado a madeira pintada, que terá sido realizado perto de 1792, quando era abade Frei José Caetano de São Bento⁴⁴, e que no incêndio de 1927 se perdeu irreversivelmente.

Outro dos espaços que apresenta ainda elementos datados da Época Moderna é a sacristia da igreja. A sacristia, de planta rectangular, desenvolve-se junto à zona da cabeceira, colocando-se do lado sul, no sentido longitudinal em relação ao claustro, fazendo-se o seu acesso a partir do absidíolo do lado do Evangelho. Do conjunto de elementos arquitectónicos e artísticos, destacamos os grandes arcazes em madeira exótica, com puxadores em latão dourado, colocados longitudinalmente, e ainda o lavabo que se apresenta como um espaço quase autónomo da sacristia propriamente dita. A entrada daquela dependência faz-se por um arco de volta perfeita, rasgado junto ao canto da divisão, à esquerda de quem entra na sacristia. Apresenta cobertura pétreia em abóbada de volta perfeita, duas pequenas janelas nos seus alçados laterais, e na parede de topo a fonte que é desenhada dentro de uma matriz de gosto maneirista, notando-se a influência flamenga nas formas esculpidas. Ressalva-se a exuberância das carrancas da fonte, o emblema colocado no seu remate, no qual está representada uma mitra com os respectivos pendentes, e ainda os vestígios de policromia que abundam em todo este espaço.

Complementando as informações relativas à sacristia para o período Moderno, acrescentamos que o tecto deste espaço era forrado com pinturas alusivas ao *Mistério Doloroso de Cristo*⁴⁵, existindo também um retábulo dedicado à *Visão de Santa Lutgarda*, datado de 1731⁴⁶. [MJMR / DGS]

3. Restauro e conservação

3.1. O restauro no século XIX

O Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa recebeu importantes obras de restauro no século XIX, da responsabilidade do Ministério das Obras Públicas que decorreram entre 1883 e 1887. Em 1927, um incêndio destruiu parte do Mosteiro e danificou muito a igreja, depois novamente reparada, sob a direcção de Baltasar de Castro, já no quadro administrativo da DGEMN.

44 Vd. SMITH, Robert C. – *Ob. Cit.*. Vol. II, p. 379.

45 Cf. FREIRE, João Paulo – *Ob. Cit.*, p. 64.

46 Cf. MENDES, Manuel – *Sumário de Datas de Paço de Sousa*. Paço de Sousa: Colecções e Edições Gamuz, 1998.

Paço de Sousa era um monumento muito prestigiado, figurando desde a década de 1840 na imprensa periódica, porque guardava o túmulo de Egas Moniz, herói assazmente apreciado no quadro mental do Romantismo português.

Em 1885 estavam realizadas as seguintes obras:

– Construção e reconstrução dos telhados em todo o edifício, limpeza, regularização e tomada de juntas em paramentos lisos e ornamentados no exterior; construção de janelas em arco de volta perfeita e de frestas nas três naves; construção de soalhos; construção de andaimes, demolição de diferentes obras, remoção de madeiras; pintura de todos os tectos, janelas, frestas e grades de ferro; limpeza de paramentos lisos e ornamentados, regularização de superfícies em todo o interior do edifício, e nas colunas junto do coro.

– No mesmo ano de 1885 foram projectadas outras obras como a reforma de fustes de colunas; a construção de bases ornamentadas para as mesmas e do embasamento moldurado; renovação do lajeado na capela-mor junto ao arco triunfal, na entrada da igreja e sob o coro; limpeza, regularização e tomada de juntas em paramentos lisos e ornamentados, no exterior do edifício, incluindo o pórtico e toda a fachada da igreja e da torre, bem como toda a parte lateral norte, relativa à nave da Epístola e ainda, a capela-mor.

A julgar pelas observações feitas por António Augusto Gonçalves, que visitou a igreja em 1895, estas obras previstas foram realmente realizadas.

Gonçalves afirma que capitéis, bases, plintos, frisos e cornijas lavrados foram profundamente alterados por mãos de *canteiros atrevidos* e que todos os relevos estavam exagerados. Exagero de Gonçalves ou impressão causada pelo tratamento da escultura a bisel? O professor de desenho de Coimbra tinha olhos experimentados na observação dos monumentos medievais e na sua decoração. O programa de restauro incluiu o fabrico daqueles elementos, como quase não poderia deixar de ser, e não estranhámos que tenham sido esculpidas ou retocadas peças decorativas desta igreja.

A limpeza das cantarias caídas foi recomendada por ofício de Possidónio Narciso da Silva, Conselheiro dos Monumentos Nacionais⁴⁷.

275



26. Conjunto monástico antes da intervenção da DGEMN.

47 ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Vol. 1. Porto; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995, pp. 332-333.

Esta campanha de obras deve ser enquadrada no fenómeno mais vasto do restauro oitocentista, em Portugal. Note-se, desde já, que o maior número dos grandes edifícios religiosos românicos, góticos e manuelinos recebeu obras de restauro durante o século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX.

Se o prestígio das antiguidades e a sua guarda tocou todos os tempos, com a sua aura de mistério, qualidade artística ou excelência de materiais, a singularidade do fenómeno de conservação e restauro no século XIX, reside no facto de ele constituir um vector fundamental da cultura da época, um tópico, quase um lugar-comum da opinião pública, mediatizado pela imprensa e pela imagem, marcado pela criação de sociedades vocacionadas para a protecção do património, aparelhos administrativos próprios, legislação correspondente e por uma vontade política e cultural sistemática e concertada.

O Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria foi criado em 1852, englobando uma secção técnica que tinha a seu cargo a reparação dos monumentos nacionais, até aí sob a direcção do Ministério do Reino. Mas a grande reforma fontista de 1864, reorganizando o ministério e criando um corpo de engenheiros, alguns dos quais estudaram em França, é que assinala verdadeiramente uma política de restauro mais organizada e contínua. No mesmo ano eram aprovados os estatutos da Real Associação dos Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses, sociedade vocacionada, desde cedo, para a salvaguarda do património. Estes dois factos, assim como a multiplicação dos exemplares da imprensa periódica ilustrada, desde os finais da década de 1850, e da imprensa especializada, foram decisivos para que nos anos seguintes as obras dedicadas a repôr o aspecto antigo dos edifícios, se multiplicassem⁴⁸.

Conduzindo intermitentes restauros, com pobres orçamentos em muitos casos, se os compararmos às vastas e complexas intervenções em monumentos franceses, alemães, italianos ou espanhóis, o século XIX português não deixou de pretender salvaguardar as construções medievais, procurando aí fixar a presença de um passado de bravura e de grandeza, restaurando os edifícios que melhor aparentavam patentear o valor patrimonial da nação. Este, o valor histórico dos monumentos, é um dos principais critérios, ou melhor um *leit-motiv*, na eleição dos edifícios merecedores de restauro e no tipo de obras praticado, outro é a admiração pela arquitectura, que se impõe como arte maior, pelas suas qualidades artísticas e construtivas e pela especial capacidade de significar a época da sua construção.

O Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa, guardião do sarcófago de Egas Moniz, um dos lídimos heróis da pátria, não poderia ter deixado de merecer o empenho no seu restauro, neste quadro de valorização do património medieval, coevo da formação da nacionalidade.

3.2. O restauro no século XX

O conjunto monástico da igreja e Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa, embora apresente desigualdades na componente construtiva, no programa arquitectónico e nas suas expressões funcionais, revela uma notável capacidade de construção da comunidade beneditina.

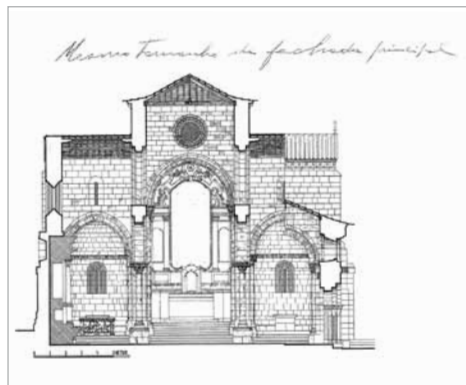
Apesar de somente a igreja do Salvador se encontrar classificada como Monumento Nacional⁴⁹, pensamos ser fundamental realçar o valor patrimonial e histórico de todo o conjunto.



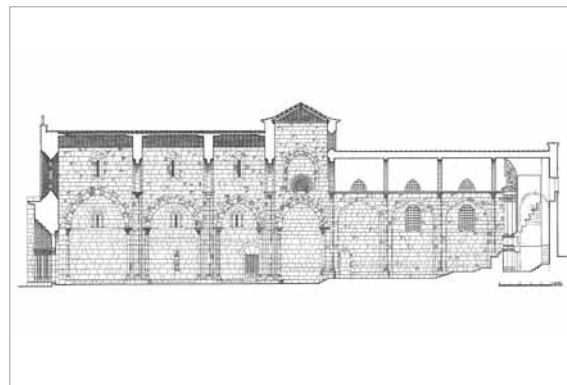
27. Fachada ocidental antes da intervenção da DGEMN.

48 ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Vol. 1. Porto; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995, p. 312.

49 Classificado como Monumento Nacional pelo Dec. 16-06-1910, DG 136 de 23 Junho de 1910, Despacho de Março 1986, Dec. nº 67/97, DR 301 de 31 de Dezembro de 1997.



28. Corte transversal da igreja.



29. Corte longitudinal da igreja.

No período compreendido entre os anos de 1937-1939, procedeu-se ao restauro, por parte da DGEMN, ao qual corresponde o Boletim nº 17⁵⁰. Como nos restantes Boletins da DGEMN, também o de Paço de Sousa inclui um resumo histórico do monumento, um capítulo dedicado ao período antes da intervenção e depois do restauro. Na informação histórica, João de Castro desenvolve um discurso sobre as hipotéticas origens do Mosteiro de Paço de Sousa, levantando uma sucessão de conjecturas relativas aos seus fundadores e à figura heróica de Egas Moniz.

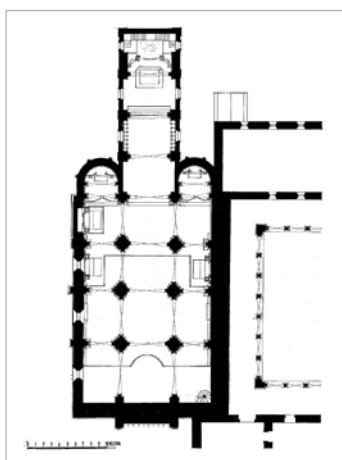
277

Depois da extinção das Ordens Religiosas, em 1834, o Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa é vendido a particulares e a igreja convertida em paroquial. Esta prática era frequente, como nos demonstram os exemplos dos Mosteiros de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras), São Pedro de Cête (Paredes) ou São Miguel de Bustelo (Penafiel), entre outros. João de Castro descreve o estado de conservação do Mosteiro de Paço de Sousa: «(...) o pobre templo, vítima inocente da instabilidade das leis, das ideias e dos sentimentos humanos, apenas encontrou na prodigiosa robustez dos seus membros, tantas vezes feridos, a força de resistência indispensável para manter, em todo o século que se seguiu, uma tenaz, valorosa e silenciosa luta de defesa contra a ruína»⁵¹.

Entre os anos de 1920 e 1924, foram realizadas obras de restauro, a cargo do Ministério da Obras Públicas, sendo prioritária a recuperação das coberturas e muros. O incêndio de 1927, com origem nas dependências monásticas, estendeu-se ao corpo da igreja, destruindo a cobertura, dois altares, adornos e objectos litúrgicos e algumas cantarias ornamentadas. Ainda no mesmo ano, principiaram as obras de restauro, desta feita já a cargo da DGEMN, prolongando-se até 1938.

A partir de 1927 a recuperação do carácter ou traça primitiva dos monumentos deixa de ser o principal objectivo da política da DGEMN, sendo o critério dominante o da reintegração estilística.

Os arquitectos Baltazar de Castro e Adães Bermudes assumiram a direcção das obras de restauro. A equipa técnica da DGEMN, seguidora dos princípios de restauro da década de 30 do século XX, descreve o Mosteiro do Salvador como «(...) um edifício de monumental valor histórico, no entanto, encoberto pelo delírio barroco; (...) o campanário que ali se ergueu pelo mesmo tempo – grosso cubo de granito (...); a rebuscada extravagância do trabalho ornamental com que no século XVIII se ocultou, como coisa



30. Planta da igreja anteriormente ao restauro.

50 Boletim da D.G.E.M.N., nº 17, Setembro de 1939.

51 Boletim da D.G.E.M.N., nº 17, Setembro de 1939, p. 17.

bárbara, a nobre e singela frontaria desse templo não foram certamente excedidas ou sequer igualadas, até hoje, em qualquer monumento nacional (...) os autores daquela obra desatinada capricharam em estender ali, sobre as veneráveis cantarias do antigo frontispício, uma verdadeira manta de farrapos arquitectónicos»⁵². A operação de *saneamento estético* da fachada principal da igreja de Paço de Sousa, descrita por João de Castro, viria a suscitar polémica junto da população local. Um conjunto de populares, descontentes com as obras da fachada poente da igreja, manifestaram junto de Gomes da Silva, o seu descontentamento, ao considerarem que «*esse hibridismo não comprometia a beleza do aspecto geral da frontaria, tendo a vantagem de apresentar a aliança embora singular do espírito de duas épocas artísticas tão diferentes e distanciadas, formando um conjunto de rara beleza, na urdidura do estilo D. João V*»⁵³.

A intervenção incluiu a demolição do muro voltado ao claustro, da torre e de parte do edifício do Mosteiro, bem como das decorações barrocas da fachada. No interior procedeu-se à remoção dos altares dos absidiolos, ao entaipamento da porta do lado sul do transepto, da janela do absidiolo norte e abriram-se as frestas dos absidiolos bem como os arcos entre os mesmos e a capela-mor. Procedeu-se à constituição da rosácea, das cornijas, dos cachorros, do friso ornamental e dos contrafortes que apresentavam mutilações. Foi demolida parte da área conventual, permitindo hoje o acesso directo ao claustro. Nos absidiolos os dois retábulos foram transferidos «para mais adequado lugar» e reparados. No seu lugar foram colocados outros em pedra, semelhantes aos que existiriam ali primitivamente.

Voltando à análise do Boletim, verifica-se que, no capítulo designado por *Obras de Restauração*, é apresentada uma listagem dos trabalhos realizados, entre os anos de 1927 e 1938: desmontagem da torre junto à frontaria da igreja; demolição da parte conventual; desmontagem das incrustações barrocas da fachada principal; colocação da antiga cruz na empena; demolição da parede que tapava a fachada sul; restauro da porta, frestas, cornija e cachorrada da fachada sul; restauro do friso ornamental que corre pelo edifício; mudança dos cachorros que se encontravam na varanda da escada da Casa Pia para o sítio original (fachada principal); renovação da ala do claustro e do chafariz; rebaixamento e lajeamento de todo o adro; restauro parcial da fachada norte (contrafortes e frestas); desentaipamento das janelas dos absidiolos e tapamento de uma janela aberta na época moderna; restauro parcial de todas as outras frestas; desentaipamento e restauro do pórtico sul; reconstrução de toda a cobertura; reconstrução parcial do contraforte angular do lado direito da frontaria; mudança das pedras do túmulo de Egas Moniz para o absidiolo esquerdo: transladação solene das cinzas de Egas Moniz para o seu túmulo (reconstituído em 31 de Agosto de 1929); desmontagem dos altares de madeira dos absidiolos e transladação para outros lugares; colocação de novos altares de pedra nos mesmos sítios: colocação de vidraças em forma de losangos em todos os vãos; desentaipamento e reparação dos arcos de comunicação entre as capelas mor e laterais; rebaixamento e lajeamento de todas as naves e modificação dos degraus da abside; construção de nova torre sineira afastada da igreja; reconstrução da rosácea; mudança do cruzeiro antigo para o alto situado no terminus do caminho em frente à igreja; tapamento de uma porta na nave cruzeira, rebaixamento e vedação da zona exterior a essa porta; na fachada poente: reconstrução da rosácea e da cruz terminal com colocação, sobre o pórtico, da cachorrada existente no edifício da Casa Pia e reconstrução do contraforte; na fachada sul: reconstrução da porta entaipada do claustro, das frestas, da cornija e da cachorrada com modilhões; na fachada norte: reconstrução do tímpano do pórtico, de arcossólios, do friso e dos contrafortes e substituição das janelas por frestas; no interior: restauro de capi-



31. Conjunto monástico depois da intervenção da DGEMN.



32. Fachada ocidental depois da intervenção da DGEMN.

52 *Boletim da D.G.E.M.N.*, nº 17, Setembro de 1939, pp. 24-28.

53 TOMÉ, Miguel – *Património e restauro em Portugal (1920-1995)*. Porto: FAUP publicações, 2002, p. 130.

téis, de colonelos e de bases de pilares; rebaixamento do pavimento e respectivo lajeamento; colocação de portas, de vitrais, de altares nos absidiolos, no transepto e na sacristia; mudança do túmulo para o absidiolo esquerdo; execução da instalação eléctrica; no claustro: lajeamento e rebaixamento do piso e construção de degraus; consolidação da arcada e montagem do chafariz central; reboco de paredes; no adro: construção da torre; mudança do cruzeiro; regularização do terreno e construção do muro junto à torre e ao longo da fachada norte, incluindo degraus; lajeamento parcial do adro⁵⁴.

Entre o período de 1950-1987, sob a direcção da DGEMN e da Comissão Fabriqueira, realizaram-se várias obras de conservação e recuperação.

Em 1973, procedeu-se à retirada dos retábulos do transepto, com a finalidade de obter um aspecto mais depurado que se julgava consentâneo com o original. Em 1943, é demolida a ala sul do Mosteiro para aproveitamento das pedras na construção da Casa do Gaiato. Rogério de Azevedo, em 1963, elabora um projecto de restauro do Mosteiro, a pedido dos responsáveis daquela instituição filantrópica, com o objectivo de repor a estrutura monástica destruída que, no entanto, não foi executado.

Nos últimos anos, as intervenções têm acompanhado a tendência geral de se cingir a aspectos de natureza técnica e/ou de manutenção.

Em 1992, a igreja e o Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa foram afectos ao IPPAR. [LR / MB]

279

Cronologia

Séc. X – Edificação original (a primeira menção documental data de 994);

Séc. XIII – Construção da igreja românica;

Sécs. XVII e XVIII – Remodelação e transformação da capela-mor e da fachada principal; remodelação do claustro e dos aposentos monásticos;

1883-1887 – Obras de restauro, sob a tutela do Ministério das Obras Públicas;

1910 – Classificação da igreja como Monumento Nacional (Dec. 16-06-1910);

1920 e 1924 – Início das obras de restauro, a cargo do Ministério das Obras Públicas;

1927 – Incêndio destrói parcialmente o Mosteiro;

1927 a 1938 – Início das obras de restauro da DGEMN;

1950-1987 – Sob a direcção da DGEMN e da Comissão Fabriqueira realizaram-se várias obras de conservação e recuperação;

1992 – A Igreja e o Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa foram afectos ao IPPAR;



mosteiro

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE POMBEIRO



1. O Mosteiro na Época Medieval

O Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, situado no concelho de Felgueiras, foi um dos mais importantes mosteiros beneditinos de Entre-Douro-e-Minho, em riqueza e programa construtivo. A escolha do lugar para a sua implantação mostra, ainda hoje, o quanto as comunidades monásticas procuraram construir nas melhores terras agrícolas, em áreas baixas, onde havia agricultura de regadio e abundância de água. A mais antiga referência documental que se conhece relativa a Pombeiro data de 1099, registando a existência de um *Cenovio Palumbario*¹. No entanto, é ainda mais significativo para o conhecimento da história desta casa monástica, o documento datado de 10 de Fevereiro de 1102 respeitante a uma doação que o fundador D. Gomes Echiegues e sua mulher Gontroda fazem em favor do seu Mosteiro de Pombeiro.



1. O Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro foi um dos mais importantes mosteiros beneditinos de Entre-Douro-e-Minho.

¹ MOREIRA P^o Domingos A – «Freguesias da Diocese do Porto. Elementos Onomásticos Altomedievais», *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. 2^a série, vols. 5/6, Porto, 1987-88, p. 50.

A família que detinha o padroado do Mosteiro era a dos Sousões, família poderosa de infanções e ricos-homens, cujos chefes de linhagem desempenharam frequentemente o cargo de mordomo-mor da corte² e que foi a primeira donatária das Terras do Sousa, desde D. Gomes Aciegas até Gonçalo de Garcia de Sousa (1250-1286), o último Sousão e governador desta Terra.

Em 1 de Agosto de 1112, D. Teresa concede Carta de Couto ao Mosteiro, tornando-o terra privilegiada com justiça própria na pessoa do seu abade³.

A tradição atribui uma fundação mais antiga a Santa Maria de Pombeiro, recuando a data ao ano de 1059. Apesar deste documento ter sido considerado como falso por Alexandre Herculano, continua a ser citado como autêntico. J. A. Coelho Dias já esclareceu que o documento foi forjado intencionalmente pela comunidade monástica, com o objectivo de comprovar a antiguidade do seu mosteiro e os respectivos direitos⁴.

Pombeiro insere-se num território onde se implantaram outros mosteiros beneditinos. Na mesma região foram construídas, durante a Idade Média, outras casas monásticas que adoptaram a Regra de São Bento, como São Salvador de Travanca (Amarante), São Miguel de Bustelo (Penafiel), O Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), e São Pedro de Cête (Paredes).

Como é sabido, era nestes conjuntos monásticos que reis e nobres estadiavam e que os peregrinos dispunham de albergaria e de serviços assistenciais. É significativo notar que estes edifícios estão situados entre importantes vias medievais, uma que ia do Porto e se dirigia para Trás-os-Montes pelo porto de Amarante, e outra que da Beira, por Lamego, atravessando o Douro em Porto de Rei, se encaminhava para Guimarães e Braga. «Deste modo, o Mosteiro de Pombeiro ficava no epicentro geográfico desses caminhos constituindo um pólo de apoio para os viajantes e peregrinos»⁵.

Graças às doações da família que detinha o padroado e às dádivas dos fiéis, Pombeiro tornou-se num núcleo poderoso, estendendo as suas propriedades até Vila Real. De tal maneira foi dotado de bens imóveis e de padroados, que chegou a contar com um total de 37 igrejas das quais tinha o direito de apresentação e de onde colhia rendas e dízimos, somando um rendimento anual de 25.000 cruzados, património que fazia desta instituição um cobiçado potentado⁶.

Este enriquecimento foi decisivo para a construção de uma tão monumental e imponente igreja. Parece ter sido no governo do D. Abade Rodrigo (1252-1276) que o Mosteiro atingiu o seu auge arquitectónico. A este abade se atribui a construção da desaparecida galilé onde estavam pintadas as armas da antiga nobreza de Portugal, segundo registou Frei Agostinho de Santa Maria.

A construção da igreja tal como hoje se apresenta, apesar de muito reformada nos séculos XVII e XVIII, corresponde à obra da Época Românica, provavelmente iniciada no último quartel do século XII, mas só terminada nas primeiras décadas do século XIII. Assim parecem indicar a tipologia da rosácea da fachada ocidental e a escultura e alçado do portal ocidental.



2. As reformas da Época Moderna não alteraram significativamente o núcleo construído.



3. A localização do Mosteiro mostra, ainda hoje, como as comunidades monásticas procuraram construir os seus mosteiros nas melhores terras agrícolas.

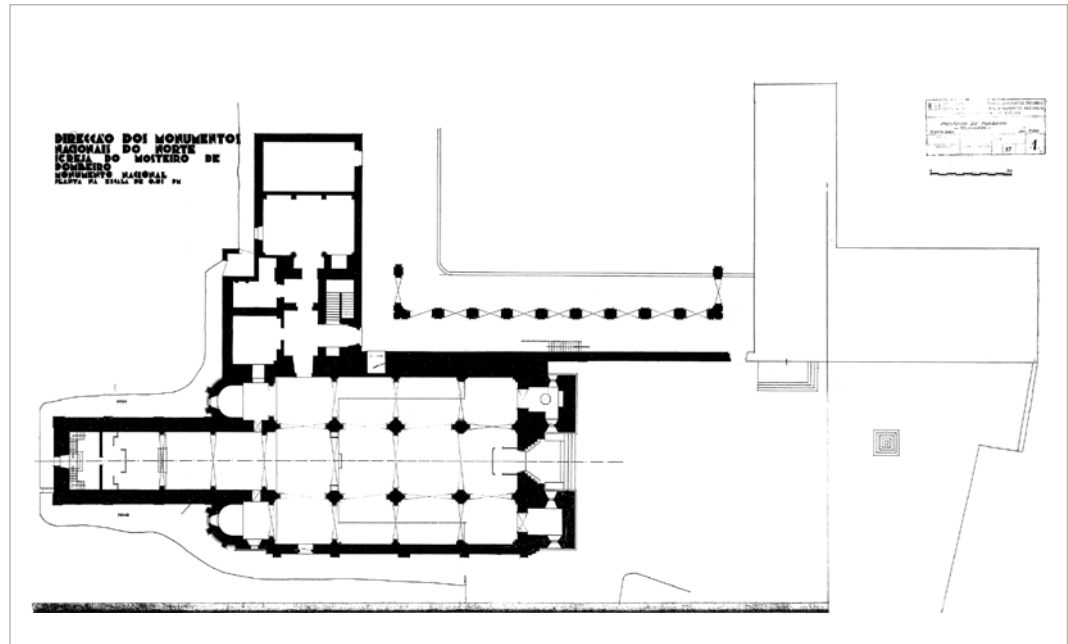
2 LENCART, Joana – *O Costumeiro de Pombeiro. Uma comunidade Beneditina no século XIII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, pp. 46-47.

3 DIAS, Geraldo J. A. Coelho – «O Mosteiro de Pombeiro e os beneditinos nas origens de Felgueiras». *Felgueiras – Cidade*. Ano 1, nº 1. Felgueiras: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Felgueiras, Junho de 1993, p. 44.

4 IDEM, *ibidem*, p. 44.

5 IDEM, *ibidem*, p. 44.

6 LENCART, Joana – *O Costumeiro de Pombeiro. Uma comunidade Beneditina no século XIII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 47.



4. Planta.

O edifício da igreja é o único, em todo o conjunto monástico, que manteve em grande parte a estrutura da construção românica. À fachada ocidental do templo foram acrescentadas duas torres que, segundo a documentação, já estavam erguidas em 1629. Esta alteração poderá estar relacionada com a ruína da galilé, construção destinada a espaço funerário, como veremos.

O cronista da Ordem de São Bento, Frei Leão de São Tomás dá-nos notícia, na sua obra *Benedictina Lusitana* editada em 1651⁷, da existência de uma aparatosa galilé de três naves, abobadada em pedra, que já estaria em ruína em 1578. Esta notícia, e a respectiva menção de nela constarem todas as armas da antiga nobreza de Portugal, será repetida por Frei Agostinho de Santa Maria em 1712, como já foi visto, e por Francisco Xavier da Serra Craesbeeck em 1762⁸ muito embora estes autores se limitem a transcrever a descrição de Frei Leão de São Tomás.

O *Inquérito à Vida dos Mosteiros na Arquidiocese de Braga*, realizado em 1568, por ordem do Cardeal Dom Henrique, dá conta da existência daquele espaço funerário e do seu estado: «*Na entrada deste mosteiro na porta principal está uma galilé de três naves muito alta e formosa, mas encontra-se em mau estado, sem madeira nem telha, quase arruinada*»⁹.

João de Barros na *Geografia de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes* [1549] apenas informa que «*jazem alli muitos fidalgos (...) desde a era de Mil e cento para diante è o templo. He de tres naues e de muito boas capellas (...)*»¹⁰.

7 SÃO TOMÁS, Frei Leão de – *Benedictina Lusitana*. Vol. 2, com Introdução e notas de José Mattoso, Lisboa, 1974 (1ª ed., Lisboa, 1644-51), p. 77.

8 CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*. Vol. II. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, Lda, 1992, p. 250.

9 FERRO, Adérito Gomes Ferreira Paulo – *Inquérito à vida dos Mosteiros na Arquidiocese de Braga sob D. Fr. Bartolomeu dos Mártires*. "Actas do II Encontro sobre História Dominicana", Tomo III. Porto: Arquivo Histórico Dominicano, 1987, pp. 161- 206.

10 BARROS, João de – *Geographia d'entre Douro e Minho e Trás-os-Montes*. Porto: Typografia Progresso, 1919, p. 75 (1ª ed., [1549]).



5. Apesar das reformas da Época Moderna, a estrutura da igreja corresponde à construção românica, com exceção da capela-mor edificada 1770.



6. Nave da Epístola. Ao fundo da nave, o absidiolo, de planta semicircular corresponde à construção românica original.

O *Inquérito* de 1568 não deixa dúvidas quanto à existência da *gallé*, mas fará sentido interrogar a sua aparatosa monumentalidade sugerida pela descrição de Frei Leão de São Tomás, sempre muito encomiástico relativamente às casas monásticas da sua Ordem. A repetição daquela descrição noutras obras da Época Moderna e a sua aceitação por parte dos autores que sobre o assunto já se debruçaram, influenciam as nossas expectativas quanto à sua dimensão e aparato.

Não faltam exemplos, na arquitectura românica portuguesa, de vestígios ou de notícias relativas a estas ante-igrejas de função funerária. No Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel) existiu um *corporal*, anexo à fachada norte da igreja. Em Santa Cristina de Serzedelo (Guimarães) conserva-se a totalidade de uma ante-igreja funerária e um semelhante espaço coberto existia em Sanfins de Friestas (Valença), anteriormente ao restauro que o demoliu em 1935. Há vestígios de *galilés* fronteiras à fachada, em São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira) e em Freixo de Baixo (Amarante). Todos estes exemplos reportam-se a igrejas de uma só nave, desde logo de programa construtivo menos grandioso do que Pombeiro e que apenas cobrem de abóbada de pedra a cabeceira, reservando a cobertura de madeira, menos onerosa e que menos conhecimentos requer, para o corpo da igreja e para a *gallé*.

Já em Santa Cruz de Coimbra, antes da reforma da época manuelina, D. Afonso Henriques e D. Sancho I estavam tumulados no nártex porticado e abobadado da torre, que antecedia o portal da igreja daquele mosteiro de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, fundado em 1131.

Em Santa Maria de Alcobaça, o panteão régio estaria também construído à entrada do templo, junto à porta principal. Segundo J. C. Vieira da Silva esta situação dos pórticos funerários foi mais habitual nos

mosteiros beneditinos e a própria designação de *galilé*, adoptada na Península Ibérica, reporta-se à sua função funerária. Era neste local que, nos mosteiros que adoptaram a Regra de São Bento, terminava a procissão ritual em memória da Paixão e Ressurreição de Cristo, realizada pelos monges ao Domingo. Depois de terem percorrido as alas do claustro saíam por uma porta de comunicação para o pórtico fronteiro à igreja, onde comemoravam a última aparição de Cristo aos Apóstolos, num monte da Galileia, antes da Ascensão. Segundo o mesmo autor esse alpendre foi designado de *galilé*, em clara analogia com a crença da Ressurreição, no Juízo Final¹¹.

A localização exacta da celebrada *galilé* de Pombeiro é, pois, um tema em aberto, tanto mais que as recentes escavações arqueológicas a cargo do IPPAR, parecem revelar indícios da sua existência.

Deve ser notado, no entanto, que o espaço que as torres ocupam, no sentido longitudinal, corresponde exactamente a equivalente medida dos tramos da igreja, o que legitima a hipótese de a antiga *galilé* ter ditado a dimensão das torres, podendo estas terem sido construídas no exacto alinhamento dos alicerces do nártex.

A construção das torres entre finais do século XVI e o primeiro quartel do século XVII iria conduzir à reforma da fachada, com a finalidade de dar mais luz ao templo e de permitir a construção de amplo coro alto e respectivo órgão. No triénio de 1719/1722, o muro encaixado entre as duas torres e a respectiva rosácea, enquadrada em moldura de grande janela à maneira da Sé do Porto, foi deslocado para a frente, ficando alinhado com as torres, estruturando-se assim uma nova fachada, com nichos para imagens de *Nossa Senhora*, orago da igreja, e dos *São Bento* e *Santa Escolástica*, patronos da Ordem Beneditina, rematada por frontão ao gosto da época barroca.

No que diz respeito à cabeceira da igreja, a documentação garante que a capela-mor foi totalmente reconstruída em 1770. Contudo, o que mais interessa reportar aqui é o facto de sabermos que tal como os absidiolos, a abside românica era de planta semicircular. Em anterior reforma, ocorrida em cerca de 1722, havia sido demolida «a meia laranja, em que terminava a Capela mór antiga»¹².



7. Absidiolo sul. As cabeceiras com abside e absidiolos escalonados, de planta semicircular, são habituais nos programas das igrejas de três naves, do Entre-Douro-e-Minho.

As cabeceiras com capelas semicirculares, plenamente românicas, ter-se-ão afirmado na região do Entre-Douro-e-Minho no segundo quartel do século XII. Esta modalidade corresponde ao gosto teatralizado da nova liturgia romana que impõe uma outra profundidade a esses espaços.

O sistema de cabeceira com abside e absidiolos escalonados e semicirculares, interna e externamente, é mais frequente que o das capelas quadrangulares, nos programas construtivos das igrejas de três naves do século XIII.

No Entre-Douro-e-Minho, além do exemplo de Santa Maria de Pombeiro, pode encontrar-se aquele sistema de organização e cobertura da cabeceira nas igrejas dos mosteiros beneditinos de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim), São Salvador de Travanca (Amarante), O Salvador de Paço de Sousa (Penafiel) e São Salvador de Ganfei (Valença). Acresce ainda que apresentam semelhante arranjo, a Sé Velha de Coimbra e a Colegiada de Santiago da mesma cidade, bem como apresentaria a Sé de Lisboa, anteriormente à construção do deambulatório no século XIV por vontade de D. Afonso IV, e na igreja de São Salvador de Castro de Avelãs (Bragança), posteriormente arruinada e depois restaurada.

11 SILVA, José Custódio Vieira da – *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR, 2003, p. 17.

12 MEIRELES, Fr. António da Assunção – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1942, p. 66.



8. Absidiolo. A cornija de arcaturas assentes em cachorros encontra paralelos nas igrejas dos Mosteiros de São Pedro de Ferreira e no Salvador de Paço de Sousa, entre outros templos românicos do Vale do Sousa.



9. Portal ocidental. O alçado e a escultura deste portal apresenta uma miscigenação de vários *dialectos* do românico de Entre-Douro-e-Minho.

Tal como em Pombeiro, em Rates, Paço de Sousa, Travanca e Ganfei, a abside românica foi alterada na Época Moderna, tendo-se mantido o essencial do primeiro tramo, recto, unicamente em Rates, Travanca e Paço de Sousa.

Uma vez que as igrejas de uma só nave representam 90% das igrejas românicas portuguesas¹³, os templos de três naves cuja construção românica chegou até aos dias de hoje são muito valorizados, e já assim o eram na crónica dos séculos XVI, XVII e XVIII, onde sempre se admira a grandeza das suas fábricas. No Entre-Douro-e-Minho, além das Sés do Porto e de Braga, apresentam três naves os já referidos exemplares de Ganfei, Rates, Travanca, Paço de Sousa e Pombeiro que, adoptando a mesma solução na cabeceira como atrás ficou dito, inscrevem o transepto no alinhamento do corpo das naves. Desta forma, o transepto apenas se nota em altura e/ou no comprimento do tramo.

Na cobertura das naves apresentam duas soluções distintas. Em Ganfei utiliza-se unicamente a madeira e, em São Pedro de Rates, é também essa a solução que hoje pode ser vista. No entanto, esta igreja terá sido inicialmente pensada para receber arcos-diafragma tal como a Sé de Braga, Travanca, Rates, Paço de Sousa e Pombeiro. Nestes exemplos os arcos-diafragma, transversais, estruturam as paredes e servem para apoiar as vigas dos telhados. Os pilares cruciformes, com meias colunas adossadas, recebem o peso dos arcos-diafragma e dos arcos formeiros.

Esta solução, que chega ao período gótico, é nortenha e tem poderosos antecedentes na arquitectura pré-românica¹⁴. A cobertura com arcos-diafragma compartimenta mais os tramos, tanto em altura como visualmente, divide o espaço e trava a entrada de luz. Por esta razão recorda o espaço vincadamente

13 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «O Românico». In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 79.

14 IDEM, *ibidem*, p. 79.



10. Composta por três naves, a igreja de Santa Maria de Pombeiro apresenta um sistema de cobertura em arcos-diafragmas que corresponde à mesma tipologia da igreja monástica de Paço de Sousa. A decoração da Época Barroca não alterou a estrutura das naves.

hierarquizado e escurecido, próprio de uma liturgia de mistério já patente na época visigótica e muito enfatizada na construção dos templos moçárabes.

A igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro corresponde a uma tipologia, que apresenta três naves de três tramos, cabeceira escalonada composta por abside e absidiolos interna e externamente semicirculares e abobadados em pedra, cobre as naves com arcos-diafragma e madeira, divide-as com arcos formeiros assentes em pilares cruciformes aos quais se adossam colunas, inscreve o transepto na planimetria das naves, apenas notando-o na altura e ressaltando a sua volumetria no exterior, e apresenta nave central mais alta do que as colaterais, utilizando telhado de duas águas na primeira e de uma água nas segundas.

Além do exemplo de Pombeiro, as igrejas monásticas de Paço de Sousa (Penafiel) e Travanca (Amarante) correspondem a esta caracterização. Note-se que pertenceram todas a mosteiros beneditinos e que estão geograficamente próximas, patenteando algumas soluções construtivas e decorativas de um românico tardio, com aspectos já protogóticos nomeadamente na dimensão e na modinatura das rosáceas de Pombeiro e de Paço de Sousa, uma vez que a grelhagem desta última não pode servir de modelo comparativo por ser obra do restauro terminado em 1939.

Em Pombeiro, o portal axial é um exemplo de notável escultura no que diz respeito às arquivoltas, numa das quais se adopta aduelas com escultura própria de capitéis, na sequência dos portais da Sé de Braga e de São Pedro de Rates, onde este modo se forjou.

Segundo C. A. Ferreira de Almeida, Pombeiro constitui um imponente testemunho de arquitectura românica regional onde se miscigenaram todas as *nuanças* do românico minhoto e tardio do Sul do Lima: arquivoltas e palmetas de influência bracarense e temática floral já protogótica. Apesar das alterações ao longo do



tempo, a igreja de Pombeiro continua a ser um excelente testemunho da arquitectura românica onde se conjugam influências da Sé de Braga e da Bacia do Sousa.

As colunas do portal apoiam-se em plinto, solução que pode ser vista em outras igrejas românicas da região do Vale do Sousa. Os capitéis, de inspiração vegetalista e de magnífica execução, demonstram uma mão muito hábil no domínio da escultura em granito e representam o que de melhor se esculpiu nesta região. Têm semelhanças nas Igrejas do Salvador de Unhão (Felgueiras) e de São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira). As impostas, constituídas por palmetas simplificadas, apoiam seis arquivoltas, três das quais demonstram modinatura protogótica, sendo as restantes caracterizadas pelos motivos esculpidos. Em alguns exemplares encontramos animais afrontados, do tipo bracarense. Outros apresentam palmetas e cabeças de animais de cujas bocas saem fitas, idênticas a um exemplar de Veade (Celorico de Basto), e outras ainda, de muito aprimorado relevo, apresentam decoração floral, bem saliente.

Nos trechos conservados da cornija românica, as arcaturas que a apoiam, assim como alguns cachorros, têm exemplos similares nas Igrejas de São Vicente de Sousa (Felgueiras), de São Salvador de Fonte Arcada (Póvoa de Lanhoso) e de São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira). Também a organização exterior das capelas laterais tem semelhanças com os dois últimos exemplos mencionados.

Na fachada mantém-se a primitiva rosácea, bastante ampla, já protogótica, com estrutura idêntica à de Paço de Sousa e com um enquadramento semelhante à rosácea da Sé do Porto.

Já os alçados laterais, desenvolvem-se segundo os esquemas da Época Moderna, ou seja, mostram soluções cenográficas, típicas dos esquemas estimados na arquitectura e na decoração rococó.



12. Portal ocidental. Capitéis e aduelas das arquivoltas.



13. Portal ocidental. Capitéis.



14. Portal ocidental. Aduelas.



15. Portal ocidental. Aduelas.



16. Portal ocidental. O tema da primeira aduela – à direita do observador – que mostra um personagem na aresta da peça e dois animais que o engolem pelos pés, é um tema próprio de capitéis que, em Portugal, é adaptado às aduelas.



17. Portal ocidental. Aduelas.

1.1. A imagem de Santa Maria de Pombeiro

Enquadrada actualmente no retábulo-mor da igreja merece atenção a escultura da padroeira, *Santa Maria*, devotíssima imagem ainda durante os séculos XVII e XVIII, conforme garante Frei Agostinho de Santa Maria. Nessa época, esta imagem também designada de *Santa-Maria-a-Alta*, estava em altar próprio situado no corpo da igreja, do lado do Evangelho.

É uma escultura em madeira dourada e policromada, de consideráveis dimensões, apresentando a *Nossa Senhora* em pé, segurando o Filho no braço esquerdo, e que ostenta, na mão direita, um ceptro (colocado no século XVIII, quando se dourou de novo a imagem). O *Menino* está sentado no braço da Mãe em posição entronizada, revelando uma fisionomia quase adulta. É uma escultura que deve ser enquadrada na Época Gótica, talvez nos finais do século XIV, certamente bastante retocada em épocas posteriores. Embora a documentação garanta a existência de escultura de vulto no século XIII, fenómeno comum a outros países europeus, em Portugal foi no século XIV que esta escultura gótica atingiu o seu apogeu. O amplo incremento da produção gótica de escultura, tanto de vulto como retabular, deve ser enquadrado no fenómeno devocional da época. Se na Época Românica se rezava fundamentalmente diante das relíquias, na Época Gótica aquelas já não satisfazem as necessidades devocionais. Reza-se agora diante das imagens esculpidas ou pintadas.

Própria da Época Gótica e do gosto pela aproximação dos crentes às figuras sagradas, deste tempo, é a representação de *Nossa Senhora* em pé, segurando o *Menino*, habitualmente no braço esquerdo, tipo



18. O Coro-alto, inserido na arquitectura românica, é um elemento da Época Barroca de notável qualidade.

iconográfico que se designa de *eleousa* e que irá dar origem a variantes como a de *Nossa Senhora do Leite* já incluída esta, nas variações muito góticas da *Virgem da Ternura*.

1.2. A escultura funerária



19. Enquadrada no retábulo-mor da igreja, a imagem de Santa Maria de Pombeiro apresenta uma tipologia própria da escultura gótica.

A escultura funerária foi um domínio onde se registaram profundas inovações e onde se criaram peças de grande qualidade durante os últimos séculos da Idade Média.

A presença de um túmulo estava muitas vezes relacionada com legados testamentários que obrigavam à prática de ofícios comemorativos, ou seja, existia um compromisso da instituição religiosa que albergava o túmulo e que devia assegurar a sua conservação. Túmulos bem estimados e a lembrança dos defuntos, em ofícios dignos, eram garantia de que essa instituição continuaria a ser escolhida como local de derradeira morada, cativando assim cada vez mais legados testamentários.

Frei Leão de S. Tomás refere a propósito do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro que «*muita gente illustre daquelle tempo antigo escolheo sua sepultura no Mosteyro de Pombeiro, huns pella devação eu tinhão a Mosteyro tão insigne, outros pellos muytos suffragios que nelle se fazião cada dia pellos Defunctos & Bemfeitores*». O túmulo de um nobre particularmente destacado na sociedade podia garantir o desafogo económico de uma instituição monástica. A escolha do local da sepultura coincidia, muitas vezes com interesses transmitidos de geração em geração. A presença de túmulos dos antepassados, numa determinada instituição monástica, era também um sinal legitimador dos direitos patrimoniais, sendo a preservação dos monumentos encarada pelas novas gerações com redobrado interesse.

À entrada da igreja de Pombeiro, na zona protegida pelo coro alto, encontram-se dois sarcófagos armoriados cobertos com estátuas jacentes que segundo, Mário Barroca, podem ser atribuídos aos finais do século XIII e aos inícios da centúria seguinte.

As arcas faziam parte do importante núcleo funerário que outrora encontrava abrigo na galilé do Mosteiro, panteão da nobreza de Entre-Douro-e-Minho, onde repousavam alguns dos seus mais ilustres membros, posteriormente destruídas como foi mencionado anteriormente.

Um dos sarcófagos ostenta, na cabeceira, ocupando a secção do arcaz e da tampa, um escudo de armas com quatro palas. No lateral direito, encontra-se um relevo rectangular onde foi iconografado um cavaleiro «em seu corcel de batalha coberto de amplas galdrapas», que, «no braço esquerdo segura o broquel de combate» e «com a mão direita empunha a lança que conserva em riste, da qual pende o talão dos nobres do reino onde se divisa um escudo de armas caracterizado por quatro palas». As mesmas armas encontram-se também repetidas no punho da espada que o jacente segura e na parte inferior da sua bainha¹⁵. Segundo Armando de Mattos, essas armas poderão ser dos Nóbrega, dos Lima, ou dos Aragão. Manuel Luís Real entende que elas podem corresponder aos de Nóbrega ou de Lima. No entanto, D. Luiz Gonzaga de Lencastre e Távora defende de que se trata das armas dos Ribeiro.

Na tampa do túmulo há ainda um aspecto inédito e original, já que o nobre repousa sobre o leito coberto por um lençol pregueado.

¹⁵ Cfr. BARROCA, Mário Jorge – *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987.

Esta solução só viria a ser utilizada no segundo jacente de Pombeiro, permanecendo os dois casos isolados no panorama da escultura funerária portuguesa, recordando exemplos galegos onde devem ter ido buscar influências, segundo a opinião de Mário Barroca.

A estátua jacente do primeiro túmulo retrata um nobre já de certa idade, com cabelos longos e ondulados e barba tratada de forma semelhante, cuja cabeça repousa sobre uma dupla almofada. Este nobre traça vestes civis com túnica e capa, apresentando a primeira um pregueado vertical e paralelo, e a segunda, pregas curvilíneas, onde se detecta uma preocupação mais realista.

Encontra-se calçado e ostenta esporas compridas, à boa maneira medieval. Os seus pés estão figurados no mesmo sentido, ambos voltados para o lado esquerdo, acompanhando o volume em duas águas onde o jacente foi esculpido, e estão pousados sobre uma almofada. Ao centro da figura foi representada uma longa espada, que o defunto segura com ambas as mãos. Esta arma apresenta um pequeno brasão no terminal do circular do punho, motivo que se volta a repetir na protecção metálica da bainha da espada.

O segundo jacente, mais tardio, deixa transparecer a influência do primeiro exemplar, podendo ter sido talhado pelo mesmo artista. Na arca está esculpido, em placa rectangular e em baixo-relevo, um nobre a cavalo. O animal possui gualdrapas e o cavaleiro segura uma lança em riste, com pendão. Apesar das semelhanças com o primeiro arcaz, este difere em alguns detalhes. O pendão não possui uma arma heráldica e o tema esculpido foi repetido nas duas faces laterais do arcaz. Em solução semelhante ao outro jacente, este apresenta, na cabeceira e ocupando a secção do sarcófago e da tampa, um escudo de armas, onde se divisam cinco flores-de-liz.

A estátua jacente foi concebida a partir de uma tampa com volume em duas águas, recordando o outro exemplar de Pombeiro. Também aqui o artista retratou o nobre jazendo sobre um leito coberto com um lençol, observando-se o mesmo tipo de pregas. Como visto anteriormente, há elementos comuns entre as duas obras, levando-nos a pensar que foram concebidas pelo mesmo artista, apesar de este segundo jacente ter características que o singularizam.

A posição do jacente é pouco comum, já que o nobre não se encontra deitado em decúbito, como é habitual na maioria dos jacentes portugueses, mas repousa apoiando-se sobre o lado esquerdo. Esta estátua é considerada de menor qualidade do que a primeira, não possuindo tantos detalhes nem demonstrando uma modelação tão cuidada.

A figura foi retratada com a cabeça apoiada em dupla almofada, trajando vestes civis e longas, tratadas com um pregueado sumário. O seu braço esquerdo encontra-se flectido, e a mão direita segura uma espada longa, pela sua bainha.

Outra novidade deste jacente é o facto da arma não se encontrar deposta sobre o corpo mas antes colocada ao lado deste, sobre o lençol que cobre o leito. Uma vez mais os pés foram representados calçados e com esporas, ambos voltados para o mesmo lado, acompanhando o volume em duas águas da peça em que o jacente foi talhado.

Conforme o autor que temos vindo a seguir, as armas representadas na secção da cabeceira deste monumento permitem uma identificação segura de quem ali jaz. Segundo Manuel Real deverá tratar-se do sepulcro de D. João Afonso de Albuquerque, 1º Conde de Barcelos que, conforme registou Assunção Meireles, teria escolhido o Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro para a sua derradeira morada, tendo deixado testamento datado de 1304. Uma vez que as armas dos Senhores de Albuquerque são precisamente cinco flores-de-liz, tudo leva a crer que este túmulo seja do 1º Conde de Barcelos.



20. Arca tumular e jacente.



21. Arca tumular e jacente de D. João Afonso de Albuquerque, 1º Conde de Barcelos.

1.3. Epígrafes

Data de Maio de 1199 a inscrição funerária de D. Gonçalo, gravada em silhar hoje embutido na face da Epístola, junto da porta de acesso ao claustro onde se registou:

E(ra) M CC XXXVII [...] / MAII HIC REQUIESCE[t] [...] / GUNDISALVus Q (u) FUnDAV[it] [...]

Mário Barroca, o autor da leitura e do estudo desta inscrição¹⁶, considera que a data da epígrafe se revela fundamental para a identificação de D. Gonçalo, afastando a possibilidade de se tratar de D. Gonçalo Mendes de Sousa I ou de neto homónimo. O epitáfio de 1199 e a sua localização, no transepto do templo, indiciam que o referido D. Gonçalo desempenhou um papel fundamental na vida do Mosteiro, tendo sido um dos seus abades.

Segundo o mesmo autor, a expressão “*Qui Fundavit...*”, utilizada no epitáfio, ajuda a compreender a importância que D. Gonçalo teria tido para a comunidade monástica, fundando algo. Tendo em conta a cronologia transmitida pela inscrição é provável que o autor do epitáfio se reportasse ao lançamento da fábrica românica de Pombeiro, que veio reformar por completo o templo alti-medieval. Segundo esta hipótese, a obra românica de Pombeiro teria arrancado um pouco mais cedo do que supõem alguns autores, tendo-se iniciado já em fins do século XII, propiciada pelas doações que o Mosteiro ia recebendo. Os testemunhos mais antigos da reforma românica, correspondentes à iniciativa do Abade D. Gonçalo, deviam localizar-se na zona da capela-mor, que foi destruída pela reforma moderna, em cerca de 1722, não se conhecendo elementos sobreviventes. A obra românica de Pombeiro prolongou-se por muito tempo, entrando pela primeira metade do século XIII como documenta a rosácea e o portal ocidental.

295

Gravada em dois silhares de granito, embutidos na parede leste do transepto, na esquina com o absidiolo sul, conserva-se a inscrição comemorativa da deposição de Relíquias na igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, onde se registou:

HEC / Sunt / RELIQuiE / QUE / HI (c) / SEDenT / PET(r)I / P(aul)I / ANDRE / IACOBI THOME

Esta inscrição, segundo Mário Barroca, deve ter sido gravada para comemorar e revelar a natureza das relíquias depositadas nos altares do Mosteiro¹⁷. Apesar de se tratar de uma inscrição não datada, aquele autor considera que a sua cronologia não se deve afastar muito dos finais do século XII, devendo ser associada à reconstrução românica que o Abade D. Gonçalo terá iniciado.

É ainda de referir a inscrição funerária alusiva a D. Vasco Mendes de Sousa, gravada na tampa da sua sepultura. Procedente da galilé funerária, foi recolhida no átrio junto do portal aquando da demolição da galilé. Aí se encontrava nos séculos XVII e XIX. No século XX passou para o interior da igreja encontrando-se hoje, à esquerda de quem entra, por baixo do coro-alto e encostada à parede norte da nave.

16 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 542-545.

17 IDEM, *ibidem*, pp. 578-579.

VI : IDUS : MARTII : OB(iit) : DO(m)NUS : VELASC[us] / MENE(n)DI : FILI(us) : COMITIS : DONNI [Sic] /
MENENDI : E(ra) : MCC 2XXX

D. Vasco Mendes de Sousa era filho do Conde D. Mendo, o Sousão, e de D. Maria Rodrigues Veloso, segundo Mário Barroca, autor da leitura e do estudo desta inscrição. D. Vasco Mendes de Sousa não foi casado, mas teve descendência ilegítima. Deteve a tenência da Terra de Jales em 1224 e a tenência da Terra de Bragança entre 1233 e 1236.

Ainda segundo o mesmo autor são desconhecidos os motivos que levaram D. Vasco Mendes de Sousa a ser o único da sua geração, pelo menos dos que residiam em Portugal, a não ser tumultado em Alcobaça, no *Panteão* dos Sosas, como aconteceu com D. Gonçalo Mendes de Sousa II, falecido em 1243, D. Garcia Mendes de Sousa ou de Eixo, falecido em 1239 e D. Rodrigo Mendes de Sousa, falecido em 1262, todos presentes em Alcobaça, junto da Sala do Capítulo¹⁸.

1.4. A pintura mural

Em Pombeiro conservam-se dois programas de pintura mural, quer no absidiolo do lado do Evangelho, quer no absidiolo do lado da Epístola, para além das barras decorativas pintadas em arco desentapado na nave, do lado sul.

Apesar de datarem dos inícios e da década de 30 do século XVI, estas pinturas murais acusam ainda soluções ao modo tardo-gótico embora mostrem, simultaneamente, o acolhimento das novas formas, à maneira do Renascimento.

O mau estado a que as pinturas da capela lateral do lado da Evangelho chegaram, impossibilita uma apreciação estilística adequada. No entanto, pelo que restou do programa, o tema poderá reportar-se a uma cena alusiva à vida de *São Brás* já que, de acordo com a lenda, o santo foi encontrado por caçadores, vivendo na selva com animais selvagens como ursos, leões e tigres, que havia domesticado. Opinião diversa é a de Luís Urbano Afonso que considera ser uma representação de carácter histórico, inspirada no ciclo do Antigo Testamento e referente ao *Sacrifício de Noé após o Dilúvio*. O conjunto de animais exóticos, à direita, é acompanhado, à esquerda, por um grupo de figuras humanas que estão ajoelhadas e seguram velas. São ainda visíveis, do mesmo lado, duas cabeças de cerdos, uma dentro de um cesto, e a outra presa, a tiracolo, à figura de Noé e que, segundo o mesmo autor, constituem uma referência aos animais sacrificados no holocausto pós-diluviano, em acção de graças pela protecção divina perante a destruição da restante humanidade¹⁹, embora Luís Afonso chame a atenção para a estranheza do recurso a cerdos uma vez que os animais sacrificados por Noé são, habitualmente, animais puros como pombas, cordeiros ou carneiros.

Crê-se, no entanto, que a representação das cabeças de cerdos poderá reportar-se a um dos milagres atribuídos a São Brás. Segundo a lenda que narra a vida deste santo, um lobo roubou a uma mulher pobre, um porco, animal que constituía a sua única riqueza, tendo o santo obrigado o lobo a devolver a presa.

18 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 789-797.

19 AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 310.



22. Absidiolo norte. Pintura mural. Séc. XVI. Apesar do estado lacunar desta pintura, os vestígios remanescentes parecem referir-se a uma cena alusiva à vida de São Brás. É de salientar a representação dos animais, à direita.

23. Absidiolo norte. Pintura mural.





24 e 25. Absidiolo sul. Pintura mural. Representação de São Mauro e de São Plácido. A inscrição informa que estas pinturas foram realizadas no abaciado de D. António de Melo (1526-1556).

Como voto de agradecimento, a mulher levou a cabeça e os pés do porco, assados, à prisão onde se encontrava São Brás. Acresce ainda dizer que a capela onde figura este programa está dedicada a São Brás, santo muito cultuado desde a Idade Média, por ser curador e taumaturgo.

Segundo Paula Bessa, as pinturas são certamente obra do século XVI, e é possível encontrar paralelos estilísticos com outras existentes no Norte de Portugal.

As pinturas da capela lateral do lado da Epístola encontram-se em melhor estado de conservação. Aqui são representados dois santos beneditinos que, pelas suas legendas, apesar de pouco legíveis, deverão corresponder a *São Mauro* e a *São Plácido*. Estes dois santos foram discípulos de São Bento de Núrsia, o fundador da Ordem Beneditina, sendo desta forma, representações adequadas a um mosteiro da Ordem. A representação de *São Plácido* está acompanhada, lateralmente, de um letrado que também não é inteiramente perceptível, no entanto é possível ler na primeira linha, apesar das lacunas, o seguinte: «(...) mill (?).(?) XXX I(?)» e nas linhas seguintes «(...)sñor dom/abade dom amtonjo de Mello a mǎdou fazer».

Conforme indicia esta inscrição, as pinturas que representam os santos beneditinos terão sido realizadas no início do abaciado de D. António de Mello (1526-1556).

Se apenas perduraram estes vestígios, Frei Leão de S. Tomás, cronista do século XVII da Ordem Beneditina refere, na sua *Benedictina Lusitana*, a existência de outras pinturas murais entretanto desaparecidas, nomeadamente na sala do capítulo de temática alusiva a S. Gonçalo de Amarante, vestido com hábito beneditino.

Paula Bessa indica também, que as pinturas de Pombeiro estão estilisticamente próximas das de São Salvador de Bravães (Ponte da Barca), datadas de 1501 ou de 1510, e das da capela-mor da igreja de Santa Marinha de Vila Marim (Vila Real). Nestes exemplares, a sucessão de planos (um muro e, atrás, silhuetas de árvores) que funcionam como indicadores de profundidade do espaço, o modo de dese-



26. Portal sul (parcialmente entaipado). Pintura mural. As barras decorativas encontram afinidades nas igrejas de Vila Marim e Nossa Senhora de Guadalupe, ambas do padroado do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro e situadas no distrito de Vila Real.

nhar e sombrear os rostos, o desenho sumário das mãos, as barras decorativas de enquadramento e de enrolamentos são muito similares.

No entanto, em Pombeiro, parece haver um tratamento dos volumes mais cuidado. De acordo com estes paralelos estilísticos, é provável que todas estas pinturas mencionadas sejam resultado do labor da mesma oficina.

As barras decorativas remanescentes na portada parcialmente desentapada da nave, surgem também na decoração da capela-mor de Vila Marim.

As afinidades entre estes exemplares e os de Vila Marim (Vila Real), Guadalupe (Vila Real) e São Brás (Vila Real) levaram Paula Bessa a centrar no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, uma fonte de encomenda de pintura mural, que também abrangeu as igrejas do respectivo padroado²⁰. [LR]

2. O Mosteiro na Época Moderna

O Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro resulta de uma estreita harmonização de estruturas arquitectónicas medievais com acrescentos estruturais ou pontuais da Época Moderna. Anote-se ainda as renovações artísticas conferidas pela pintura mural do século XVI e pela arte da talha do século XVIII. O conjunto resulta na mais emblemática e representativa expressão artística do carácter dos monumentos românicos do Vale do Sousa: agregação e colagem de novos reportórios artísticos a estruturas medievais.

Na fachada da igreja, delimitada por duas imponentes torres construídas no século XVII²¹, rematada com as armas da Ordem Beneditina, onde as volutas, as pirâmides e os enrolamentos são tradutores da dinâmica barroca, mescla-se com o portal que traduz a herança medieval. Transformação mais profunda, da Época Moderna, é testemunhada no alçado lateral da igreja, sendo a monumentalização e aparato cénico a nota dominante. Aqui, um conjunto de pilastras marca o ritmo vertical dessa fachada de aparato, sobre as quais repousa uma estrutura arquitectónica de interessante desenho, cuja função foi transmitir luz ao interior das capelas da nave lateral. A luz, a iluminação do espaço, foi uma procura que obrigou à transformação dos sistemas construtivos de raiz medieval. É o melhor aferidor das renovações arquitectónicas barrocas e rococós. Os elementos mais significativos dessa composição são o jogo alternado de frontões curvos e interrompidos, cujo tímpano é em forma de vão permitindo a entrada da luz solar. A zona do falso transepto é testemunhada nessa fachada com um alteamento da composição, definindo como que uma fachada autónoma.

Ao flanco direito da fachada da igreja agrega-se o edifício de acesso às dependências monásticas, a Portaria do Mosteiro, sendo o seu portal principal enobrecido com um remate que é já tradutor da linguagem artística do neoclássico. Composto por dois pisos, abrem-se, no piso superior, uma teoria de janelas de sacada, nobilitadas pela alternância de frontões curvos e triangulares que permitiam aos

20 BESSA, Paula – «Pintura mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo». Sep. de *Cadernos do Noroeste*, 20 (1-2), Série História 3, 2003, pp. 67-95.

21 No início do século XVIII Frei Agostinho de Santa Maria registava já a existência de duas torres na fachada: «*Todas as mais officinas daquelle Mosteyro se forão reedificando em forma, que não tem degenerado da sua antiga sumptuosidade, como são duas altíssimas torres aos duas ângulos do frontispício, de bem lavrada pedraria, regular proporção, e ordenada correspondência*». Ver SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente apparecidas, que se venerão em o Arcebispoado Primas de Braga, & nos Bispados seus suffraganeos*. Tomo IV. Lisboa: Off. de António Pedrozo Galram, 1712, p. 70



religiosos assistir e participar nas manifestações festivas e do quotidiano extra-claustral que tinham lugar no Terreiro do Mosteiro.

O Terreiro, ou Rocío, é o espaço aberto dianteiro à igreja e Portaria. Por esta entrada tinha-se acesso directo aos espaços arquitectónicos que timbravam o quotidiano dos monges: tulha, sala do capítulo, enfermaria, livraria, refeitório e dormitório, onde se salientavam os aposentos do Prior. Estas plurais edificações eram o espelho das multi-funções dos religiosos e tinham como ponto fulcral da sua organização o claustro. Se era o centro nevrálgico do mosteiro, também o era simbolicamente. Era a verdadeira imagem do Paraíso Terrestre. Aí desfilavam os religiosos nos seus afazeres domésticos, como nas suas práticas espirituais e de depuração ascética. O claustro é sempre o coração material e espiritual da unidade monástica.

Na primeira década do século XIX, os mosteiros portugueses viveram tempos complicados devido ao período de instabilidade que assolou Portugal aquando das invasões francesas. Para as Ordens religiosas estes acontecimentos tiveram efeitos nefastos e, neste contexto, Pombeiro não deixa de ser atingido, sendo um dos Mosteiros da Congregação de São Bento mais afectados. As tropas francesas ao passarem por Pombeiro incendiaram o Mosteiro.

No dia 13 de Maio do ano de 1809, o Mosteiro sofreu um avassalador incêndio que viria a destruir grande parte das oficinas do complexo monástico, deixando-o à beira da ruína, exigindo-se obras de reparação profunda ao nível das estruturas arquitectónicas que nunca chegariam ao seu termo. A igreja ficou incólume ao flagelo. A parte mais atingida estendia-se à volta do claustro.

Logo de imediato os monges trataram de erguer as estruturas que pereceram. Mas os tempos já eram de declínio para as instituições monásticas de Portugal. E, embora os religiosos de Pombeiro estivessem ainda optimistas, como é revelador a empresa construtiva que encetam no claustro, a precipitação da conjuntura nacional não lhes permitiu acabar a empresa. E o claustro de Pombeiro permanece inacabado como sinal dos tempos, que culminaram na extinção das ordens religiosas masculinas em Portugal, no ano de 1834.

Uma das quatro alas que envolvia o claustro e que foi concluída, testemunha a dimensão do empreendimento. A sua arquitectura mergulha no repositório artístico do neoclassicismo.

Como elucidativo da dimensão da campanha de restauro após o incêndio, o registo documental do ano de 1819 esclarece que «*Fez-se a casa do capítulo, a da Livraria, a dos Hospedes, fez-se um terço do claustro segundo um risco aprovado dentre quatro, em que gastaram sete contos seis centos oitenta, e sete mil quinhentos, e quarenta reis (...) Consertou-se o Recibo, levantando-se as Tulhas sobre trez abobeadas de tijolo, e rompendo-se na parede trez frestas para vadear ar por baixo, e em redor das Tulhas afim de tirar a humidade que fazia inútil o antigo Recibo*»²².

O alçado concluído do claustro é dividido por dois pisos, tendo ao nível do rés-do-chão uma arcada composta por nove vãos em arcos plenos e, no segundo, existe de forma correspondente ao ritmo arquitectónico do primeiro piso, número igual de janelas de sacada, sendo estas rematadas por frontões triangulares e semicirculares. No último registo da fachada, um austero frontão triangular, apresentando no seu tímpano um brasão. A rematar o alçado, uma balaustrada que demarca o alinhamento das pilastras com urnas.

Uma unidade monástica como a de Pombeiro, habitada continuamente por religiosos desde a Idade Média até ao século XIX, é um conjunto arquitectónico que está em constante metamorfose. O aumento do número de efectivos que residiam na instituição, como a estruturação do seu poder económico baseado na posse e exploração da terra, contribuem para o aprofundar da influência do prestígio do Mosteiro na região que lhe está subjacente. Estes factores estão sempre aliados à justificação da renovação das obras de melhoramento ou de renovação artística e litúrgica.

E, numa instituição que está ao serviço de Deus, o maior investimento em melhoramentos plasmam-se na sua igreja. É importante salientar que o edifício da igreja monástica de Pombeiro é o que melhor faz a articulação entre o passado medieval que lhe ditou a forma da planta em três naves, falso transepto, abside e absidiolos, e o tempo em que o Mosteiro perdeu a sua centenária função. De forma orgânica, na espacialidade medieval foram sendo introduzidos novos reportórios artísticos, quer adaptando-a arquitectonicamente aos novos rituais litúrgicos, quer materializando transformações pela introdução de uma imagem visual mais moderna e actualizada à evolução contínua dos percursos das artes.

2. 1. O Mosteiro e a Ordem de São Bento em Portugal

A partir de finais da Idade Média, as instituições monásticas testemunham um clima de algum relaxamento na observação dos princípios que regravam a vida conventual, especialmente nas instituições que seguiam o estipulado nas Regras de S. Bento e de Santo Agostinho.

Os mosteiros continuavam a funcionar mas os monges entregavam-se a uma vivência sem motivações morais e espirituais. A prosperidade económica atingida por algumas casas dispensou os monges professos da obrigação do trabalho manual imposto pela Regra, ao mesmo tempo, que alguns membros

²² DIAS; Geraldo J. A. Coelho – «O Mosteiro de Pombeiro e os beneditinos nas origens de Felgueiras». *Felgueiras – Cidade*. Ano 1, nº 1. Felgueiras: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Felgueiras, Junho de 1993, pp. 41-52.

das comunidades obtinham, inclusivamente, rendimentos pessoais de foros e tenças. O cumprimento da Regra, Estatutos e Constituições era negligenciado, impondo-se um clima de uma certa anarquia no quotidiano da vida monástica. Por exemplo, as práticas da Penitência, Confissão e Eucaristia não eram tão frequentes quanto deveriam ser, o que gerou uma imagem nada edificante junto das povoações que mais directamente lidavam com as várias comunidades monásticas. A crise moral das ordens religiosas estava instalada²³.

Neste contexto, o Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro não constituiu excepção à regra: já em finais do século XIV eram frequentes as observações dos visitantes acusando os monges de práticas pouco dignificantes do seu estatuto, visíveis, nomeadamente, na ausência do cumprimento das horas canónicas e na criação do cargo de porteiro para impedir que mulheres entrassem no universo da clausura. Por outro lado, os abades que ciclicamente se encontravam à frente do Mosteiro, pouco empenhados na gestão dos seus bens, foram conduzindo a casa para um certo marasmo económico, situações que fizeram mergulhar Pombeiro numa conjuntura de crise, tal como se observa noutras casas beneditinas.

Já nos séculos XV e XVI surge outra situação que colabora para o quadro negro do estado das ordens religiosas: a colocação de pessoas seculares estranhas às comunidades como seus administradores principais, os chamados *abades comendatários*, leva a uma má condução das instituições gerando situações de desvio do património monástico e deturpação dos costumes religiosos. No plano do governo das instituições pelos comendatários, Pombeiro ressentia-se sobretudo na incúria da gestão do seu património construído, observando-se a negligência na reparação e manutenção dos edifícios, obrigando os professos a habitar em «*choupanas térreas cobertas de colmo, próximas da igreja para acudir ao Coro e Altar*». A gestão deste mosteiro por parte de comendatários terá começado por volta de 1427, terminando em meados do século seguinte com o governo de D. António, Prior do Crato²⁴.

A decadência do Mosteiro, enquanto conjunto material, acompanha o declínio da vivência espiritual. Uma descrição do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro do ano de 1568 transmite o estado em que se encontrava o património construído da instituição²⁵.

Do complexo construído, só a igreja apresentava alguma nobilitação artística, uma vez que *a capela-mor e as capelas do cruzeiro são todas abobadas e o restante corpo é de pedra de cantaria*. Na capela-mor encontrava-se um retábulo *muito bom e novo*. O coro andava em obras de reconstrução. Quanto à sacristia, sala do capítulo e claustro estavam *arruinados e velhos*. Relativamente ao dormitório, refeitório, hospedaria e enfermaria nem sequer existiam.

Segundo o *Inquérito à Vida dos Mosteiros na Arquidiocese de Braga realizado em 1568*, a mando do Cardeal D. Henrique, e à provisão do Arcebispo de Braga, D. Frei Bartolomeu dos Mártires, toma-se nota desse estado de precaridade do Mosteiro.

A renovação das instituições monásticas era absolutamente necessária: uma situação que ocorreria já em pleno século XVI. Surgem novas instituições religiosas, e as antigas vêm-se obrigadas a reformar os seus costumes. Neste plano, o Concílio de Trento assumiu um papel determinante, dele resultando um conjunto de directrizes que providenciavam a supressão do governo das casas por abades comen-

23 DIAS, José Sebastião da Silva – *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal: Séculos XVI a XVIII*. Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos da Universidade de Coimbra, 1960, pp. 33-66.

24 Cf. LENCART, Joana – *O Costumeiro de Pombeiro. Uma Comunidade Beneditina no Século XIII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, pp. 49-51.

25 Cf. FERRO, Adérito Gomes Ferreira Paulo – «Inquérito à vida dos Mosteiros na arquidiocese de Braga sob D. Fr. Bartolomeu dos Mártires». In *Actas do II Encontro sobre História Dominicana*. Tomo III. Porto: Arquivo Histórico Dominicano, 1987, pp. 161-206.

datários, a total proibição aos monges da posse de bens individuais, a regulamentação do processo de admissão de religiosos, o cumprimento da clausura absoluta, entre outros aspectos.

No sentido da reorganização da vida monástica e seguindo uma política administrativa centralizadora, é criada em 1566 a Congregação dos Monges Negros de S. Bento de Portugal, com sede na Abadia-mãe que era Tibães. Todos os mosteiros beneditinos portugueses estavam directamente dependentes das determinações tomadas naquela instituição, através do Capítulo Geral.

O Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro é integrado na Congregação a 14 de Setembro de 1569, logo após o Mosteiro de Redufe. Foi o terceiro a integrar a Congregação de S. Bento. A sua importância era reconhecida pois logo no ano de 1584, aí teve lugar o quinto Capítulo Geral. Porém, a eleição do primeiro abade trienal, D. Fr. Bernardo de Braga, só teve lugar em 1590. Com este novo estatuto, o de membro efectivo da Congregação, as principais obras de renovação tinham que ser determinadas e aprovadas pela Congregação. E as obras não tardaram, tendo-se desenvolvido de finais do século XVI e durante o século XVII, a reconstrução de velhas estruturas, e a construção de oficinas inexistentes, nomeadamente claustro e dormitórios, provocando uma qualificação das componentes do conjunto edificado que compunham a unidade monástica, determinando «uma alteração na traça do edifício»²⁶.

Na altura a comunidade era composta por sete monges e passou a ser governada por priores eleitos trienalmente. Vinte anos depois contava já com vinte religiosos. No século XVIII acolhia uma população de cerca de trinta monges. Todavia a partir de finais dessa centúria assiste-se a um declínio da vida monástica e conseqüente redução do número de efectivos. No ano de 1822 eram apenas oito os religiosos. O Mosteiro caminhava a passos largos para a sua extinção, que aconteceria no ano de 1834.

A acompanhar esta reorganização administrativa do século XVI, assiste-se a uma profunda reformulação dos espaços monásticos que atravessa toda a Época Moderna até ao desaparecimento da instituição.

303

2. 2. A renovação da igreja e da sacristia do Mosteiro

Três factos são determinantes na análise da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro: a permanência de uma planimetria herdada da Idade Média, com três naves, falso transepto e absidiolos; a obra em talha dourada e policromada que povoa esse espaço; e por último, o clima artístico alcançado através dessa articulação entre arquitectura e artes de interior.

Começando pelo clima artístico, e ultrapassado o imponente portal românico, é-se confrontado com um ambiente interior onde as notas dominantes são o dourado emoldurado por uma luz branca. O clima artístico que se respira é de um mensageiro eloquente da estética setecentista portuguesa e europeia. Um interior claro, onde a luz que produz a ambiência não é utilizada cenograficamente iluminando este ou aquele ponto do espaço sacro. Antes pelo contrário, as três naves do centenário edifício testemunham a mesma nota, sendo corroborada pela capela-mor. Ao ambiente velado, medieval, que a igreja transmitia na época da sua fundação, contrapôs-se um novo tratamento da ambiência. Para tanto foram rasgados vãos. No topo dos muros que limitam a nave central, ao nível da cornija, foi rasgada uma fresta longitu-

²⁶ DIAS; Geraldo J. A. Coelho – «O Mosteiro de Pombeiro e os beneditinos nas origens de Felgueiras». *Felgueiras – Cidade*. Ano 1, nº 1. Felgueiras: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Felgueiras, Junho de 1993, pp. 41-52.



dinal, que é enfatizada na composição cénica do espaço com uma balaustrada de madeira, sobre uma cornija policroma. Nas paredes fundeiras do falso transepto foram rasgados óculos de recorte sinuoso e nas laterais da capela-mor amplos janelões. A procura da iluminação foi nota dominante que norteou essa intervenção na centenária arquitectura.

A sumptuosidade com que eram celebrados os ofícios litúrgicos no período barroco, obrigou ao aumento do principal cenário onde esses actos tinham lugar: a capela-mor. Quando, em 1726, Francisco Craesbeeck fez o seu registo sobre a Província de Entre-Douro e Minho, anotou que a capela-mor da igreja de Pombeiro havia sido alargada porque era de pequenas dimensões e tinham-lhe colocado duas janelas de cada lado para facilitar a entrada de luz, porque a «igreja era escura». Para resolver esse problema foram ainda abertas frestas nas naves e pintado o templo de branco, com o objectivo de a tornar semelhante a uma Sé²⁷. Recorde-se que a Sé de Braga, igualmente um edifício de estrutura medieval, havia passado já uma remodelação do seu espaço interior para a adaptar, cenograficamente, à estética barroca, num processo que se inicia à volta de 1710, pela vontade do seu arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles. Posteriormente, na década de vinte, assistimos à transformação da capela-mor da Sé Catedral do Porto, num processo que culmina no dealbar dos anos trinta. Esta transformação das capelas-mores foi um facto nas grandes instituições do Norte de Portugal.

Este processo de modernização ocorre em Pombeiro a partir de 1719-1721, quando ocupava a cadeira abacial Frei Bento da Ascensão e embora, ao longo de todo o século XVIII, as intervenções na igreja sejam contínuas, destacam-se dois ciclos de transformação da imagem da igreja: no primeiro terço do século XVIII, a adaptação da igreja à gramática barroca; a partir de 1760 a criação do clima rococó. O objectivo era claro: promover a dignificação do culto e a actualização do clima artístico da velha igreja

27 CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*. Vol. II. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, Lda, 1992, pp. 249-253.

medieval. Para o início das obras no ano de 1719, a Congregação de S. Bento concorreu com vinte moedas de ouro, ou seja, a bela quantia de 96.000 réis²⁸. Esperavam-se obras profundas.

Foi através do recurso às formas artísticas, com capacidade para alterar a leitura do espaço, que os monges de Pombeiro lançaram mão, concretamente à pintura ilusionista dos tectos, de que restam ainda os das naves laterais, e à arte da talha. De resto, o recurso à talha como forma de modernização e dignificação de espaços sacros medievais é uma prática bem alicerçada no Portugal pos-tridentino. Pois, como salienta Natália Marinho Ferreira-Alves, «a Igreja vai utilizar a arte como um dos mais poderosos agentes de difusão dos princípios tridentinos, visando a defesa da fé e dos dogmas do catolicismo. Portugal não tinha possibilidades de ombrear com os outros países católicos no campo das chamadas «artes maiores» – a vizinha Espanha incluída – mas encontrará na arte da talha uma forma original e vigorosa de aderir por um lado, aos novos formulários estéticos, e por outro, às directrizes contra-reformistas. A talha revestida a folha de ouro, que irá por vezes cobrir integralmente o interior das igrejas atraindo de maneira persuasiva os sentidos do crente, vai criar uma atmosfera mística ímpar na qual a ligação do Homem e Deus é algo que chega a tornar-se palpável»²⁹.

Se durante a primeira metade do século XVIII a igreja de Santa Maria de Pombeiro foi actualizando a sua imagem visual às formas artísticas mais avançadas no tempo, dessa transformação restam apenas alguns painéis de pintura nos tectos das naves laterais. De temática religiosa, cristológica e mariana, este conjunto pictórico traduz a estética que norteou as intervenções, sendo o único testemunho que subsiste dessa época. A partir de meados do século, a igreja vai adaptar-se ao vocabulário artístico épocal e veste uma outra roupagem, que felizmente ainda se pode observar, tornando-se num referencial da arte rococó a nível nacional. A coerência dessa transformação passa pela renovação do sistema de iluminação, dotação de novo conjunto retabular incluindo a capela-mor, capelas laterais e púlpitos, bem como pela construção da estrutura e gradeamento em talha do coro alto, incluindo órgãos e cadeiral. A timbrar essa renovação, que é acusada pelas peças que actualmente integram o espaço da igreja, destacam-se outros apontamentos como cartelas e grinaldas em talha que, de forma solta e livre, pintalgam as coberturas da igreja, como também a própria policromia aposta aos elementos arquitectónicos que enquadram as peças de madeira.

Tanto a forma como a policromia da igreja são testemunhos de uma intervenção programada pelos religiosos de Pombeiro quando pretendiam actualizar a imagem do seu templo às correntes artísticas mais avançadas da Europa. O investimento em obras de arte e a constante actualização é uma nota da elite intelectual que formava o escol dos religiosos de Pombeiro. Desta renovação levada a cabo na segunda metade do século XVIII atingiu-se um resultado superior do ambiente rococó em Portugal.

O artista mais proeminente desta metamorfose foi o reputado Frei José de Santo António Ferreira Vilaça³⁰, também ele monge beneditino. Filho do carpinteiro Custódio Ferreira, inicia-se na arte da madeira no

28 DIAS, Geraldo J. A. Coelho – «O Mosteiro de Pombeiro e os beneditinos nas origens de Felgueiras». *Felgueiras – Cidade*. Ano 1, nº 1. Felgueiras: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Felgueiras, Junho de 1993, pp. 41-52.

29 ALVES, Natália Marinho Ferreira – «De arquitecto a entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII». In *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*. Vol. I. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991, pp. 355 – 369.

30 SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*. Fundação Calouste Gulbenkian. Vols. I-II. Lisboa: Livros Horizonte, 1972.

Mosteiro de S. Martinho de Tibães a partir de 1757, onde acaba por professar cinco anos depois. Em Tibães teve oportunidade de contactar com a obra de talha da igreja projectada por outro grande expoente do rococó bracarense que foi André Ribeiro Soares da Silva³¹.

Foi como religioso beneditino que se consagrou artista, nomeadamente entalhador, escultor e arquitecto. Escreveu um invulgar diário, onde registou os acontecimentos principais que aconteceram na sua vida, onde se incluía toda a sua actividade, ao qual designou *Livro de Rezam*.

A principal atenção dedicou-a ao risco de retábulos para mosteiros do Norte de Portugal que pertenciam à Congregação de S. Bento. A sua mestria artística é fortemente influenciada pelas gravuras e tratados que divulgavam o ornamento de pendor vegetalista de recorte assimétrico, nomeadamente da França e da Alemanha, contando-se como o mais exímio artista que cultiva a linguagem rococó no Norte de Portugal. Inserido no ambiente artístico bracarense, onde se formou, absorveu essa forma de riscar e idear «à moderna» pelo contacto com André Soares, o introdutor desse vocabulário na cidade dos Arcebispos e pela assimilação que fizera de obras impressas de Juste Auréle Meissonier, entre outras, onde circulavam ilustrações que serviram de inspiração ao artista, tornando-se num «dos maiores riscadores de talha de inspiração rococó»³².

O retábulo-mor da igreja de Pombeiro, executado no triénio de 1770-1773, impõe-se dominando todo o topo da capela-mor. É uma excelente peça de madeira de castanho, totalmente dourada, onde se destaca a policromia do estofado das imagens dos santos que o mesmo suporta: S. Bento, Santa Escolástica, e no nicho central a imagem medieval de Nossa Senhora com o Menino. Na sua estrutura destacam-se duas colunas em cada um dos lados, que suportam o entablamento e remate da máquina retabular, e enquadram o imponente trono eucarístico. Recorde-se que o trono eucarístico, de forma piramidal escalonada, é um componente exclusivo do retábulo português que domina a organização do retábulo-mor desde o início do século XVIII, impondo-se como concretização do ideário tridentino³³. O topo dessa estrutura, o centro visual do retábulo, servia para a exposição do Santíssimo Sacramento. No retábulo de Pombeiro, Frei José Vilaça valoriza esse ponto fulcral da máquina retabular, vazando a parede e colocando, em contra-luz, raios de sol, permitindo que o Santíssimo Sacramento se apresentasse aos fiéis suspenso em luz. Essa composição altamente engenhosa é reveladora da genialidade de Vilaça.

Dentre as inúmeras capelas-mores para as quais Frei José Vilaça concebeu o retábulo, o de Santa Maria de Pombeiro impõe-se pelo brilhante equilíbrio entre formas lineares e sinuosas, artefacto decorativo rococó e formas assimétricas, resultando uma composição sóbria e elegante. Embora de menores dimensões que o retábulo do mosteiro de Refóios (Cabeceiras de Basto), é considerado pelo próprio artista como a melhor peça que até então tinha feito. Corresponde à fase de maturidade de Vilaça. É, sem dúvida, a obra mais representativa do que se convencionou chamar de primeira fase, ou primeiro estilo do artista. O desenho da peça afirma-se como o resumo depurado da sua formação: «o mais íntimo na composição, elegante nos pormenores, de um profundo sentido linear que lhe proporcionou finalizar a sua primeira fase de uma forma apoteótica, na nossa opinião, onde as escolas francesa (Meissonier) e a alemã se fazem sentir, além de André Soares, como é óbvio, mas, acima de tudo, as suas originalidades



29. Capela-mor. O retábulo, executado entre 1770 e 1773, é da autoria de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça.

31 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – «Vilaça, Frei José de Santo António Ferreira». In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença. 1989, pp. 527-530.

32 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - ALVES, Natália Marinho Ferreira – «De arquitecto a entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII». In *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*. Vol. I, Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991, p. 366.

33 MARTINS, Fausto Sanches – «Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Origem, Função, Forma e Simbolismo». In *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*. Vol. I. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991, p. 20.

numa plasticidade e dinamismo incomparáveis»³⁴. A decoração rococó da capela-mor completa-se com as molduras das janelas e das pinturas da *Anunciação* e da *Visita a Santa Isabel*, como com o espaldar do cadeiral, e com dois tronos caprichosos dispostos um de cada lado desse espaço.

Segundo Robert Smith, Frei José de Santo António Ferreira Vilaça pretendeu transformar a capela-mor da igreja de Pombeiro num sumptuoso salão de tipo francês, ladeado de elegantes bancos encostados a um lambrim de madeira policromada, e por cima emolduradas caprichosamente, janelas e quadros lembram, segundo o autor, os espelhos desses salões³⁵. A fonte de inspiração, essa sim, retirada das gravuras que circulavam nos livros, eram imagens que recriavam ambientes palacianos. Essa observação está longe das intenções de Vilaça. Na origem esse tipo de decoração era empregue no requinte de salões palacianos, todavia o artista arquitecto-escultor adaptou esse requinte estético ao espaço sacro, obrigando a capela-mor a assumir a roupagem rococó, porventura, mais frívola e mundana que a magnanimidade e sumptuosidade do barroco, mas na essência um espaço sacro.

Da segunda fase artística de Frei José Vilaça, que se inicia na década de setenta, são já os retábulos das naves laterais da igreja, onde se impõe um estilo mais linear e de valorização de componentes arquitectónicos, embora com apontamentos decorativos do mais puro rococó.

Executado o retábulo-mor, os monges de Pombeiro continuam a transformação da sua igreja, substituindo agora os retábulos das naves. No ano de 1776 vendem dois retábulos do corpo da igreja, e no ano seguinte colocam quatro novos retábulos, feitos à moderna.

O conjunto é formado por quatro retábulos, dois pares de diferente risco, que estão longe de representar o melhor desta segunda fase de Frei José Vilaça. Os dois primeiros foram executados no triénio de 1774-1777³⁶, sendo o do lado do Evangelho dedicado a Nossa Senhora e o correspondente do lado da Epístola a Santo António. O outro conjunto foi realizado em 1777-1778, e têm as invocações de *Nossa Senhora das Dores e Cristo Crucificado e Almas*, respectivamente. Nestes, emerge uma linguagem mais classicizante, onde surgem as colunas em imitação de lápis-lazúli, e a policromia marmoreada. Os Estados referem «*que se dourarão e pintarão de mármore os dois Altares da Senhora das Dores, e Santo Christo*», no ano de 1786³⁷.

De bela integração no espaço da igreja estão dois púlpitos, dispostos frente-a-frente, em cada um dos lados da nave central. Duas peças em madeira dourada e policromada, datadas dos anos de 1776-1777, e que seguem o clima artístico deste interior rococó, ilustram o peso da pregação no ritual litúrgico deste mosteiro. À entrada da igreja, no primeiro tramo da nave central e dianteiro à capela-mor, situa-se o coro alto, outro componente imprescindível do espaço sacro monástico. Era aí que os religiosos se dirigiam várias vezes durante dia para, e de acordo com o postulado na Regra de S. Bento, rezarem os ofícios divinos, contemplando a capela-mor do templo. Cadeiral e órgão são peças fundamentais que compõem o coro. Uma estrutura em talha dourada, de requintado desenho, cobre os dois pilares e sobe definindo uma rendilhada guarda, onde as formas ondulantes, vegetalistas e elementos arquitectónicos se cruzam com

34 RODRIGUES, José Carlos Meneses – *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX)*. Vol. I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 330-337.

35 SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*. Vol. II. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Livros Horizonte, 1972, p. 490.

36 IDEM, *ibidem*, pp. 416-417.

37 IDEM, *ibidem*, pp. 457-458.



30. Claustro. Adoptando um gosto neoclássico, a reforma do claustro decorria ainda no primeiro quartel do séc. XIX.



31. Claustro.

anjos e traduzem o repertório rococó. A mesma unidade estilística se encontra no cadeiral, testemunhada tanto nos espaldares de fina decoração vegetalista, como na estante.

Desde a Idade Média que a música está associada à prática litúrgica das unidades monásticas. Do canto gregoriano evolui-se para a polifonia que caracteriza os tempos barrocos. Em Portugal, como no resto da Europa, o instrumento que melhor caracteriza a sonoridade barroca é o órgão, e desde a formação da Congregação dos Monges Negros de S. Bento em Portugal, que todos os mosteiros beneditinos são dotados desse instrumento musical³⁸. Se os monges se tornaram excelentes profissionais na arte da organaria, também o foram reputados organistas. Quase todas as unidades monásticas dispunham de mais de um religioso com o ofício de «monge organista». Em Pombeiro contavam-se dois.

Naturalmente que essa modernização do velho espaço sacro de Pombeiro passou também para aquisição de novo órgão para o coro monástico. Os *Estados do Mosteiro* registam, no ano de 1770 que «*Anda se fazendo a Caixa do órgão o qual esta em bons termos para se principiar a acentar. Esta o órgão quazi feito em Guimarães para se conduzir para o que fica aplicado algum dinheiro para a conta do ajuste*»³⁹. No ano de 1783 já o novo órgão estava instalado e era considerado «*hum dos melhores que tem a ordem*». À execução do órgão de Pombeiro está associado o nome do organeiro de Guimarães, D. Francisco António Solla.

O arranque dos tempos Modernos é assinalado com reconstrução das velhas sacristias. A sumptuosidade com que eram celebrados os ofícios litúrgicos e o rol infinito de paramentaria e alfaias de mate-

38 DIAS, Geraldo J. A. Coelho – «O órgão do Mosteiro Beneditino de Pombeiro – (Felgueiras)». Sep. da *Revista de História*. Vol. XIII. Porto: Centro de História da Universidade do Porto, 1995, pp. 119-130.

39 IDEM, *ibidem*, pp. 119-130.



32. Fachada do Mosteiro, reformado na Época Moderna e Cruzeiro.

rais nobres, sinónimo do desafogo económico e material da instituição, justificam a criação de espaços mais amplos. Por outro lado, a preparação do ritual litúrgico, dentro do normativo tridentino, exigia do celebrante uma preparação prévia antes de se deslocar para o altar onde era celebrada publicamente a eucaristia. Assim, a par dos armários, arcazes, onde se guardavam os objectos cultuais, as sacristias adquirem altares onde o celebrante podia, em acto de penitência individual preparar-se para o sacrifício da missa. Pombeiro seguiu esta mesma linha tangencial ao universo sacro português.

Sabe-se que a sacristia era, no ano de 1568, *uma sacristia pequena com armários velhos de gavetas onde se encontram alguns objectos litúrgicos*. Pouco tempo depois, ainda antes de dobrado o século de quinhentos, aquela ante-câmara da liturgia barroca foi alvo de uma reconstrução, que lhe ditou a forma que ainda hoje apresenta. Para tanto foi construída uma sala, de planta rectangular e pé direito baixo, cuja espacialidade é timbrada por um conjunto de cinco colunas da ordem jónica dispostas sobre envasamento, que correspondem na parede de topo, a outras tantas pilastras do mesmo sistema arquitectónico, que servem para criar na parede uma tríplice arcada, onde foram colocados retábulos. Dessa sala, que mantém actualmente a espacialidade original, a decoração e os objectos que compõem a sacristia são já da segunda década do século XIX, uma das derradeiras intervenções no centenário conjunto monástico. Os tempos de extinção aproximavam-se velozmente. No ano de 1819, os Estados registam que se havia comprado novo recheio para a sacristia «*fizerão-se para a mesma trez retábulos por assim o pedir para a estrutura da antiga sacristia, e comprarão-se para estes dois magníficos quadros do Gram Vasco, e fez o terceiro Joaquim Rafael, assim como fez hum outro para ficar correspondente à janella*»⁴⁰.

Os três retábulos com telas de temática cristológica – o central *Cristo na Cruz*, ladeado pelo *Descimento*, e *Cristo a caminho do Calvário* – acusam uma estrutura neoclássica, como igualmente o arcaz que os enquadram.

Mais uma vez a transformação articulando uma espacialidade depurada, de raiz maneirista, com uma ambiência neoclássica proporcionada pelas artes de interior.

Passado e presente em diálogo e harmonia é a grande lição que os monges de Pombeiro nos transmitiram através da harmonização das arquitecturas, a renovados equipamentos litúrgicos, onde emergiam vocabulários artísticos mais modernos.

Em 1822 continuavam as obras no claustro, que nunca chegou a ser terminado, bem como as dependências envolventes. Na obra que subsiste nota-se um gosto marcado pelo vocabulário neoclássico. [MJMR]

3. O Mosteiro e a cerca no século XIX

Depois da extinção das Ordens Religiosas masculinas em Portugal, em 1834, procedeu-se à inventariação de todo o património monástico, com o objectivo de registar os bens móveis e imóveis. A realização de inventários por parte do Ministério das Finanças veio permitir a venda em hasta pública ou a confiscação, para uso do Estado.

No Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, o processo de desamortização travaria as obras de reedificação do espaço monástico, iniciadas após o incêndio provocado pelo saque das invasões francesas.

40 DIAS, Geraldo J. A. Coelho – «O Mosteiro de Pombeiro e os beneditinos nas origens de Felgueiras». *Felgueiras – Cidade*. Ano 1, nº 1. Felgueiras: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Felgueiras, Junho de 1993, pp. 41-52.

Este processo originou a fragmentação de todo o património religioso que se encontrava nas mãos dos beneditinos de Pombeiro, contribuindo de modo acelerado para delapidação de livrarias e cartórios, para a ruína e/ou transformação das dependências monásticas alterando a função inicial do edifício e para a alteração do património fundiário do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro.

Com base nos fundos documentais⁴¹ existentes, foi possível reconstituir a memória do conjunto monástico de Pombeiro e das propriedades que constituíam o seu Couto.

O inventário dos bens imóveis de Pombeiro incide nas várias dependências que o constituíam, como o refeitório, o hospício, a cozinha, o forno, o claustro, a casa de madeira no claustro, o celeiro, o cartório, a rouparia, a enfermaria, o refeitório dos frades, o refeitório da hospedaria, as louças e pratos, a *dispença*, as *logeas* da adega, os utensílios da lavoura, as dívidas activas, as dívidas passivas, os encargos dos legados pios, a casa do convento, os prédios rústicos e urbanos, as cercas de dentro e de fora.

A igreja de Santa Maria de Pombeiro, parte do edifício monástico e o pomar, foram requeridos pela Câmara de Felgueiras⁴². Uma parte foi atribuída à freguesia, e outra cedida ao Prior para sua residência e exploração agrícola do pomar. Grande parte dos bens móveis como utensílios de cozinha, ferramentas, alfaias agrícolas, vestuário, pratos, e outros, foi arrematada em hasta pública.

O extenso espólio bibliográfico da livraria foi dividido em categorias (*theologia*, *seremonarios*, livros de direito, *sciencias*, direito canónico e história em geral) procedendo-se à transladação de todos os livros, *titullos*, pergaminhos e mais *papéis* deste cartório inventariado para o extinto Convento de São Francisco de Guimarães⁴³.

Um outro elemento fundamental do inventário nº 312 do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro são as informações sobre a cerca, bem como a referência aos produtos agrícolas aí explorados.

O espaço da cerca monástica define-se como lugar de privacidade, intimidade, aconchego do corpo e espírito, onde o sentimento de colectividade dos monges beneditinos estava resguardado, longe das tentações e vícios estimulados pela vida profana do mundo externo. Afirma-se como um conjunto de espaços construídos, destinados ao trabalho e ao lazer do espírito na natureza recriada.

A cerca é um espaço sectorial, com diferentes áreas de exploração agrícola, estruturando-se em espaço de produção agrícola, com hortas, pomares, espaços de criação de animais (geralmente separados por valas de drenagem). Podem existir ainda outros tipos de edificações de apoio como enfermarias, oficinas, lagares e represas. A estrutura de recreio com pequenas hortas, pomares e jardins, equipamentos relacionados com o uso da água, tal como fontes, tanques ornamentais, regatos e poços, tinha ainda outros tipos de edificações e equipamentos de lazer, como as casas de fresco, de jogos e os mirantes. Os edifícios de função devocional como capelas e oratórios estavam incluídos na área da cerca.

Para além destas estruturas que compunham a cerca de Pombeiro, esta era dividida em cerca de dentro e cerca de fora. A primeira localizava-se em torno do complexo monástico, de menor dimensão, caracterizando-se por constituir um espaço edificado, onde existia uma casa sobradada, com alpendre, eira, um espigueiro e um palheiro. Integrava ainda uma área agrícola ocupada por um pomar fechado, sobre o terreiro do Mosteiro, com fruteiras de caroço de diversas espécies, vinhas, oliveiras, hortas, lameiros e prados.

A cerca de fora ocupava uma área mais vasta, circundada por muros, compreendendo terrenos de cultivo, pinhal, soutos, olival, pomar de frutos de espinho, hortas, lagares de azeite, eiras e construções destinadas à criação de gado⁴⁴.

41 IAN/TT, MF/Finanças, cx. 2244, inventário nº 312, Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. ADB – Congregação de S. Bento (CSB) vols. 319 a 320A)

42 IDEM, *ibidem*.

43 IDEM, *ibidem*.

44 IDEM, *ibidem*.

3.1. Restauro e conservação

Classificado como Monumento Nacional, em 23 Junho de 1910, o Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro viria a receber várias campanhas de restauro, sendo de destacar dois momentos cruciais, que reflectem diferentes políticas de intervenção. De 1958 a 1987, as obras estiveram sob a orientação da DGEMN; de 1993 a 2006 as obras estiveram a cargo do IPPAR. [MB]

- 1958 – Reconstrução dos telhados da igreja;
- 1960 – Reparação de telhados;
- 1961 – Construção da cúpula do zimbório e reparação das coberturas;
- 1962 – Reconstrução do telhado da nave lateral esquerda;
- 1963 – Reconstrução dos telhados das naves laterais;
- 1964 – Consolidação da abóbada da capela-mor;
- 1965 – Reconstrução de estuques de vários pontos dos tectos da capela-mor, nave e absidiolos e reparações ligeiras nos telhados;
- 1969 – Beneficiação da cobertura;
- 1971 – Desmonte, pintura, restauro e colocação do cata-vento da torre do lado sul e limpeza e reparação geral dos telhados;
- 1974 – Escoramento da sacristia em perigo de desmoronamento e limpeza e reparação dos telhados;
- 1975 – Conservação, apeamento e reconstrução das paredes escoradas nas fachadas nascente e poente do corpo da sacristia e reparação da cobertura;
- 1976 – Diversos trabalhos;
- 1977 – Novas coberturas na zona do zimbório e capela-mor e reparação de portas;
- 1978 – Reparações diversas, drenagem e revisão de rufos, caleiras e tectos;
- 1979 – Reparação de tectos e trabalhos de beneficiação;
- 1981 – Reparação da ala do claustro adossada à igreja;
- 1982 – Diversos trabalhos de recuperação;
- 1983 – Beneficiação de coberturas e pavimento do claustro;
- 1986 – Beneficiação do zimbório;
- 1987 – Drenagens, isolamentos de pavimentos e beneficiações.
- 1993 – Recuperação de coberturas;
- 1994/1995/2006 – Reabilitação e recuperação das fachadas, coberturas da igreja, coro-alto e torres sineiras, drenagem exterior;
- 1997/1998/1999 – Trabalhos arqueológicos;
- 1998/1999 – Trabalhos de restauro no oratório do primeiro piso das dependências monásticas, obras de recuperação da ala poente e restauro da sacristia;
- 2004/2007 – Trabalhos arqueológicos.

Cronologia

1059 – Fundação do Mosteiro, segundo a tradição;

1099 – Mais antiga referência documental do Mosteiro;

1102 – D. Gomes Echiegues e sua mulher Gontroda assinam uma carta de doação a favor do Mosteiro;

1112 – É concedida a Carta de Couto ao Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro;

1199 – Data inscrita num silhar embutido, no lado da Epístola, junto da porta de acesso ao claustro. Trata-se de uma epígrafe de carácter funerário que remete para D. Gonçalo, um abade que teve um papel importante no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, fundando algo [«Qui Fundavit...»]. Este epitáfio poderá indicar o arranque da fábrica românica de Pombeiro;

1252/1276 – Governo do Abade Rodrigo, tendo-se atingido nesses anos o auge arquitectónico da estrutura medieval do Mosteiro;

1427 – Início da governação por abades comendatários;

1526-1556 – Abaciado de D. António de Melo;

1500-1530 – Data aproximada do programa de pintura mural que revestia parte do interior da igreja; Desta campanha restam hoje alguns fragmentos patentes nos absidiolos, e também num arco desentaipado na parede da nave no lado sul;

1566 – É criada a Congregação dos Monges Negros de São Bento de Portugal;

1568 – As principais estruturas do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro encontravam-se muito arruinadas. Só a igreja apresentava alguma nobilitação artística;

1569 – Em 14 de Setembro o Mosteiro é integrado na Congregação Beneditina;

1584 – Realiza-se em Pombeiro o 5º Capítulo Geral da Congregação Beneditina;

1589 – Realiza-se uma Visitação ao edifício, por ordem de Filipe II, a qual conduz à reforma do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro;

1589 – Frei Bernardo de Braga é eleito como abade trienal do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, iniciando-se com esta nomeação o sistema trienal de eleição dos abades;

1629 – Segundo a documentação, neste ano estavam já erguidas as torres da fachada;

1719 – Em Março deste ano é lançada a primeira pedra da Capela de Santa Quitéria, que se ergueu sobre a Ermida de São Pedro, estando ela na dependência do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro;

1719/1722 – Entre 1719 e 1721 decorre o trénio governado por Frei Bento da Ascensão, o qual inicia o processo de reforma com vista à modernização barroca do Mosteiro; Decorrem obras na fachada principal e também na cabeceira da igreja do Mosteiro;

Década 1760 – Arranque das obras de beneficiação da igreja que lhe viriam a conferir um ambiente de gosto rococó;

1770/1773 – Durante este triénio a capela-mor é totalmente reconstruída, sendo a máquina retabular correspondente ao altar-mor executada durante esses anos; De acordo com a documentação, em 1770 fazia-se a caixa do órgão para a igreja do Mosteiro, o qual estava na altura a ser concluído em Guimarães; Intervenção do artista Frei José de Santo António Ferreira Vilaça;

1776 – Continua a transformação da igreja. Os retábulos laterais da igreja são vendidos.

Inicia-se a execução dos púlpitos, colocados frente a frente, na nave central da igreja, sendo esses terminados no ano seguinte;

1777/1780 – No ano de 1777 são colocados no lugar dos retábulos antigos novas estruturas feitas à moderna. Neste período executam-se mais dois retábulos laterais;

1783 – Já estava colocado o órgão da igreja do Mosteiro, o qual era então considerado como «hum dos melhores que tem a Ordem»;

1809 – Em 13 de Maio, deflagra no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro um grande incêndio que viria a destruir grande parte da área da comunidade, apenas saindo ileso da calamidade a igreja;

1819 – Neste ano, e na sequência da campanha iniciada após a catástrofe que atingira o Mosteiro anos antes, ocorrem obras de reconstrução da área da comunidade do Mosteiro: constrói-se a casa do Capítulo, a livraria, a hospedaria, as tulhas, entre outros; Compra de novo recheio para a sacristia;

1822 – Continuavam as obras no claustro, o qual nunca viria a ser concluído;

1834 – Início do processo da extinção das ordens religiosas em Portugal;

1910 – A 23 de Junho, o Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro é classificado como Monumento Nacional;

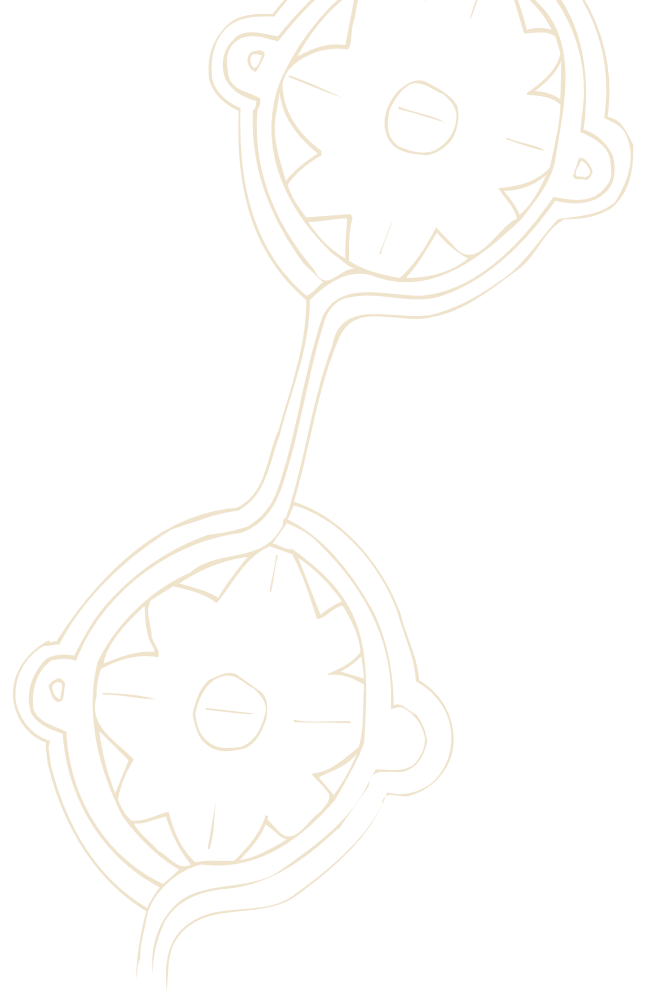
1958/1987 – Durante estes anos decorrem obras, sob a orientação da DGEMN com vista ao restauro das várias componentes do conjunto, as quais incidiram sobretudo na igreja;

1993/2006 – Realização de trabalhos de reabilitação e recuperação de diversas estruturas, sob a direção do IPPAR.



igreja

IGREJA DE SÃO VICENTE DE SOUSA



1. A Igreja na Época Medieval

317

A Igreja de São Vicente de Sousa, situada no concelho de Felgueiras, é um exemplo da qualidade construtiva do românico português. Esta igreja corresponde a um testemunho muito significativo da corrente que se forjou no Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), com base na tradição pré-românica e influenciada por temas originários do românico de Coimbra e da Sé do Porto, dando origem ao que Manuel Monteiro designou por *românico nacionalizado*.

A Igreja de São Vicente conserva duas inscrições da Época Românica de notável importância para o conhecimento da sua história.



1. A Igreja de São Vicente de Sousa é um edifício muito bem desenhado e de acentuada qualidade construtiva.



2. Portal ocidental. Os capitéis e as impostas, com temas vegetalista, são exemplos de uma corrente que se forjou no Vale do Sousa, com base na tradição pré-românica e influenciada por temas oriundos de Coimbra e da Sé do Porto.



3. Cabeceira reconstruída na Época Moderna, sineira e arcossólio junto ao qual está gravada a inscrição Era M^o CC^o +. (ano de 1162).

A inscrição comemorativa da dedicação da igreja encontra-se gravada na face externa da parede da nave, à direita do portal lateral norte do templo, e assegura-nos que a igreja foi sagrada em 14 de Agosto de 1214.

E(ra) M CC 2 II PR[i]DIE KaLendaS SepTemBRIS DEDICATA FUIT / EC(c)LesiaM S(an)CT(i)
VINCENCII M(arti)RIS A BRAC(r)ARE(n)SI ARCHI / EP (iscop)O DMNO STEPHANO DOMNO
FERNANDO / REIMUNDI PRELATO ISTIus EC(c) L(esi)E EXISTENTE

Segundo Mário Barroca, autor da leitura desta inscrição¹, ela foi gravada quando os silhares de granito estavam já na posição actual, ou seja, não se trata de uma reutilização posterior, como por vezes sucede nos edifícios da época medieval, motivada pelo prestígio da antiguidade que estas inscrições asseguravam. Como garante a inscrição, a cerimónia de Dedicação foi presidida pelo Arcebispo de Braga, D. Estêvão Soares da Silva, que ocupou o cargo entre 1212-1228. A dedicação foi promovida pelo prelado da igreja, D. Fernando Raimundo. O dia 31 de Agosto de 1214 coincidiu com um Domingo, tal como era canonicamente recomendado para a realização deste tipo de cerimónia.

A outra inscrição é ainda mais antiga, datando de 1162. Corresponde a uma inscrição funerária ou comemorativa da construção de um arcossólio, aberto na face exterior da parede sul da capela-mor, e nela se lê:

Era M^a CC^a +.

¹ BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 679-681.

Na opinião de Mário Barroca, o facto desta inscrição rematar com uma cruz parece indicar o seu conteúdo funerário, embora o autor considere que a cruz possa corresponder a uma sigla de pedreiro. Se a inscrição corresponde à primeira hipótese é de assinalar que se trata do exemplar mais antigo, registado até agora, no que diz respeito à construção de um arcossólio de função funerária².

Estas duas inscrições permitem adiantar que a capela-mor foi a primeira parte da igreja a ser erguida, o que se coaduna com o habitual ritmo construtivo da Época Românica. De facto, pelo que é permitido saber acerca da forma de construir nesta época – apesar da ausência de documentação sobre o estaleiro românico em Portugal – a obra iniciava-se pela construção da cabeceira a que se seguia a edificação da fachada ocidental, sendo os muros da nave lançados posteriormente. Certamente que este processo não corresponde a uma regra mas a análise das paredes e alguma documentação existente em países como a França ou a Inglaterra são indícios da realidade deste processo construtivo. Era também habitual que a cabeceira da igreja fosse sagrada assim que estava concluída, permitindo a celebração do culto enquanto se construíam as restantes parcelas.

A inscrição do arcossólio, que assegura que no terceiro quartel do século XII já se encontrava erguida a cabeceira românica, é um dado importante para o conhecimento da história de São Vicente de Sousa. Na Época Moderna, esta parcela da igreja foi remodelada, assim como o arco triunfal que a separa da nave, tendo restado da Época Românica unicamente o embasamento escalonado.

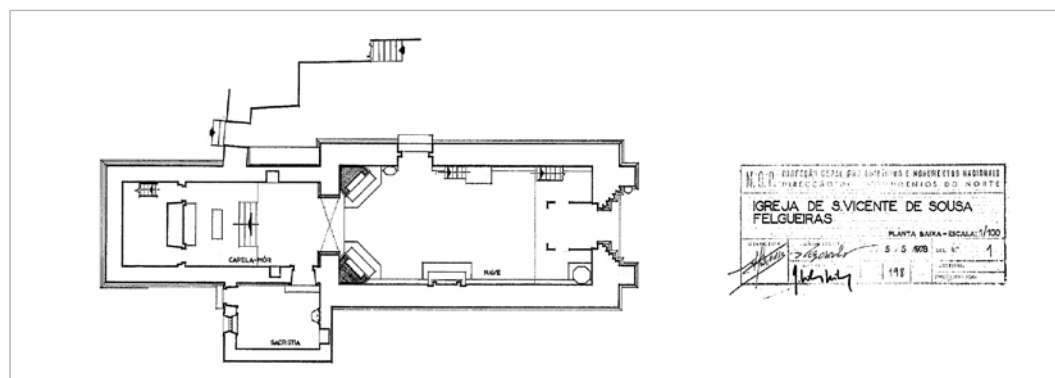


4. Fachada ocidental. O portal está inserido em estrutura pentagonal saliente à fachada, solução habitual nesta região, como demonstram os portais das Igrejas de Santa Maria de Airães e do Salvador de Unhão, ambas no concelho de Felgueiras.

A Igreja é constituída por planta longitudinal de nave única e capela-mor rectangular (reconstruída na Época Moderna), apresentando uma torre sineira, erguida ao modo de um muro, adossada à fachada sul da capela-mor.

É um edifício muito bem desenhado, de grande qualidade construtiva, aparentando corresponder a um projecto executado de um só impulso.

Na fachada principal, orientada a Ocidente, abre-se o portal inserido em estrutura pétreo pentagonal e saliente à fachada, para que o pórtico possa ser mais profundo. Esta solução encontra esquemas semelhantes nesta região, nomeadamente em Santa Maria de Airães e no Salvador de Unhão, também no concelho de Felgueiras, e constitui uma forma de solenizar a entrada principal. Embora a escultura que apresenta seja de temática vegetalista, não mostrando qualquer tema iconográfico, o cuidado arranjo do portal, bem como a qualidade que a sua escultura patenteia, mostram bem o valor simbólico que o portal tem na Época Românica.



5. Planta da Igreja anteriormente às obras de restauro realizadas entre 1936 e 1950.

2 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, p. 287.



6. Portal ocidental. O talhe a bisel dos motivos vegetalistas é uma das características mais curiosas do românico do Vale do Sousa.



7. Fachada sul. O lacrimal e as mísulas atestam a presença de um alpendre de uma água ou de um claustro.

A maneira de solenizar os portais nem sempre correspondeu à execução de programas iconográficos de referente imagético, plasmando programas de temática religiosa, como os que encontramos em São Pedro de Rates (Póvoa do Varzim), São Cristovão de Rio Mau (Vila do Conde), na Sé de Braga ou em São Salvador de Bravães (Ponte da Barca), entre outros exemplares.

Nas Bacias do Sousa e do Baixo Tâmega é patente uma maior apetência por programas semelhantes ao de São Vicente de Sousa. Contudo, a ausência de figuração não implica a ausência de significado. O cuidado posto na sua decoração, melhor será dizer no seu *embelezamento*, constitui, por si só, uma forma de simbolizar o portal como *Porta do Céu*.

Neste sentido, e como exemplifica o caso de São Vicente de Sousa, o românico português tem soluções de muita originalidade, sendo esse um dos seus maiores valores, conquanto a maior parte das construções da época não apresente, em Portugal, grandes programas construtivos à maneira do românico francês ou do românico dos reinos hispânicos de Leão, Castela ou Navarra.

O portal é composto por quatro arquivoltas, em arco de volta perfeita, que assentam sobre três colunas com bases bulbiformes, de plinto decorado por entrelaços, fustes cilíndricos que alternam com fustes prismáticos - solução comum nesta região – capitéis e impostas ornados de motivos vegetalistas talhados em bisel, com a particularidade do capitel exterior do lado direito representar, na aresta, uma cara. As arquivoltas assemelham-se às do portal axial de Paço de Sousa (Penafiel) e a mais exterior ao que remanesceu do portal da Sé do Porto. Pela sua composição floral encadeada em círculos deve ainda filiar-se em Coimbra este modelo decorativo³.

8. Portal ocidental. Capitéis, impostas e arquivoltas com decoração vegetalista e geométrica. A ausência de figuração não implica a ausência de significado. O cuidado posto na decoração deste portal e a qualidade da sua escultura constituem, por si só, uma forma de simbolizar o portal como *Porta do Céu*.

3 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 93.





322

9. Portal ocidental. As três arquivoltas internas assemelham-se às do portal ocidental do Salvador de Paço de Sousa (Penafiel), a arquivolta exterior tem paralelo com os elementos remanescentes do portal ocidental da Sé do Porto.

As fachadas laterais são rematadas superiormente por arquinhas que assentam em cachorros lisos, onde assenta a cornija, como no caso de Santa Maria de Airões (Felgueiras). Nos muros abrem-se dois vãos de iluminação cujo perfil indica a sua abertura na Época Moderna e um portal. O do lado norte é constituído por duas arquivoltas e um tímpano com a representação de uma cruz circundada por entrelaços e o do lado sul é de estrutura simples e tímpano liso.

Na fachada sul, a meia altura do muro, corre um lacrimal sobre mísulas, elementos que atestam a presença de um alpendre de uma água ou a existência de um claustro. Como era habitual nas construções medievais, os claustros situavam-se, por norma, do lado sul, porque é o lado do sol, mais quente, organizando-se à sua volta os outros aposentos monásticos, como a Casa do Capítulo, o refeitório e o dormitório, entre outros elementos.

Há, contudo, casos em que, por razões topográficas ou da malha urbana em que o edifício se insere, o claustro se situa do lado norte, como é o caso do mosteiro beneditino de São Salvador de Ganfei (Valença), da Sé de Braga e, já na Época Gótica, dos Mosteiros de Alcobaça e da Batalha.

A existência de alpendres da banda do sul era também muito frequente pelas mesmas razões e por motivações de índole simbólica, já que a banda do norte, na qual se adossam alpendres, galilés ou capelas, era destinada aos rituais funerários e à tumulação, por ser o lado sombrio, da noite e da morte. É por esta razão que vemos surgir mais frequentemente escultura de motivação apotropaica, ou seja, que tem o poder de afastar o que é negativo, mais frequentemente nos portais setentrionais. Aí são esculpidos animais que aparentam ferocidade como cães, leões ou serpentes, animais híbridos e fantásticos, como grifos e harpias ou simplesmente cruzes rodeadas de entrelaços ou, ainda, estrelas de cinco pontas, nós de salomão e outros signos semelhantes. No entanto, este tipo de escultura não é exclusivo dos portais situados a norte, como nos mostra a cruz rodeada de entrelaço do tímpano do portal sul de São Vicente de Sousa. Ele é, simplesmente, mais frequente naqueles casos.



10. Fachadas ocidental e sul. A fachada sul é rematada por cornija sobre arquinhas, solução comum a Santa Maria de Airões (Felgueiras) e a São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira).

A torre sineira, adossada ao lado sul, apesar de ser rematada com elementos posteriores, poderá corresponder, na sua estrutura, à torre sineira medieval. É de notar que na sua base se abre um portal datável da Idade Média, indicando a relação entre a Igreja, a torre e a construção que estava adossada à parede sul do templo.

Os campanários laterais ou fronteiros às igrejas, formando uma construção autónoma, eram comuns. No Entre-Douro-e-Minho restam os exemplos, entre outros, de São Pedro de Roriz (Santo Tirso), São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira) e Santa Cristina de Serzedelo (Guimarães). [LR]

2. A Igreja na Época Moderna

Sobre a composição interna da Igreja escrevia-se em 1758: «O orago desta freguezia, he Sam Vicente mártir cuja igreja tem três altares; o mayor, que he do redeferido patrono, Sam Vicente, e os dous colatrais, hum de Nossa Senhora do Rozario, e o outro de Sam Joze; tem a irmandade do Subsino, e nada mais»⁴. O mesmo fora testemunhado no ano de 1726 por Francisco Craesbeeck, esclarecendo que o templo era muito antigo, recebendo o altar colateral do lado do Evangelho a invocação de *Nossa Senhora do Rosário*, e o correspondente do lado da Epístola a de *São José*. Nesta ocasião a Igreja não tinha retábulo-mor⁵.

323

O cariz medieval da Igreja de São Vicente de Sousa apresenta-se complementado por uma série de elementos adicionados na Época Moderna, visíveis no exterior e interior do edifício, os quais contribuem para a diversidade de aspectos arquitectónicos e artísticos que, conseqüentemente, enriquecem o conjunto. Saliente-se a capela-mor, a sacristia e a torre sineira como reconstruções datáveis do início do século XVIII. Numa análise exterior constata-se que nos alçados laterais da nave, do período medieval, foram rasgados grandes vãos rectangulares, o que é revelador de transformações introduzidas à leitura interior do edifício na Época Moderna, através da transformação do seu sistema de iluminação. Efectivamente, uma das grandes preocupações introduzidas no espaço sacro de raiz medieval foi aumentar a sua luminosidade interior. A aplicação dos princípios tridentinos previa a valorização do espaço sacro pelo recurso a novos equipamentos litúrgicos, assumindo papel destacado a retabulística em madeira dourada e policromada, a arte do azulejo, a pintura e a imaginária. Para que estes novos equipamentos artísticos cumprissem a sua função pedagógica e catequética no seio da comunidade paroquial, urgia que as mensagens que encerravam fossem visíveis pelos fiéis. Liturgicamente, assiste-se também a uma simbiose entre luz como imanência divina.

A sumptuosidade cenográfica com que se celebrava o ritual litúrgico nos tempos barrocos justifica a construção de novas capelas-mores mais amplas e com janelas rasgadas nos alçados laterais; como o decoro severamente exigido nas *Constituições Sinodais* dos séculos XVII e XVIII aos fiéis que participavam na Eucaristia. Para tudo era basilar uma iluminação mais conseguida como contraponto à sua escassez nos edifícios medievais. E a iluminação artificial do templo pela luz das velas já não satisfazia as novas necessidades culturais.

4 RODRIGUES, José Carlos Meneses – *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX)*. Vol. III. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 701.

5 CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*. Vol. II. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, Lda, 1992, pp. 44-45.



Ao nível da cabeceira notam-se os vários volumes escalonados das construções adjacentes aos da capela-mor, nomeadamente o da sacristia, a norte, e o do campanário, a sul. De planta rectangular e com alguma profundidade comparativamente à nave, a capela-mor apresenta telhado de duas águas, ligeiramente rebaixado em relação ao corpo antecedente. Os alçados laterais são vazados por janelas rectangulares e quadrangulares, num número de duas por cada lado, e a parede fundeira por dois vãos de pequena dimensão. O remate do alçado oeste da capela-mor mostra uma empena triangular, com pirâmides com bola nos vértices laterais e uma cruz no vértice central. Através de uma inscrição no exterior desse espaço sabe-se que essas obras foram financiadas por um membro destacado da sociedade coeva:

ESTA. OBRA. MAN / DOU. FAZER. MANOEL. / D(E) AZEVEDO. DE. VAS/CONCELOS.
FIDAL/GO. DA CASA. DE. SUA. M(A)G(ESTADE)⁶.

É no interior do edifício que os elementos artísticos originários das reformas acontecidas nos séculos XVII e XVIII mais sobressaem. Apesar do interior apresentar hoje alguma singeleza, pelo aspecto despido das paredes da nave, a presença da talha dourada nos altares colaterais e sobretudo na capela-mor, onde se conjuga com a decoração do tecto em caixotões pintados, provoca um impacte decisivo no espectador. Na nave, de pé direito bastante elevado e com cobertura em madeira, de perfil de volta perfeita, estão dois altares colaterais, colocados de canto, que apresentam uma estrutura retabular em talha dourada, de gosto maneirista, assente sobre um embasamento – mesa de altar – também entalhado, de sabor rococó, da segunda metade do século XVIII. Estes retábulos incluem pintura e imaginária e seguem uma estrutura compositiva idêntica. A sua organização faz-se em três registos horizontais, correspondentes

⁶ CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*. Vol. II. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, Lda, 1992, p. 701.



12. Cabeceira reconstruída na Época Moderna. Retábulo de c. 1730. Trono Eucarístico.

à base, ao corpo do retábulo e ao remate. Focalizando o registo intermédio, é possível observar a definição de três campos verticais, vincados pela colocação de colunas nos extremos laterais e de duas elegantes pilastras no interior. Os espaços disponíveis lateralmente recebem painéis rectangulares com a representação de pequenas cenas alusivas ao programa iconográfico em causa e, em alguns casos, com as respectivas legendas, apresentando o espaço central a mísula que marca o lugar da imaginária e ainda um pequeno painel a encimá-la.

De um modo geral, o risco destes altares colaterais é de matriz classicizante, aspecto sobretudo reconhecível pela composição dos micro-elementos arquitectónicos, e também por alguns pormenores relativos à sua decoração. Esta última é bastante contida e pontua-se por vários elementos vegetalistas, como palmas e frutos, articulados com pequenos querubins.

Cada um dos altares colaterais apresenta um programa iconográfico específico dedicado, respectivamente, no altar do lado do Evangelho e no altar do lado da Epístola, ao *Mistério Doloroso de Cristo* e a *São José*. Outro aspecto relevante é o de ambas as estruturas retabulares estarem datadas, sendo possível confrontar as datas inscritas junto às mísulas, com informações advindas das fontes documentais. Assim, as datas de 1673 (lado do Evangelho) e 1674 (lado da Epístola) remetem para o trabalho de acabamento da talha, ou seja, para a conclusão do processo de douramento e pintura⁷.

O arco triunfal, com o seu vão bastante alteado, em arco de volta perfeita, marca a separação entre a nave e o espaço da capela-mor. Esta última salienta-se pela unidade estilística dos seus elementos artísticos, destacando-se o interessante revestimento em talha dourada patente no retábulo-mor e ainda as pinturas do tecto em caixotões.

325



13. Cabeceira. Retábulo de c. 1730. Sacrário.

⁷ BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Vol. I. Porto: Of. Gráficos Reunidos, 1984, pp. 405-406.

A máquina retabular da capela-mor encontra-se elevada em relação ao nível da nave, sendo necessário subir cinco degraus para nos situarmos à mesma altura do seu embasamento. Com data de execução próxima de 1730, o retábulo assenta directamente sobre um bloco pétreo, em granito, no qual foram abertas lateralmente duas portas que conduzem a um espaço que terá constituído outrora a antiga sacristia, visto que a actual, adossada a norte, resulta de um acrescentamento. Estilisticamente é um bom exemplar do estilo nacional: a sua estrutura organiza-se em arquivoltas concêntricas, nas quais colunas e toros se apresentam torcidos com uma decoração abundante em elementos vegetalistas, combinados com aves que debicam cachos de uvas. A tribuna deste retábulo, totalmente revestida a talha, acolhe o trono eucarístico.

A completar a riqueza do conjunto está o programa pictórico presente nos trinta painéis do tecto, estruturado por caixotões que formam uma malha que emoldura os pequenos quadros. Do ponto de vista iconográfico, está representado um ciclo dedicado ao padroeiro da igreja – São Vicente –, sendo apresentado um conjunto de trinta cenas com algum pormenor sobre a vida e os milagres daquele santo.

A componente moderna deste templo, patente sobretudo no conjunto de talha e pintura presente no seu interior, juntamente com uma série de elementos arquitectónicos datados dos séculos XVII e XVIII são indicadores de uma transformação ocorrida nas formas de devoção e práticas litúrgicas, sendo inevitável a adaptação do espaço medieval a um novo espaço adequado aos princípios tridentinos que regularam uma nova forma de culto religioso.

2. 1. Programas iconográficos dos altares e do tecto

O interior da Igreja de São Vicente de Sousa guarda um conjunto de estruturas retabulares, em talha dourada, de qualidade significativa, sendo esse núcleo formado por dois altares colaterais existentes no espaço da nave e um retábulo-mor, de maior dimensão, na capela-mor. Complementando o revestimento em talha dourada, surge a pintura sob a forma de pequenos painéis em madeira, estando presente no tecto da capela-mor e também em pequenos painéis das estruturas retabulares dos altares colaterais situados na nave.

Os retábulos colaterais, colocados de canto nos ângulos da parede contígua ao arco triunfal, apresentam uma estrutura de gosto maneirista, exibindo uma rica iconografia conotada directamente com temas cristológicos, nomeadamente, o da *Crucificação de Cristo* e dos *Seus Laços Familiares*, respectivamente nos altares do lado do Evangelho e do lado da Epístola.

O retábulo colateral colocado no lado do Evangelho encontrava-se finalizado em 1672, sendo nesse mesmo ano acrescentado e, no ano seguinte, pintado e dourado, como testemunha a data inscrita junto da mísula colocada no eixo central da estrutura. Este altar mostra uma organização compositiva de raiz arquitectónica, dado que os seus elementos constituintes são arrumados como se a estrutura retabular se tratasse de uma micro-arquitectura. Verifica-se, portanto, a sequência *embasamento – colunas/pilastras – entablamento*, marcando a estrutura, verticalmente, duas colunas com fuste canelado em espiral – a partir do seu primeiro terço – colocadas nos extremos laterais e, ainda, duas elegantes pilastras posicionadas na zona interior do alçado, as quais definem uma faixa central. Ocupam os dois campos verticais exteriores oito pequenos quadros pintados, quatro de cada lado, sendo o campo central preen-



14. Cabeceira. Coroamento do retábulo-mor e tecto constituído por painéis pintados que representam um ciclo dedicado a São Vicente, padroeiro da Igreja.

chido por uma mísula que receberia uma imagem, colocando-se no seu topo outro pequeno quadro que representa o *Mistério Doloroso de Cristo* (Jesus dirige-se para o Gólgota carregando a cruz). No campo vertical à esquerda do espectador representam-se, de baixo para cima, as seguintes cenas: *Anunciação*, *Visitação*, *Natividade* e *Apresentação de Jesus no Templo*.

Já no campo vertical à direita da estrutura retabular é possível visualizar, de baixo para cima, os temas: *Jesus entre os Doutores*, *Oração de Jesus no Horto*, *Jesus Preso à Coluna* e *Ecce Homo*. A rematar o conjunto, na zona central do coroamento recortado deste retábulo, está outro painel que representa *Cristo Crucificado*.

O retábulo colateral do lado da Epístola é dedicado a São José, reportando-se especificamente a uma ramificação da genealogia de Cristo. À semelhança do altar precedente, junto à mísula colocada no campo central do corpo desta estrutura, foi inscrita a data da pintura e douramento do retábulo que terá ocorrido no ano de 1674. Sobre a organização compositiva desta estrutura, nota-se que segue a mesma disposição do retábulo colateral do lado do Evangelho, apresentando, contudo, uma temática iconográfica diferente. Assim, no campo lateral esquerdo do retábulo, de baixo para cima, é possível observar as seguintes cenas: *Natividade*, *Circuncisão*, *Epifania* e *Apresentação de Jesus no Templo*, programa semelhante ao do retábulo colateral do lado do Evangelho.

No topo do campo central do retábulo, ladeado por duas pilastras, está a representação da cena do *Aviso do Anjo a São José*.

Já no campo vertical do lado direito do retábulo, de baixo para cima, estão representadas quatro cenas relativas aos seguintes episódios: *Árvore de Jessé*, *A Eleição do Pretendente da Virgem*, *Desponsórios da Virgem* e *Sonho de José*. No coroamento da estrutura retabular foi incluído um outro quadro que apresenta a cena da *Fuga para o Egipto*.

No espaço da capela-mor está uma máquina retabular de dimensão significativa, em talha dourada de grande qualidade pelo bom desenho e requinte do entalhe.

Embora se conheça um contrato com o mestre pintor vimaranense Pedro Machado Gomes, datado de 1693, no qual o artista e a sua equipa se responsabilizaram pela pintura e douramento do retábulo-mor, frontal do altar e tecto em caixotões, dessa empresa apenas o tecto subsistiu, pois o retábulo que actualmente existe revela um vocabulário artístico posterior. Sem base documental, apontamos que a construção do novo retábulo da capela-mor teve lugar por volta do ano de 1726, pois, segundo a informação de Craesbeeck, neste ano a igreja «não tinha sacrário», o que pode significar que a capela-mor andava em construção.

O retábulo-mor integra-se estilisticamente no barroco nacional. Assenta directamente sobre uma estrutura pétreia, em granito, e apresenta uma decoração profusa composta por enrolamentos de acantos, pequenas cabeças aladas de anjos e ainda aves, folhas de parra e cachos de uva, numa directa alusão à Eucaristia. Relativamente à organização compositiva, este retábulo apresenta três arcos de volta perfeita concêntricos a emoldurar uma tribuna que recebe aparatoso trono eucarístico, em cuja base se encontram um conjunto de pelicanos, símbolo do Amor Divino. É também importante referir que no espaço criado entre a primeira e a segunda arquivoltas se incluíram as representações de *São Pedro*, do lado do Evangelho e *São Paulo*, do lado da Epístola.

328

O tecto deste espaço apresenta-se totalmente revestido por uma estrutura de caixotões, sendo neles representados, em pintura, vários episódios da vida do padroeiro desta igreja, o mártir São Vicente.

Apesar da obra de pintura do tecto ter sido arrematada no ano de 1693 pelo mestre pintor Pedro Machado Gomes, da cidade de Guimarães, a obra seria trespassada por este artista ao pintor da mesma cidade, Manuel de Freitas. Vinte dos trinta painéis foram pintados por Manuel de Freitas em 1693, enquanto dez, que correspondem às duas últimas fiadas chegadas ao arco triunfal, são de outra mão e foram executados no início do século XVIII, na sequência da ampliação da capela-mor⁸.

O artista Manuel de Freitas residia na cidade de Guimarães, onde desempenhava o ofício de pintor e dourador. Sendo um artista local, a sua actividade não se confinou à clientela que gravitava em torno daquela cidade. E assim encontramos-lo, em 1693, a pintar os painéis figurativos para a Igreja de São Vicente de Sousa que complementam a artística e a iconografia da capela-mor desta igreja paroquial. Já nos anos de 1687 e 1689, o artista desempenhou a mesma função para a igreja da Misericórdia de Ponte da Barca, para onde pinta cinquenta painéis para o tecto da igreja e para a capela-mor⁹. Comparando as pinturas de São Vicente de Sousa com o que subsiste da igreja da Misericórdia, apura-se um artista com algum domínio técnico, nomeadamente no domínio da perspectiva, sintético na representação humana, recorrendo à paisagem para enquadramento do tema dos painéis.

O ciclo iconográfico do tecto é composto por trinta pequenas pinturas sobre madeira, o qual se pode dividir em dois grupos: representações da vida e martírio de São Vicente, num total de vinte painéis, devidamente numerados, em que se incluem cenas como a *Ordenação de São Vicente*, *Tormento de São Vicente*, *Açoitamento de São Vicente*, *São Vicente rasgado por ganchos de ferro*, *Tortura no leito de ferro*

8 BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Vol. I. Porto: Of. Gráficos Reunidos, 1984, pp. 761-774.

9 CARDONA, Paula Cristina Machado – *A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX*. Vol. I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 686-687.

incandescente, Morte de São Vicente, São Vicente lançado ao mar...; e representações dos milagres do santo, que possivelmente terão sido acrescentados aquando do alargamento da capela-mor, acontecido em 1703, contabilizando-se dez painéis relativos a este grupo.

O reportório iconográfico deste conjunto, presente na talha e na pintura, é uma expressão de uma forma muito particular de devoção, a qual é consequência da reforma profunda advinda do estabelecimento de normas estipuladas a partir da realização do Concílio de Trento. Assim, as formas representadas, relativas a santos e figuras fulcrais da história da Igreja Católica, mais do que instrumentos de veneração, assumem especialmente uma função didáctica, o que faz do núcleo de pintura e talha patente na Igreja de São Vicente um exemplo, por excelência, da ideologia promovida pela Igreja Católica Romana da Época Moderna, ao utilizar as vidas de Cristo e do mártir São Vicente como exemplos de perfeição para os fiéis. Desta forma, as artes da talha e da pintura transformaram aquele edifício, enquadrando-o na cultura artística do tempo e nas orientações ideológicas da igreja pós-tridentina.

Em Portugal, a arte da talha, tanto pela qualidade artística que algumas peças atingem, como pelo nível superior de formação que apresentaram alguns dos artistas envolvidos no desempenho profissional, assume-se como uma arte privilegiada no contexto artístico português. A retabulística segue o curso das demais expressões artísticas e impõe-se como um recurso de renovação do espaço sacro desde o século XVII ao início do século XX. Compreender o espaço sacro deste período obriga ao conhecimento e entendimento da arte da talha¹⁰. [MJMR / DGS]



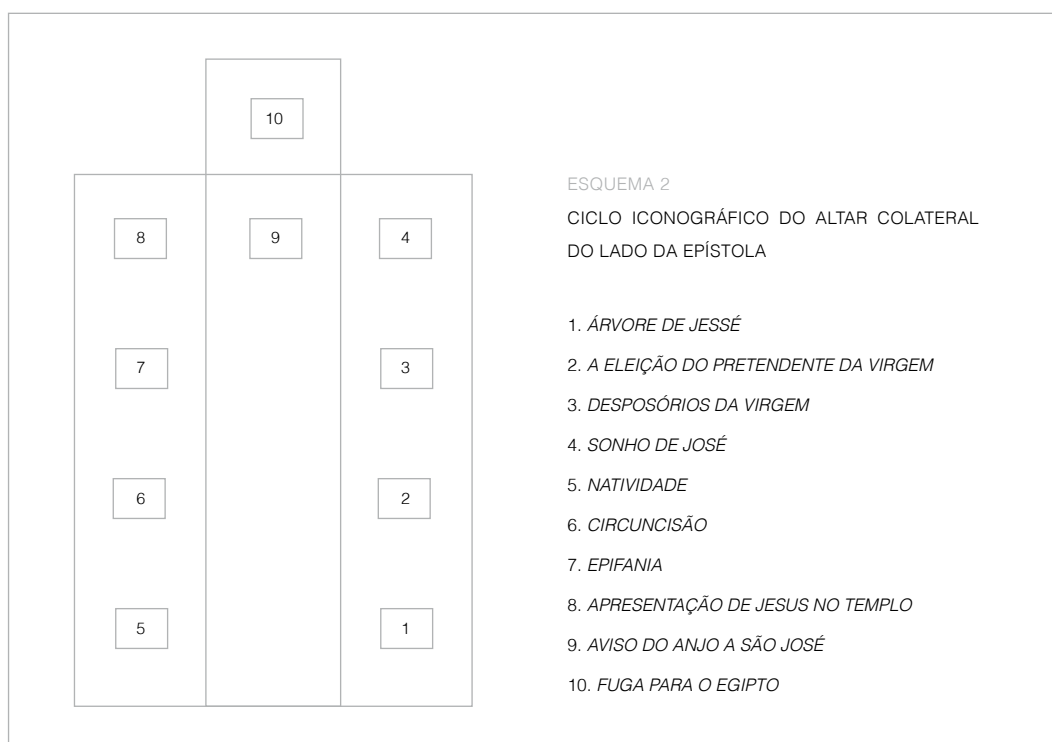
15. Cabeceira. Painéis dedicados à vida e milagres de São Vicente.

10 FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Arte da Talha no Porto na Época Moderna (Artistas e Clientela, Materiais e Técnica)*. Vol. I. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989.

ESQUEMA ICONOGRÁFICO DOS ALTARES COLATERAIS DA NAVE



330



3. Conservação e requalificação

A campanha de requalificação da Igreja de São Vicente de Sousa teve início na década de 80 do século XX. Os trabalhos de conservação e requalificação realizados na Igreja estiveram a cargo da Paróquia, tendo sido supervisionados pela DGEMN. As obras de conservação incidiram nas coberturas, drenagem no exterior e instalação eléctrica. Já nos anos 90, realizaram-se obras de beneficiação no telhado e no interior da Igreja, nomeadamente nos tectos e altares. Entre os anos de 2004 e 2006, consumaram-se trabalhos de conservação de carácter geral em todo o imóvel e arranjo paisagístico, ao abrigo do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*. [MB]

Cronologia

- 1162 – A cabeceira original já estava construída;
- 1214 – Dedicção da Igreja pelo arcebispo de Braga, D. Estêvão Soares da Silva;
- Sécs. XVII-XVIII – Remodelação e transformação da Igreja; reconstrução da cabeceira;
- 1980 – Trabalhos de conservação e requalificação realizados pela paróquia com orientação técnica da DGEMN;
- 1989 – Obras de conservação e requalificação das coberturas, drenagens exteriores e instalação eléctrica;
- 1992 – Obras de beneficiação geral das coberturas, restauro do tecto e altares;
- 2004/2006 – Obras de conservação geral do imóvel, incluindo na capela-mor, na torre sineira, na sacristia e nos retábulos, ao abrigo do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*.



igreja

IGREJA DO SALVADOR DE UNHÃO



1. A Igreja na Época Medieval

Situada no lugar da Igreja, freguesia de Unhão e concelho de Felgueiras, a Igreja do Salvador constitui um assinalável testemunho da arquitectura românica portuguesa. O portal principal, de excelente qualidade, apresenta um conjunto de capitéis vegetalistas, considerados entre os mais bem esculpidos de todo o românico do Norte de Portugal¹.

Apesar das transformações que foi recebendo ao longo do tempo, e que assazmente alteraram a construção românica, conservou-se a epígrafe que regista a dedicação da Igreja, em 28 de Janeiro de 1165. Esta inscrição constitui o mais antigo testemunho da sua história, já que as referências documentais conhecidas não são anteriores a 1220².

Gravada na face exterior da parede sul da nave, junto do ângulo com a fachada ocidental, a inscrição regista:

ERA MCC o III o DEDICATA / FUIT EC(c)LESIA ISTA o Per MANUS/
ARCHIEPISCOPI IOHaNNIS BRacHarENSIS / Vº KaLeNdaS F(e)B(ua)RII
o IN IUDICIO o MAGISTER o SISALDIS[?]

É uma inscrição comemorativa da Dedicção da Igreja que, segundo Mário Barroca, foi gravada já depois da parede sul estar erguida o que permite datar, ou essa fase da construção, ou a conclusão do templo³. A Igreja foi dedicada por D. João Peculiar, que ocupou o cargo de Arcebispo de Braga entre 1138 e 1175.



1. Apesar das transformações que foi recebendo, ocidentalmente na torre e na cabeceira, a igreja do Salvador de Unhão é um excelente testemunho da arquitectura românica portuguesa.

1 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – «O Românico». In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 121.

2 MOREIRA, P.º Domingos A. – «Freguesias da Diocese do Porto. Elementos Onomásticos Altomedievais». *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. 2ª Série, vols. 7/8. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989/90, pp. 85-86.

3 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 310-313.



2. Fachada lateral sul. Gravada junto ao ângulo com a fachada ocidental, permanece uma inscrição comemorativa da cerimónia de dedicação da Igreja. Esta inscrição refere o *Magister Sisaldis*, provavelmente o mestre da obra.

A referência ao *Magister Sisaldis* e a existência de uma série de siglas com um S de grande dimensão, parecem indicar o nome do Mestre da obra, elemento raro no panorama da arquitectura românica portuguesa. No entanto, o alçado do portal ocidental não pode corresponder a uma data tão recuada.

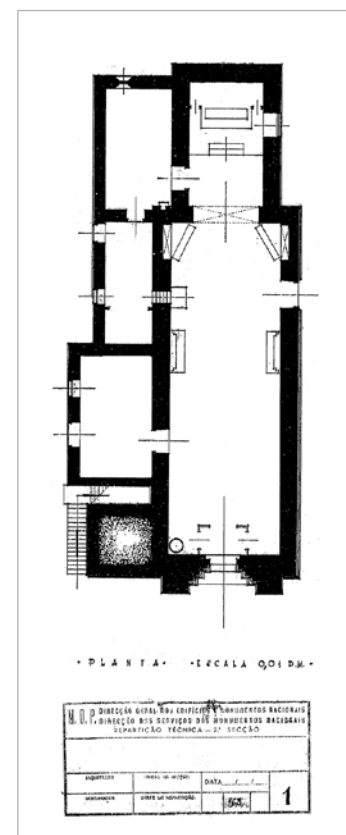
As cerimónias de Sagração e de Dedicção de uma igreja correspondem a dois actos de fronteiras muito ténues. A sagração de um altar implicava a deposição de relíquias de vários santos e, certamente, do Santo patrono da igreja. Segundo Mário Barroca, ao serem depositadas as relíquias em cerimónia de sagração do altar, procedia-se simultaneamente à dedicação da Ara, correspondendo esta à dedicação do templo.

A igreja era dedicada e sagrada pelo bispo que percorria o espaço do templo ungindo, solenemente, as doze cruzes de sagração gravadas nos muros, espargindo o fumo do incenso e traçando no solo uma cruz em aspa, acompanhada do Alfa e do Ómega⁴. Ainda hoje são visíveis, nas paredes interiores de várias igrejas românicas, estas cruzes de sagração.

A Dedicção de uma igreja começava pela sua bênção e purificação. O bispo espargia o edifício com Água Benta, dando três voltas ao templo, no qual entrava seguidamente acompanhado por religiosos, desenhando então no centro da igreja, sobre cinzas, a referida cruz em aspa direccionada para os quatro ângulos e sobre ela, com o báculo, escrevia a primeira e a última letra do alfabeto grego⁵, antigos símbolos que significam o princípio e o fim e que, desde os tempos da arte paleo-cristã, rodeiam a representação de Cristo.

4 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, p. 312.

5 IDEM, *ibidem*, p. 313.



3. Planta. Da construção românica restam a nave e a fachada ocidental.



4. A matriz de Unhão conserva a nave da construção românica.

A mesa do altar era então ungida em cinco pontos e as paredes internas eram espargidas com Água Benta. Seguia-se o momento crucial da deposição das relíquias, no pé-de-altar, precedida de procissão solene. O *loculus*, espaço reservado às relíquias, era ungido e benzido, sendo aí colocada uma argamassa sobre a qual assentavam as relíquias. Depois de encerrado e sagrado o *loculus* do altar, o Bispo procedia à unção das doze cruzes da Sagração, gravadas nas paredes da igreja, regressando de novo ao altar onde colocava cinco grãos de incenso e cinco velas. Posteriormente à incensação de todo o espaço, era rezada uma missa solene à qual podiam assistir os crentes⁶.

Esta cerimónia seguia o Ritual Romano. No entanto, no Norte de Portugal, a evolução da cerimónia de sagração do Ritual Bracarense indicia, no século XIII, o abandono de alguns dos aspectos anteriormente descritos, como a utilização da cinza para desenhar a cruz, o Alfa e o Ómega e a deposição dos grãos de incenso⁷.

Acresce ainda referir que estas cerimónias não implicavam que a construção do templo estivesse totalmente concluída. Em vários exemplos de igrejas portuguesas, românicas e góticas, cujas obras se prolongaram muito no tempo, sendo por vezes interrompidas por largos períodos, a sagração era realizada na parcela então construída, desde que esta assegurasse as condições para a celebração do culto. Não são raros, no românico português, os casos de igrejas sagradas por mais de uma vez.

É possível que a parede sul da Igreja do Salvador de Unhão, onde permanece a epígrafe, tenha sido mantida, ainda que parcialmente, na construção já do século XIII. É frequente que este tipo de inscrição seja bastante respeitado. Há exemplos do seu reaproveitamento em edifícios seguintes, assim como também há casos em que as inscrições são avivadas ou mesmo refeitas de novo, propiciando erros na sua cópia, como atesta o tímpano do portal ocidental da igreja de São Pedro de Rubiães (Paredes de Coura). A antiguidade de uma fundação sempre foi estimada e prestigiante, até porque a curiosidade e o valor atribuído ao passado são dados estruturais do homem.

As reformas realizadas no século XVIII alteraram totalmente a cabeceira, o que impede uma análise da construção medieval que mais finamente possa aferir se se trata de um caso em que só a fachada foi alterada no século XIII ou se esta campanha de obras abrangeu outras parcelas da Igreja, tendo mantido a parte do muro sul onde se conserva a inscrição.

Segundo C. A. Ferreira de Almeida, o portal ocidental deverá ser obra da primeira metade do século XIII, comparável às igrejas de São Pedro de Ferreira (Paços de Ferreira), São Vicente de Sousa e Santa Maria de Airões, estas últimas também situadas no concelho de Felgueiras⁸.

A matriz de Unhão, de planta longitudinal, conserva a nave da construção românica, já que a capela-mor corresponde a uma construção da Época Moderna. Do século XVIII, deverá datar a torre sineira incorporada na fachada principal. Embora a parte superior da torre seja claramente dessa época, a sua construção pode ter resultado da existência de uma torre sineira medieval, já incorporada na fachada, à maneira da torre do Mosteiro de São Pedro de Cête (Paredes).

A fachada principal, orientada a Oeste, é rematada superiormente por um arranjo setecentista, mas mantém o portal e a fresta da Época Românica.



5. Fachada sul. Cachorros.

6 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, pp. 313-314.

7 IDEM, *ibidem*, p. 315.

8 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 93.



6. Fachada ocidental. O portal, inserido em estrutura pétreo, tem um alçado semelhante aos portais das Igrejas de São Vicente de Sousa e de Santa Maria de Airães, também do concelho de Felgueiras.



7. Portal ocidental. Os capitéis com temas vegetalistas contam-se entre os melhor esculpidos de todo o românico do Norte de Portugal.

O portal está inserido numa estrutura pétreo pentagonal, saliente relativamente à fachada, para que possa ser mais profundo, organização algo frequente nesta região, como exemplificam as Igrejas de São Vicente de Sousa e de Santa Maria de Airães.

Tem quatro arquivoltas, em arco de volta perfeita, sendo a exterior ornamentada por uma moldura de enxaquetado, tema decorativo muito glosado no românico português.

As arquivoltas apoiam-se sobre colunas de fuste ora circular, ora prismático, como na Igreja de São Vicente de Sousa, com capitéis decorados por elementos vegetalistas muito bem distribuídos na forma do cesto.

A imposta é esculpida com palmetas simplificadas de influência bracarense e o tímpano ostenta uma cruz pátea vazada, envolvida por entrelaços, em solução próxima do tímpano do portal sul da Sé de Braga.

Em Unhão encontramos uma miscigenação de soluções decorativas próprias desta região com outras, provenientes da região de Braga. Este aspecto é, aliás, uma das características da arte românica que demonstra a circulação de modelos e a itinerância das equipas de artistas. No território do Entre-Douro-e-Minho estes aspectos dialectais variam muito, apesar da proximidade das igrejas e da apertada malha da rede paroquial, agrupando-se geralmente em conformidade com as bacias hidrográficas, numa variadíssima gama de soluções tanto ao nível da escultura como no arranjo dos alçados das fachadas, que patenteiam bem o quanto o românico foi, em Portugal, uma arte muito regionalizada e o quanto se estimou, na época, a variedade no embelezamento dos templos.

Este fenómeno de distribuição das igrejas românicas também assenta no processo da organização do território, da consolidação do reino, no tipo de povoamento, disperso e de raízes muito fundas, bem como na localização escolhida para a construção dos mosteiros e igrejas paroquiais, em áreas com abundância de água, nos estreitos vales férteis desta região, dominando as agras, as manchas de bosque e as de monte, essenciais numa economia assente na agricultura e na pastorícia.





9. Portal ocidental. O motivo decorativo presente na imposta é o resultado da evolução da palmetta clássica.



10. Portal ocidental. Capitéis.

Na igreja românica a escultura concentra-se, exteriormente, nos portais, nas aberturas de iluminação, com especial relevo para a fresta ou frestas da cabeceira, nos cachorros que, por norma, sustentam as cornijas e nos capitéis e bases de colunas adossadas. No interior é igualmente nos capitéis, com especial relevo para os capitéis do arco triunfal, que ela se concentra, mas também nas bases, que no românico português tendem a receber escultura vegetalista, geométrica e também figurativa.

Esta concentração da escultura em locais e elementos da arquitectura muito próprios, já que a superfície das paredes não a recebe, tem motivações construtivas e simbólicas. Em Portugal, a escultura dos portais tende a seguir duas direcções que não se excluem. Uma é de motivação apotropaica, ou seja, destina-se a proteger a entrada da igreja e do espaço cemiterial, e a outra representa temas iconográficos relacionados com a amostragem do divino.

A primeira compreende temas como cruzes, animais assustadores e sinais mágicos, dos quais os nós de Salomão, as suásticas e as rosetas são exemplos.

Entre estes temas devemos situar a cruz vazada protegida por um círculo e rodeada por laçaria, presente no tímpano do portal principal do Salvador de Unhão. A escolha de temas como este e o seu uso algo sistemático são indícios do seu poder significativo e da própria concepção dos portais dos templos, na Época Românica. Uma epígrafe do portal de São Pedro das Águias (Tabuaço) roga «ao Deus dos Exércitos que defenda a entrada e a saída deste templo».



11. Portal ocidental. No tímpano, a cruz vazada e envolvida por entrelaços, corresponde a um tema comum no românico português.

D(omi)N(u)S EXERCITUM : CUSTO[di]/ AT : HUIus : TEMPLI :
INTROI/TUM ET EXITUM⁹

9 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, p. 601.

Esta epígrafe, com datação provável no século XII, bem como as inscrições que documentam a sagração das igrejas em tímpanos ou nos umbrais dos portais, têm o mesmo sentido. «Elas garantiam que *terribilis est locus iste*, conforme as palavras do ritual da sagração, porque o sagrado é ambivalente, protege mas também castiga quem o não respeita»¹⁰.

A inscrição de São Pedro das Águias inspira-se, segundo Mário Barroca, nos textos dos Salmos, sobretudo no Salmo 121,8: «*Dominus Custodiat Introitum Tuum et Exiitum Tuum*». Este texto aparece gravado em cerca de quarenta lintéis de portas na Síria cristã. O mesmo autor recorda que, em diversos Salmos, Deus é designado como *Senhor dos Exércitos*¹¹.

A escultura do portal axial do Salvador de Unhão, fundamentalmente vegetalista, não deixa por isso de acusar um especial cuidado posto no seu arranjo. O motivo da cruz vazada colocado no tímpano mostra bem quanto se estimou a presença deste tipo de sinais que protegiam os templos. Na escultura românica portuguesa não é necessária a presença de motivos figurativos para que o programa tenha uma intenção. Na verdade, e mais rigorosamente, não se deve falar de escultura decorativa quando os motivos são simplesmente geométricos ou vegetalistas. O facto de a própria escultura se centrar nos portais é, por si só, significante dos valores simbólicos atribuídos ao portal.

É este um dos aspectos mais fascinantes do românico português. [LR]

341

2. A Igreja na Época Moderna

As intervenções transformadoras do aspecto medieval deste edifício ocorreram, sobretudo, nos séculos XVII e XVIII e são perceptíveis tanto no exterior como no interior do edifício. Na fachada, destaca-se, do lado norte, a torre sineira como uma colagem volumétrica à estrutura do frontispício medieval. No conjunto construído convivem lado a lado elementos arquitectónicos de duas fases distintas, separados por mais de três séculos. Porém, quando se analisa o seu espaço interior, ganha relevo, pelo volume, pela luz, e pelas artes componentes do espaço (neste caso, talha, azulejo e pintura), uma concepção norteada pelas soluções artísticas que caracterizam o espaço sacro da Época Moderna.

2.1. Arquitectura, torre sineira e via-sacra

No tecido paroquial, um grande número das igrejas de origem medieval foram apetrechadas, ao longo dos séculos XVII e XVIII, com torres sineiras mais altas e monumentais, impondo na antropização da paisagem a presença marcante do lugar da igreja. A importância da função da torre sineira mergulha no contexto medieval. Todavia, no Norte de Portugal, este equipamento arquitectónico foi alvo de grandes investimentos pelas comunidades locais, pelo significado que lhe atribui o povo. Era da torre sineira que saíam os sons que timbravam a vida da colectividade paroquial. O toque dos sinos, da altiva torre paro-

10 ALMEIDA, C. A. Ferreira de – «O Românico». In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 155.

11 BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000, p. 602.



12. Fachada norte. A torre sineira, a sacristia e a Via Sacra correspondem a elementos da Época Moderna.

342

quial, marcava o compasso quotidiano: marcava o início da jornada, chamando para a missa; pelo fim da manhã o toque do meio-dia, anunciava a hora da refeição; ao fim da tarde, o toque das Ave-Marias, expressava aos camponeses dispersos na labuta rural que era hora de terminar a faina e regressar ao lar. Mas os sinos tanto tangiam pela vida, como dobravam pela morte. A cadência sonora e o ritmo imposto pelo tangedor, funcionava como um código que só a população rural sabia, e sabe ainda, interpretar. Dispersos pelos campos que formavam a área da freguesia, ao ouvir o som do sino que se impunha sobre os sons da natureza, o homem era informado dos acontecimentos que marcavam e timbravam a metamorfose do tempo, tanto do micro-espaco paroquial como do contexto nacional. Informava a freguesia da morte e do nascimento, do casamento e do baptizado das figuras reinantes do país, como chamava também ao recolhimento e à oração individual; na inquietação e sobressalto da quietude paroquial tocava a rebate: som de guerra, som de incêndio, som de pilhagem, eram informações transmitidas pelo sino à colectividade comunal. E assim, o som do sino era um veículo de unidade vicinal. Quanto mais alta fosse a torre sineira, mais longe chegava a notícia que o sino transmitia.

Não é de estranhar que durante o século XVII e XVIII as torres sineiras das igrejas paroquiais fossem por várias vezes intervencionadas com obras de renovação e de monumentalização, sempre no sentido de as impor sobre a paisagem natural, como não é também de estranhar os encargos a que os fregueses se viam compelidos para aquisição de mais imponentes sinos para a torre. E na cidade de Braga ficavam as oficinas de fundição de sinos que apetrecharam grande parte das sineiras das igrejas paroquiais do Norte de Portugal na Época Moderna.

Para além da estrutura quadrangular da torre sineira da Igreja de Unhão, no exterior detecta-se ainda o acrescento de outros elementos arquitectónicos datados dos séculos XVII e XVIII. Por exemplo, na fachada principal foram adicionadas, em jeito de remate do ângulo axial da empena, duas pirâmides bulbiformes que enquadram uma cruz colocada sobre uma base decorada com duas volutas. Dessa



13. A cabeceira foi construída de novo no âmbito da reforma do final do séc. XVII e do início do séc. XVIII.

renovação da Época Moderna são também o adição de vários volumes ao alçado lateral norte e, neste ponto, há que destacar a sacristia. De resto, desta campanha arquitectónica que terá ocorrido na segunda metade do século XVII, início do século XVIII, resultou tanto a construção de uma nova sacristia, como da totalidade da capela-mor.

A via-sacra, que se encontra ao redor da Igreja, é também um conjunto originário da Época Moderna, correspondendo cada cruz a um passo da *Paixão de Cristo*. O Concílio de Trento, ao promover o culto cristológico, suscitou o aparecimento de grandes santuários onde se encenava o caminho doloroso de Cristo para o *Calvário*. O exemplo mais completo e complexo dessa encenação barroca encontra-se no Santuário do Bom Jesus, na cidade de Braga. Na região de Felgueiras, o destaque vai para o Calvário de Caramos, cuja época remonta ao século XVII-XVIII.

Ao ser assimilado pela religiosidade moderna das paróquias, este fenómeno cristológico originou a construção de pequenas capelas, os Passos, ao longo de um itinerário que culminava numa igreja. Por esse percurso tinham lugar desfiles processionais, sobretudo nas cerimónias da Semana Santa. Quando não havia recurso financeiro, em vez das capelas, surgem apenas cruzeiros onde eram montados de forma efémera os diversos *Passos da Paixão de Cristo*. O conjunto de cruzeiros que rodeia a Igreja de Unhão é disso um exemplo.

343

Nesta campanha arquitectónica de adaptação e transformação de um espaço sacro medieval às novas exigências litúrgicas preconizadas na reforma tridentina, procedeu-se ao alteamento dos muros laterais da nave, aspecto visível no aparelho pétreo, onde foram ainda rasgadas as janelas rectangulares que contribuíram em muito para o melhoramento da luminosidade interna daquele espaço. Se, por um lado, a justificação de todas estas obras de renovação da Igreja medieval se encontra na própria liturgia dos Tempos Modernos, por outro, resultou também das novas coordenadas artísticas que nortearam a arte sacra. A evolução da arte religiosa segue o andamento geral da arte de cada tempo.

2.2. Talha, azulejo e pintura

É, contudo, ao nível do interior do edifício que residem os aspectos artísticos com maior impacto no visitante, resultantes da adaptação do espaço medieval às novas necessidades surgidas pela revisão das práticas litúrgicas, acontecida no decurso do Concílio de Trento. Na verdade, são inúmeros os elementos com origem na Época Moderna que subsistiram, os quais podemos encontrar, não só na capela-mor, mas também no espaço da nave. As estruturas retabulares em talha, datadas de diferentes períodos e presentes na nave e na capela-mor, são os componentes que melhor evidenciam essa transformação, para não falar do revestimento patente nos alçados laterais da capela-mor feito pela aplicação de azulejos de padrão, segundo uma moda que se impôs durante o século XVII. O azulejo de padrão constitui a primeira fórmula para animação dos alçados laterais das capelas-mores, concorrendo para a sua requalificação artística.

Próximo do ano de 1726, segundo o relatado por Francisco Craesbeeck, no corpo da Igreja existiam quatro altares, dois colaterais e dois laterais. Assim, no lado do Evangelho estava o altar dedicado ao

Menino Deus, um outro relativo a *São Sebastião* e ainda um outro a *Santo António*. No lado da Epístola situava-se o altar de *Nossa Senhora do Rosário*, afecto à irmandade com a mesma invocação, que era constituída por fiéis daquela freguesia. Sobre a capela-mor há uma referência a uma representação da *Transfiguração de Cristo*, que existia por cima do sacrário¹². Porém, no ano de 1758 já a Igreja possuía cinco altares, cujas invocações são apontadas pelo documento:

«O orago desta feguezia he o Salvador de Unhão, tem a igreja cinco altares, a saber o altar-mor com o tronno do Santíssimo Sacramento, outro altar da parte da I pistola de Nossa Senhora do Rozario, outra parte do Evangelho do Menino Deus, e de Sam Sebastião, e outro de Santo António em o lado da igreja, e somente sam coatro; e há nesta igreja huma grande irmandade como tijolo de Nossa Senhora do Rozario colocada no mesmo altar da mesma Senhora, e tem duas missas cutidiannas por vivos e defuntos, tem esta igreja dois altares perveligiados hum em cada altar em cada semanna, e não tem naves»¹³.

Correspondendo a estes dados, ainda hoje é possível encontrar, no interior da Igreja, alguns fragmentos relacionados com esta descrição, respeitantes ao conjunto da imaginária.

A nave deste templo apresenta-se coberta por um tecto em madeira, de perfil curvo, totalmente pintado com estrelas e um sol no centro, numa alusão directa ao universo celeste. Junto do arco triunfal estão dois retábulos colaterais, colocados de canto e, logo de seguida, dois retábulos laterais. Estes altares, datados do século XIX, estão pintados a branco e dourado e são de gosto neoclássico, apresentando o seu desenho alguma contenção do ponto de vista decorativo e uma estrutura de matriz puramente clássica, patente nos elementos compositivos aplicados.

Do conjunto da imaginária existente nestes retábulos, destacamos pela sua qualidade estética a imagem de *Nossa Senhora do Rosário*, colocada no altar colateral do lado da Epístola, as imagens de *Santo António* e a de *São Sebastião*, patentes no altar lateral do lado do Evangelho, que serão as mesmas referidas por Craesbeeck no ano de 1726. Também a imagem de *Nossa Senhora da Conceição*, situada no nicho do altar lateral do lado da Epístola, é digna de nota.

Ainda no espaço da nave, veja-se o interessante e singular púlpito, colocado na parede do lado do Evangelho, possivelmente contemporâneo do retábulo-mor, ou seja, de inícios do século XVIII. De desenho simples, esta peça, de base quadrangular em granito, apresenta a sua guarda formada por três painéis em madeira, os quais recebem uma delicada pintura policroma. Neles se representam pequenos *putti* que se fazem acompanhar de delgadas faixas com legendas relativas a passagens bíblicas associadas ao acto da pregação. Assim, no painel lateral do lado esquerdo lê-se:

«QUI VOS AUDIT ME /AUDIT./ LU C.10», no painel frontal «ESTOTE FACTORES VERBI & NON AUDI/TORES TANTUM FALENTEVOS/ MET/ IPSOS.» e, finalmente, no painel lateral à direita «NON ENIM AUDITORES SED FAC/TORES LEGIS EUSTIFICAB/UNTUR./AC ROM.3.13».



14. Púlpito. Início do séc. XVII.

12 Cf. CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*. Vol. II. Ponte de Lima: Ed. Carvalhos de Basto Lda, 1992, pp. 197-200.

13 *Memórias Paroquiais de 1758* publicadas por RODRIGUES, José Carlos Meneses – *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX)*. Vol. III. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 703.

Apesar da sua simplicidade, esta é uma peça de alta qualidade, facto que em parte se pode justificar pelo carácter excepcional dos aspectos artísticos que assume.

Será, porém, na capela-mor que a essência da linguagem artística barroca, própria dos interiores sacros portugueses dos séculos XVII e XVIII, mais se evidencia. O preciosismo artístico da talha dourada articula-se harmonicamente com o revestimento azulejar policromo, e o conjunto seria ainda mais completo se tivesse chegado à actualidade o tecto de caixotões esculpidos e pintados que este espaço tinha até há poucos anos.

Apesar de, em parte, se mostrar adulterada, a estrutura retabular do altar-mor apresenta talha dourada de estilo nacional. A organização do retábulo desenvolve-se segundo uma estrutura de arcos concêntricos, definidos por colunas torsas e respectivo toro, os quais lhe conferem alguma profundidade e envolvem a tribuna, que perdeu o trono eucarístico original, estando hoje em seu lugar um elemento resultante de uma intervenção recente. Uma exuberante decoração preenche toda a superfície entalhada deste retábulo, sendo representadas folhas de parreira, cachos de uva, aves e meninos em combinação com superfícies preenchidas por enrolamentos de folhas de acanto e cabeças aladas de anjos.

Datado da centúria de Seiscentos é o revestimento azulejar presente na capela-mor, composto por múltiplas unidades policromas que formam módulos repetitivos. Esses módulos originam, por sua vez, um padrão que multiplicado gera um enorme tapete cerâmico que reveste por completo as paredes laterais da capela-mor. Na composição deste tapete foi utilizado um padrão de módulo 6x6, desenhado a branco, amarelo e laranja sobre fundo azul¹⁴.

345



15. Painel de azulejos da capela-mor. Séc. XVII.

14 Este padrão foi identificado por Santos Simões como P-604. Vd. SIMÕES, J.M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no Século XVII*. 2ª Edição, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 114.

O centro de rotação do padrão é uma pequena cruz em aspa desenhada a branco e decorada com elementos vegetalistas pintados a laranja. Envolvendo a pequena cruz, a toda a sua volta, desenvolve-se um elemento fitomórfico desenhado a branco e debruado a amarelo e azul, que desenha um quadrílobo cujas extremidades originam palmetas, duas delas voltadas para o interior e as outras duas para o exterior. Encadeia-se neste primeiro quadrílobo, um segundo, desenhado a partir de uma larga fita preenchida a amarelo e debruada a laranja, cujas extremidades são também rematadas com palmetas, direccionadas para o exterior, onde está um outro elemento cruciforme cujas hastes terminam em pequenas palmetas. Há ainda um terceiro elemento colocado no centro da sequência do encadeamento de quadrílobos brancos e amarelos alternados, o qual é pintado a branco, azul e amarelo e desenha uma cruz, surgindo nos seus ângulos a partir do ponto de rotação, quatro palmetas que irão completar a marcação das linhas diagonais do conjunto.

Envolve o tapete nas extremidades laterais dos alçados e nos limites que envolvem o vão de acesso à sacristia, em jeito de emolduramento, uma barra limitada por um bordo pintado a amarelo, desenhada sobre fundo azul cuja decoração consiste na aplicação de elementos fitomórficos conjugados com pequenas flores, caules e pérolas pintados a branco e a amarelo.

346

A capela-mor é, sem dúvida, o espaço que melhor transmite o gosto vigente nos interiores sacros portugueses datados de finais do século XVII. A talha dourada articulada com a aplicação do azulejo policromo origina um ambiente repleto de estímulos sensoriais extremamente apelativos para o olhar do visitante, o que praticamente o faz esquecer que o edifício é de matriz medieval.

É sobretudo na equilibrada conjugação dos elementos arquitectónicos datados da Época Medieval com as componentes artísticas datadas dos séculos XVII e XVIII que reside a identidade deste edifício. O valor patrimonial da Igreja do Salvador de Unhão encontra-se, precisamente, na conjugação pacífica de inúmeros elementos oriundos de vários períodos históricos, resultando um conjunto bastante harmonioso ao nível estético. [MJMR / DGS]

3. Restauro e conservação

As obras de conservação da Igreja do Salvador de Unhão tiveram início em 1968, com a reparação e conservação de carácter geral. Em 1994, foram realizadas obras de maior envergadura como o tratamento, conservação e beneficiação de paramentos interiores e exteriores e conservação dos janelões.

Em 2002 são realizadas obras de restauro no coro. Entre 2004 e 2006 são executadas diversas obras de conservação e restauro da Igreja no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*. [MB]

Cronologia

Séc. XII (1165) – Sagração da Igreja;

Sécs. XII-XIII (1ª metade) – Construção da Igreja;

Sécs. XVII-XVIII – Reconstrução da capela-mor, da sacristia e da torre sineira, colocação de altares, revestimento azulejar;

Séc. XIX – Colocação dos altares da nave;

1968 – Obras de reparação e conservação;

1988 – Reparações das coberturas, arranjos exteriores e beneficiação geral;

1989 – Pavimentação da capela-mor e dos exteriores;

1991 – Drenagens exteriores, obras de consolidação;

1993 – Reparações na cobertura;

1994 – Tratamento de paramentos interiores e exteriores, conservação dos janelões;

1997 – Conservação e beneficiação geral dos paramentos;

1999 – Instalação do sino e do relógio;

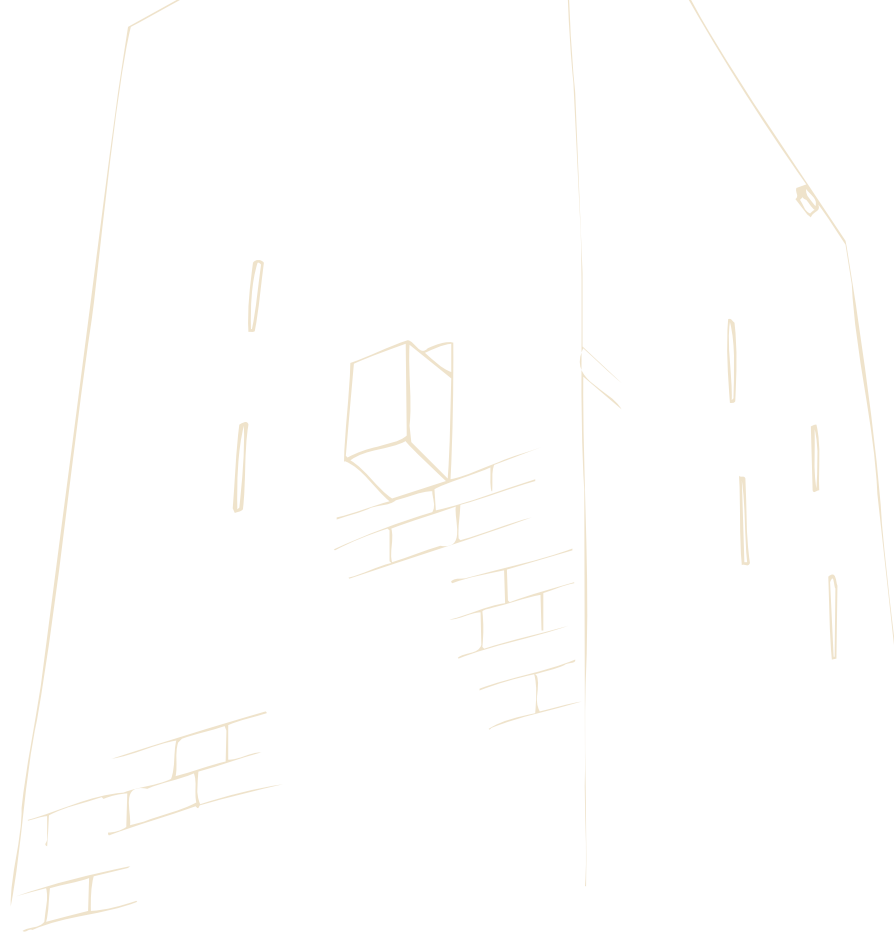
2002 – Obras de restauro no coro;

2004/2006 – Conservação e restauro dos retábulos da capela-mor e da nave; acompanhamento arqueológico na colocação de cablagens no subsolo do arruamento fronteiro ao adro; obras de conservação do tecto da nave, do revestimento azulejar e do púlpito; obras de conservação geral das coberturas, paramentos, vãos e arranjos exteriores, realizados no âmbito da *Rota do Românico do Vale do Sousa*.



torre

TORRE DE VILAR



Situada no lugar da Torre, no termo da freguesia de Vilar do Torno e Alentém, concelho de Lousada, ergue-se a Torre de Vilar com cerca de 14 metros de altura, implantada no topo de um outeiro que domina um vale fértil e bem irrigado.

Segundo as *Inquirições* de 1258, *Sancte Marie* de Vilar era Honra de D. Gil Martins e dos seus descendentes, da estirpe dos Riba Vizela. Gil Martins é o rico-homem referido naquelas *Inquirições* como detentor de quatro casais na *colação* de Santa Maria de Vilar. Casou com uma das principais herdeiras dos Senhores da Maia, Maria Anes da Maia, e a ele se deverá a construção desta Torre.

Em 1367, o rei D. Fernando doa Vilar de Torno, Unhão e Meinedo a Aires Gomes da Silva, documentando-se a manutenção da Torre na mesma família, ao longo do século XV. Conforme refere a documentação da chancelaria de D. Duarte, o rei faz uma concessão ao sobrinho-neto de Aires Gomes da Silva, em 1434, na qual é nomeada, explicitamente, a Torre de Vilar¹.



1. Construída no topo de um outeiro, a Torre de Vilar domina um vale fértil e bem irrigado. Testemunha como as torres senhoriais se implantavam: ou no seio das Honras ou na periferia das manchas agricultadas.

¹ Cfr. documentação citada em AA. VV. – «Torre de Vilar». *Estudo de Valorização e Salvaguarda das Envolventes aos Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa. 2ª Fase*. Vol. 2, s/n. Porto, 2005, p. 251.



2. As paredes da Torre assentam directamente na rocha granítica.



3. A Torre de Vilar ergue-se sobre um afloramento granítico que coroa uma pequena elevação.

A Torre de Vilar, que deverá ter sido construída entre a segunda metade do século XIII e o início do século XIV, mais do que uma construção militar é um símbolo do poder senhorial sobre o território.

Como refere Mário Barroca, que dedicou a este tema um aprofundado estudo, estas torres senhoriais implantavam-se preponderantemente ou no seio das Honras, em vales férteis de terrenos agrícolas de aluvião, ou na periferia dessas manchas agricultadas. É também frequente que se situem em áreas vizinhas de bosques e de montanhas, optando por terrenos de arroteamento mais recente com o objectivo de se afastarem das terras mais ocupadas, do ponto de vista senhorial. Nessas terras, a vontade de afirmação das novas linhagens encontrava maiores dificuldades, dado o antigo estabelecimento de famílias mais antigas e de poderes muito enraizados.

A esta implantação-modelo, como refere Mário Barroca, corresponde a Torre de Vilar bem como outros exemplares: a Torre de Pousada (Azurém – Guimarães), a Torre de Dornelas, em Amares, a Torre de Oriz (Vila Verde), o Paço de Giela (Arcos de Valdevez) o Paço de Curutelo (Ponte de Lima), a Torre de Lourosa do Campo (Arouca) e a Torre de Quintela (Vila Marim – Vila Real)².

De planta rectangular, a Torre de Vilar ergue-se sobre um afloramento granítico que coroa uma pequena elevação.

Conforme é explicitado em estudo da responsabilidade da DREMN, as paredes, com cerca de um metro de espessura, assentam directamente na rocha granítica.

A Torre é construída em excelente aparelho de cantaria granítica, com a presença de siglas de canteiro. Conserva, ainda, a altura correspondente a cinco pisos. As fachadas apresentam numerosas seteiras e duas janelas rectangulares, não tendo restado, contudo, quaisquer estruturas ou elementos secundários de madeira. No entanto, subsistem vários níveis de mísulas salientes que constituíam os apoios correspondentes aos vigamentos de quatro pisos.

4. Construída em excelente aparelho, a Torre de Vilar tem cerca de 14 metros de altura.

2 BARROCA, Mário Jorge – «Torres, Casas-Torres ou Casas-Fortes. A Concepção do Espaço de Habitação da Pequena e Média Nobreza na Baixa Idade Média (Sécs. XII-XV)». *Revista de História das Ideias. A Cultura da Nobreza*. Vol. 19. Coimbra: Instituto de História das Ideias. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1998, p. 67.



No interior conservam-se nichos reentrantes, que aproveitam a espessura das paredes e que comprovam a função residencial desta Torre.

A fachada sudeste apresenta um vão de porta rectangular, ao nível do segundo piso, aberto posteriormente à construção original, ao qual se acedia pelo exterior, através de uma escada de madeira. No interior há vestígios nas paredes, como mísulas e agulheiros, correspondentes aos vigamentos de quatro pisos.

Um quinto e último piso corresponderia ao adarve que circundava o topo das paredes, que rematam num muro ameado mais estreito, sobre o qual deveriam assentar merlões, entretanto desaparecidos³.

De acordo com a investigação desenvolvida, nos últimos anos, por Mário Barroca, registam-se, no Norte de Portugal, dois tipos de residência senhorial na Época Gótica: o paço nobre e a *domus fortis*⁴. Se o paço nobre, associado normalmente às alta e média nobrezas, não segue uma estrutura tipológica nas soluções da sua arquitectura sendo, habitualmente, composto por vários edifícios autónomos, já a *domus fortis* segue um modelo reportado à arquitectura de castelos, correspondendo a uma residência senhorial fortificada cuja origem andarà pelo último quartel do século XII, embora o seu modelo tenha ampla difusão já nos séculos XIII e XIV. Este modelo foi adoptado, principalmente, por pequenas linhagens em ascensão social muito motivadas na sua afirmação junto das comunidades locais⁵ e na amostragem da sua prosápia. Este processo decorreu entre o final do século XII e a primeira metade do século XIII e difundiu-se ao longo do século XIV⁶.

A *domus fortis* é composta por vários elementos. No entanto é a torre, construção de planta quadrangular, que confere à habitação um sentido fortificado física e simbolicamente. É, normalmente, constituída por quatro pisos, cada um correspondendo a uma única divisão. Tal como nas Torres de Menagem, era ao nível do primeiro piso e não ao nível térreo que se encontrava a entrada principal. Este era destinado a Sala ou *Aula* reservando-se progressivamente os pisos superiores a espaços mais privados. A torre era coroada por ameias, elemento de carácter simbólico de grande importância, uma vez que era a existência deste coroamento que lhe conferia a qualidade jurídica de construção fortificada.

Além da torre, era habitual que a *domus fortis* fosse composta também por um edifício a ela adossado, ou isolado, de planta rectangular composto por dois pisos. Em alguns casos regista-se a existência de capela como no exemplar da Torre de Vasconcelos (Amares-Braga). No entanto, da residência senhorial fortificada faziam parte outras estruturas como a cozinha que, por razões de segurança, se erguia habitualmente em edifício autónomo, próxima de fontes de água ou de pequenos ribeiros. Deste elemento não restou qualquer vestígio, embora a documentação indique a sua existência⁷.

A maior parte dos exemplares de *domus fortis* conserva-se no Norte e Centro de Portugal consagrando territórios de velhas senhorias. Algumas foram mantidas como símbolo de antiguidade das linhagens, junto de solares totalmente renovados em épocas posteriores, como a Torre de Aguiã (Arcos de Valdevez), a Torre de Refóios (Ponte de Lima), a Torre de Gomariz (Vila Verde), a Torre de Castro (Amares) ou as Honras de Faralães (Barcelos) e de Barbosa (Penafiel), entre outras. Noutros casos, as torres mantive-



5. No interior da Torre subsistem mísulas salientes. Constituíam os apoios correspondentes aos vigamentos de quatro pisos.



6. Vão de entrada, aberto posteriormente, ao qual se acedia pelo exterior através de uma escada de madeira.

3 AA. VV. – «Torre de Vilar». *Estudo de Valorização e Salvaguarda das Envolventes aos Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa*. 2ª Fase. Vol. 2, s/n. Porto, 2005, p. 252.

4 ALMEIDA, C. A. Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp. 124-128.

5 IDEM, *ibidem*, p. 103.

6 IDEM, *ibidem*, p. 105.

7 BARROCA, Mário Jorge – «Torres, Casas-Torres ou Casas-Fortes. A Concepção do Espaço de Habitação da Pequena e Média Nobreza na Baixa Idade Média (Sécs. XII-XV)». In *Revista de História das Ideias. A Cultura da Nobreza*. Vol. 19. Coimbra: Instituto de História das Ideias. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1998, p. 82.



7. A torre da *domus fortis* era, habitualmente, composta por quatro pisos. Ao nível do primeiro piso encontrava-se a *Sala ou Aula*, sendo os pisos superiores reservados a espaços mais privados.



8. A Torre de Vilar é um elemento muito expressivo da forma de ocupar o território, na Época Medieval. Ainda hoje, apesar de todas as transformações, a sua localização mostra quão antiga é a estrutura do *habitat* da região do Vale do Sousa.

ram-se isoladas como a Torre de Silva (Vila Nova de Cerveira), a Torre de Quintela (Vila Marim-Vila Real), a Torre de Oriz e a Torre de Penegate (Vila Verde), entre outros exemplares⁸.

A Torre de Vilar é, pois, um muito estimável testemunho da existência da *domus fortis* no território do Vale do Sousa. Consagrando uma antiga senhoria, esta Torre, muito bem construída e conservada, é igualmente um excelente exemplar da qualidade da arquitectura medieval portuguesa de carácter civil, do valor simbólico que a arquitectura patenteia e da paisagem patrimonial da Idade Média portuguesa. Entre os conjuntos monásticos, as igrejas paroquiais, as pontes, as vias, as fontes e os castelos, a *domus fortis* constitui mais um expressivo elemento da forma de ocupar o território que, ainda hoje, mostra o quão antigo é o seu *habitat* e como este se estruturou na Época Medieval.

As obras de recuperação da Torre Medieval de Vilar consistiram na intervenção arquitectónica e paisagística de conservação e valorização e foram realizadas no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa* entre 2005 e 2006. [LR / MB]

Cronologia

Séc. XIII (2ª metade) / Início do Séc. XIV – Edificação original;

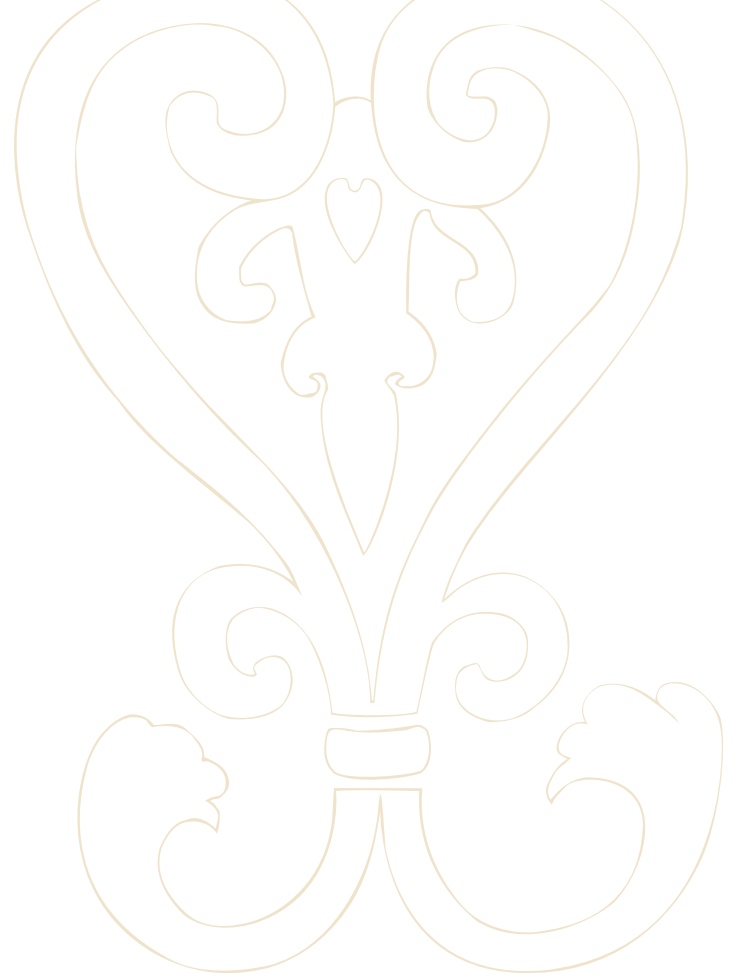
2005/2006 – Realização de obras, a cargo da DGEMN, no âmbito da *Rota do Românico do Vale do Sousa*.

8 ALMEIDA, C. A. Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 108.



igreja

IGREJA DE SÃO MAMEDE DE VILA VERDE



1. A Igreja na Época Medieval

359

Visitar a Igreja Velha de São Mamede, implantada na Serrinha e integrada na freguesia de Vila Verde (Felgueiras), pensar na função de protector do gado do seu padroeiro e observar a paisagem envolvente e o sítio da Igreja, são excelentes formas de entender um testemunho das mudanças históricas do povoamento e das condições económicas deste local serrano, anteriormente destinado à pastorícia.

A Igreja está situada num local sobranceiro a uma paisagem majestosa, dominando o extenso vale de Vila Verde e mostrando-nos como a localização das igrejas, na Época Românica, acompanha o *habitat* das populações, situando-se ora sobranceiras às agras, nas áreas mais planas, ora sobre as encostas, nas áreas mais montanhosas.



1. O local de implantação da Igreja Velha de São Mamede é um testemunho dos recursos económicos desta antiga paróquia, assentes na pastorícia e na criação de gado. O seu abandono e posterior ruína corresponderam às mudanças históricas do *habitat* que, progressivamente, se aproximou do vale.



360

2. Construída em lugar de claro valor paisagístico, dominando o extenso vale, a Igreja de São Mamede de Vila Verde mostra como a localização das igrejas, na Época Românica, acompanha o *habitat* das populações situando-se, ora sobranceiras às agramas, nas áreas mais planas, ora sobre as encostas, nas zonas mais montanhosas.

3. A Igreja de São Mamede é constituída por nave única e cabeceira rectangulares, segundo o esquema mais glosado na arquitectura românica e tardo-românica, em Portugal.

A referência documental mais antiga respeitante à Igreja de São Mamede encontra-se nas *Inquirições* de 1220, onde é já mencionada como *Sancto Mamete de Villa Verde*, Igreja que integrava o padroado do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. Nas *Inquirições* de 1258 regista-se que a paróquia e a Igreja de *Sancti Mametis Ville Verde* fora deixada, em testamento, pelo *Comitis Menendi* àquela casa monástica¹. Apesar de estas referências atestarem a existência da paróquia e da Igreja já nos inícios do século XIII, o templo actual corresponde a uma reforma mais tardia, como se verá mais à frente neste texto.

Para um melhor entendimento da localização desta Igreja, da organização territorial da freguesia e dos interesses económicos da sua população, convém registar que o seu padroeiro, São Mamede, é em Portugal um santo de devoção muito antiga. No século X é já muito frequente a invocação deste Santo em igrejas paroquiais e em capelas situadas em montes, ou junto aos castelos desta época da Reconquista. Este facto é demonstrativo do interesse económico que se dava então à pastorícia e à criação de gado. Segundo conta a lenda, São Mamede foi pastor e mártir de Cesareia, na Capadócia. No deserto construiu um oratório onde pregava o Evangelho aos animais selvagens. Com o leite dos animais produzia queijos, que um anjo lhe ordenara que oferecesse aos pobres. Perseguido pelo imperador Aureliano, Mamede foi condenado a ser devorado por um leopardo, um leão e um urso que, recusando-se a atacá-lo, se ajoelharam aos seus pés. Depois de ter sofrido terríveis martírios, as suas relíquias foram levadas da Capadócia para Itália, Alemanha e, sobretudo, para França. São Mamede tornou-se, por causa do seu nome e por ter sido alimentado pelo leite dos animais selvagens, padroeiro das amas de leite. Os martírios a que foi

¹ P.H.M – *Inquisitiones*. 1220, 72, 165, 208 e P.H.M – *Inquisitiones*. 1258, 557.

sujeito tornaram-no ainda protector das doenças dos intestinos. No entanto, a sua maior popularidade deve-se à fama de protector do gado.

A antiga Igreja paroquial de Vila Verde está orientada canonicamente, ou seja, a cabeceira volta-se a Oriente e a fachada principal a Ocidente. É constituída por nave única e cabeceira rectangulares, sendo esta mais estreita e mais baixa do que a nave, segundo o esquema mais glosado na arquitectura medieval portuguesa, de função paroquial. A capela-mor encontra-se em cota mais elevada do que a nave, devido à implantação do edifício no plano inclinado da encosta. O desnível que existe entre a cabeceira e a nave da igreja, mais baixa, é compensado por três degraus.

O templo é construído à maneira românica, ou seja, utiliza as técnicas construtivas, a planta e os alçados próprios da arquitectura românica, embora corresponda a uma época em que a arquitectura gótica era, há muito, dominante. Com efeito, trata-se de uma construção já do século XIV, que substituiu a edificação documentada no primeiro quartel do século XIII, como sugerem vários elementos, sobretudo a forma de arranjar os portais e a utilização predominante de cachorros lisos. O modo de colocar a escultura nos cachorros e a forma geométrica que estes apresentam constituem importantes indicadores na datação das igrejas românicas. Os exemplares mais antigos costumam ser rectangulares, estando a escultura muito bem adaptada a esta forma. No entanto, à medida que o românico vai evoluindo no tempo, a reiterada repetição dos modelos afasta-se, tendencialmente, deste esquema inicial, mais erudito e mais conforme ao estilo românico tal como ele nasceu e se expandiu.

Nas igrejas românicas mais tardias e nos exemplares datados da Época Gótica onde, no entanto, permanecem soluções próprias da Época Românica, os cachorros são habitualmente quadrangulares, mostrando uma muito menor variedade de temas e uma menos conseguida adaptação da escultura.

Estes elementos construtivos e decorativos fazem da Igreja de São Mamede um excelente exemplar do sabor regional e periférico que a arquitectura românica portuguesa, ao prolongar-se muito no tempo, demonstra em vários edifícios religiosos. É também testemunha de como o estilo românico, cujos modelos chegaram de França entre os finais do século XI e os inícios do século XII, se adaptou às tradições e circunstâncias locais. A longa permanência deste modo de construir, que chega até ao século XIV e por vezes até ao século XVI, conduz a que classifiquemos este tipo de igreja de *românico de resistência*.



4. Na Época Românica, uma igreja com o seu campanário era uma garantia de segurança física e psíquica para os habitantes de uma paróquia.

Da história desta Igreja pouco se sabe, embora a sua integração no padroado do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, poderosa casa beneditina desta região, explique os programas de pintura mural que São Mamede de Vila Verde recebeu no século XVI.

Nos últimos anos, um número muito apreciável de vestígios ou conjuntos de pintura foram *descobertos* e/ou valorizados, no âmbito de criteriosas campanhas de conservação e restauro. Sob camadas de cal ou ocultos por estruturas parietais e retábulos da época barroca, estes *novos* exemplares mostram bem o quanto as igrejas portuguesas apresentavam um interior colorido, num ambiente muito diverso daquele que conferem as paredes nuas que hoje se pode ver.

No final do século XV e no primeiro quartel do século XVI o interior dos templos recebe inúmeros conjuntos de pintura mural, ambientando o altar-mor e os vários altares da nave, que evocam um número cada vez maior de santos protectores da peste e de outros males, como São Sebastião, São Roque e Santo Antão ou que desbravam o caminho das almas para o Céu, como São Cristóvão, Santa Bárbara e Santa Catarina.



362

5. O arco triunfal, refeito na Época Moderna, os vestígios de pintura mural, datáveis do início e dos meados do séc. XVI, e a intervenção contemporânea são exemplos de quanto o espaço de uma igreja é um elemento em constante mutação.

Segundo a norma habitual na conservação das igrejas e respectivo recheio, cabia ou aos párocos, ou aos comendatários zelar pela cabeceira, sacristia e casa do pároco. Na capela-mor, cumpria-lhes fazer obras, ornamentar e prover de alfaias litúrgicas. Os fregueses, isto é, os habitantes da freguesia, estavam obrigados à manutenção, reforma e reconstrução da nave e a cuidar e renovar todo o seu recheio como os *altares de fora* e os ornamentos e objectos de devoção.

Esta época corresponde igualmente à alteração da posição do altar-mor. São vários os exemplos documentais nos quais se ordena que o altar seja deslocado para a parede oriental da capela-mor, indicando que anteriormente se encontrava isento, ou seja, no meio da cabeceira, permitindo a circulação à sua volta. A dimensão do altar é aumentada e este é encostado à parede do topo oriental, como aconteceu no caso da Igreja Velha de Vila Verde, onde é nítida esta alteração.

Este novo arranjo do altar conserva-se em vários templos embora, na sua maioria, a existência de retábulos dos séculos XVII e XVIII preenchendo todo o espaço da parede da abside, não permita a sua observação. No entanto, o conhecimento desta alteração é tanto mais importante quanto nos esclarece sobre a distribuição e o enquadramento da pintura mural, no muro oriental da abside.

Ao contrário do que acontecia na Época Românica, na Época Gótica o momento crucial da missa consistia na elevação da hóstia, constituindo o instante mais apreciado do desenrolar do ritual litúrgico. Esta devoção da *Eucaristia* aumentou largamente durante a Baixa Idade Média. O seu culto suscitou grande número de milagres destinados a provar a presença real de Cristo na hóstia. Perante a dúvida de um sacerdote acerca da transmutação, ou da acção de um judeu sacrílego, o sangue de Cristo brotava da hóstia convencendo os incrédulos da verdade do *Santo Sacramento*. É depois da Contra-Reforma que a encenação litúrgica e iconográfica do triunfo da *Eucaristia* atinge o seu auge, mas a sua manifestação é muito anterior, como demonstra a iconografia do século XV e dos inícios do século XVI.



6. Pintura mural. Na parede oriental da cabeceira é ainda visível um programa de pintura mural, composto à maneira de um retábulo, onde são identificáveis as representações de São Bento – à esquerda do observador – e de São Bernardo (?) – à direita do observador. Encimando a composição, destaca-se o brasão dos Melos.

7. Pintura mural. Embora os vestígios de pintura sejam muito residuais, é ainda visível o padrão decorativo utilizado nas paredes da cabeceira.



O culto da *Eucaristia* e a sua solenização devem ser relacionados com a alteração da disposição do altar que, como já foi referido, se encosta à parede oriental da capela-mor. Nos séculos XV e XVI, o altar recebe programas de pintura mural nas superfícies superiores e laterais.

A multiplicação dos altares secundários no fim da Idade Média explica o enorme desenvolvimento da arte retabular, que habitualmente conjuga a pintura e a escultura. A quantidade de encomendas faz do retábulo uma das formas artísticas mais inventivas, entre os séculos XIII e XVI, associando técnicas, criando inúmeros tipos e servindo de suporte a diversíssimas formulações iconográficas. A pintura mural corresponderá a uma forma menos onerosa de atender à mesma motivação litúrgica, devocional e iconográfica.

Em São Mamede de Vila Verde os vestígios da pintura mural, hoje muito residuais, são suficientes para entendermos que as paredes laterais da capela-mor foram pintadas com um padrão decorativo de motivos vegetalistas e geométricos, à maneira dos *panos de armar*. Na parede do topo oriental, pintada ao modo de um retábulo, são ainda identificáveis as figuras de dois santos que tudo leva a crer corresponderem a *São Bento* e a *São Bernardo*, uma vez que um deles veste hábito negro e o outro hábito branco. Ambos seguram báculos.

Os padrões decorativos utilizados e as características formais das figuras aproximam este programa de outros exemplares datados de 1510, como o de São Salvador de Bravães (Ponte da Barca), São Cristóvão de Lordelo (de Felgueiras e do qual só subsistem registos fotográficos), São Martinho de Penacova (Felgueiras), São Salvador de Freixo de Baixo (Amarante), São Nicolau de Marco de Canaveses e Santa Marinha de Vila Marim (Vila Real).

Ainda na parede oriental da capela-mor, a presença de um brasão pertencente aos Melos reforça a ligação da encomenda deste programa aos abades comendatários do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, igualmente responsáveis por campanhas de pintura mural das igrejas de Santa Marinha de Vila Marim e de São Martinho de Penacova. Igrejas essas que pertenciam igualmente ao seu padroado. Da mesma época datarão as pinturas da nave da igreja.

Uma outra campanha de pintura mural, na capela-mor, sobreposta à que foi anteriormente referida, deverá datar de 1530/1550. Desta época restam vestígios muito ténues que um estudo recente com base em documentação fotográfica das décadas de 20 ou 30 do século XX² permitiu identificar como a representação de *São Mamede*, padroeiro da Igreja. Junto aos pés do Santo estavam pintados dois queijos e um púcaro assim como uma ovelha, em clara alusão à lenda que narra sua vida, bem como à sua qualidade de patrono do gado e do leite.

Mais uma vez esta campanha é comparável a outras, como a da igreja de Vila Marim, datada por inscrição de 1549, ou a da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro que apresenta o mesmo motivo decorativo na moldura de uma porta entaipada que dava acesso ao claustro e a um dos programas da igreja de Santa Eulália de Arnoso (Famalicão). Isto, entre outros exemplares do padroado daquele Mosteiro, e novamente da encomenda dos abades comendatários, como já notou Paula Bessa, neste caso de D. António de Melo, referenciado documentalmente como abade de Pombeiro entre 1526 e 1556³.



8. Pintura mural. Moldura decorativa.



9. Pintura mural. Parede oriental da cabeceira. Representação de São Bento.

2 AFONSO, Luis Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções. Corpora da Pintura Mural Portuguesa (c. 1400-c. 1550)*. Anexo A. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 843.

3 BESSA, Paula – «Pintura mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo». Sep. de *Cadernos do Noroeste*, 20 (1-2), Série História 3, 2003, pp. 67-95.



10. Pintura mural. Parede oriental da cabeceira. Brasão dos Melos, abades comendatários do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro (Felgueiras). A Igreja de São Mamede de Vila Verde era do padroado do referido Mosteiro. As duas campanhas de pintura mural da Igreja de São Mamede, uma da 1ª década e outra dos meados do séc. XVI, resultaram de encomendas daqueles abades.

Segundo Luís Afonso, esta campanha pictórica poderá ser atribuída ao pintor Arnaus que assina os frescos da igreja de São Paio de Midões (Barcelos), datados, por inscrição, de 1535. A este pintor, que o mesmo autor considera ser um artista particularmente imaginativo e de capacidades técnicas muito acima dos seus pares, são igualmente atribuídas campanhas de pintura mural em Vila Marim, acima referida como datada de 1549, em São Romão de Arões (Fafe), São Tiago de Folhadela (Vila Real), São Salvador de Fonte Arcada (Póvoa de Lanhoso), Santa Leocádia de Geraz do Lima (Viana do Castelo), Santa Maria de Ermelo (Arcos de Valdevez), Santa Maria de Pombeiro (a pintura do absidiolo sul), Nossa Senhora do Vale (Paredes) e, provavelmente, Santa Eulália de Arnoso (Famalicão)⁴.

O pintor Arnaus será, segundo Luís Afonso, o mais interessante fresquista do Renascimento português com obra conhecida, dominando efeitos plásticos de grande virtuosismo técnico⁵.

A pintura mural da Igreja de Vila Verde mostra como, por vezes, em igrejas de pouco aparato arquitectónico, trabalharam artistas de grande qualidade. Demonstra também o quanto o encomendador pode ser decisivo na escolha dos artistas e dos programas pictóricos e o quanto podem ser desajustadas as análises que consideram que nestas igrejas rurais os programas artísticos correspondem a obras de periferia e atavismo. É curioso notar que a Igreja de São Mamede de Vila Verde tanto apresenta uma solução arquitectónica tardia, de repetição das formas românicas ainda do século XIV, como constitui um exemplar de *modernidade* no que diz respeito à pintura mural. Neste sentido ela é uma luminar lição de História da Arte. [LR]

365

2. A Igreja na Época Moderna

Desde a Idade Média que a Igreja de São Mamede de Vila Verde integra o padroado do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, sendo o pároco da freguesia apresentado por aquela instituição monástica. Nesta qualidade, o Mosteiro era o responsável pela fábrica da capela-mor, bem como pela dotação do seu património artístico.

Na velha Igreja paroquial, a principal componente artística, datada da Época Moderna, reside no espaço da capela-mor, ao nível do seu arranjo arquitectónico e, sobretudo, nos fragmentos de pintura mural já referidos, datados do século XVI.

A transformação do espaço medieval num espaço adaptado às práticas litúrgicas modernas é também perceptível nos vãos rectangulares, rasgados nos alçados laterais do edifício, quer ao nível da nave, quer na capela-mor. De igual modo, o arco triunfal, de volta perfeita, que marca a separação entre o corpo da nave e o da capela-mor mais estreita e rebaixada, denuncia já uma intervenção posterior à Época Medieval.

É evidente a escassez de referenciais artísticos dos séculos XVII e XVIII, um aspecto que se pode explicar pelo facto de este edifício ter passado por um longo período de abandono, que o conduziu a um profundo estado de ruína. A partir de meados do século XIX, o seu culto foi transferido para a Igreja Nova de Vila Verde, templo construído de raiz com maiores dimensões e uma situação mais favorável ao acesso das populações.



11. Pintura mural. Moldura. O motivo decorativo desta moldura é semelhante a um dos motivos utilizados no Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro.

⁴ AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, pp. 178-188.

⁵ IDEM, *ibidem*, p. 178.

O novo templo foi solenemente inaugurado no ano de 1866⁶. Esta transferência de culto, denunciadora de uma alteração na forma de ocupação do território, conduziu ao esquecimento do antigo templo e a falta do seu uso originou a perda irreparável dos seus principais componentes artísticos. Caída em esquecimento, a velha Igreja perdeu a cobertura, ficando entregue aos efeitos nefastos das intempéries e à invasão da natureza, degradando-se todo o seu recheio artístico. Do conjunto do seu património móvel, subsistiram, contudo, algumas peças que podem hoje ser encontradas na Igreja Nova, nomeadamente, a imagem seiscentista de *Nossa Senhora do Rosário* e ainda um interessante *Presépio*, em barro, do século XVIII.

Apesar do aspecto despido em que encontramos hoje o interior deste edifício, sabemos que no ano de 1726 apresentava elementos artísticos relevantes que o enriqueciam, caracterizando-o como um espaço heterogéneo onde conviviam peças, revestimentos e elementos arquitectónicos de diferentes épocas. A capela-mor recebia uma estrutura retabular que acolhia a imagem do orago e na nave havia três altares que abrigavam as imagens de *Nossa Senhora da Graça*, *Nossa Senhora do Rosário*, *Menino Deus* e *São Roque*⁷.

A descrição dos altares foi registada em 1758: «*O orágo da igreja, hé gloriozo Sam Mamede; tem quatro altares, a saber, o altar mayor, o altar do Sanctissimo Nome de Jezus, o altar de Nossa Senhora da Graça, e o altar de Sancto António; nam tem irmandades; tem duas confrarias, húa do Nome de Deos, e outra de Nossa Senhora, de que toma conta o Doutor Provedor da Comarca de Guimarães*»⁸.

Nos tempos barrocos, e como sinónimo do associativismo religioso contra-reformista, a população de Vila Verde alimentava duas Confrarias, tendo cada uma como patrono o *Menino Deus* e *Nossa Senhora*. Estas duas colectividades laicas encontravam-se sediadas nos altares da nave da igreja paroquial. Da responsabilidade dos irmãos de cada confraria era a aquisição e manutenção do património artístico do seu altar privativo. [MJMR / DGS]

3. Conservação e requalificação

A Igreja Velha de São Mamede foi progressivamente abandonada a partir da segunda metade do século XIX, na sequência da edificação da nova igreja paroquial de Vila Verde, localizada no centro da povoação. Carlos Alberto F. de Almeida descreve o núcleo habitacional de Vila Verde: «Com duas excelentes casas do século XVIII, uma delas com capela da devoção a santo e algumas outras do século XIX, o pequeno lugar da Rua, com o seu casario junto, é um bem patrimonial rico que deve ser acautelado. Só a emulação entre vizinhos e uma relativa capacidade económica, resultante da criação de gado e do milho, terão conseguido estes resultados de casas agrícolas tão melhoradas. Trata-se pois de um conjunto histórico a ser valorizado»⁹.

A nova igreja, datada de 1866, apresenta uma arquitectura marcada pela simplicidade, rigor construtivo e sobriedade, características do período de Oitocentos. Mais assinalável, no entanto, é o seu património



12. Pintura mural. Parede oriental da cabeceira. Representação de São Bernardo (?).

6 FERNANDES, M. António – *Felgueiras de Ontem e de Hoje*. Felgueiras: Câmara Municipal de Felgueiras, 1989, p. 128.

7 CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre-Douro-e-Minho no anno de 1726*. Vol. II. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto Lda, 1992, p.194.

8 Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo – *Memórias Paroquiais de 1758*. www.ianitt.pt.

9 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira – *Inventário das Terras do Sousa. Patrimonium*. Porto: Etnos, Lda, 1995.

móvel. O conjunto de estatuária dos séculos XVII e XVIII, pertença da igreja mais antiga, é transferido para o novo templo.

Na década de 40 do século XX procede-se à transladação dos enterramentos para o novo cemitério da freguesia, o que contribuirá para a crescente ruína da Igreja velha.

Nas últimas décadas, o abandono a que esteve votado o templo de São Mamede contribuiu para a transformação da paisagem envolvente. Neste sentido, foram desaparecendo os antigos campos de pastagem para darem lugar a novas construções, tanto de função habitacional como de carácter estrutural, adulterando a leitura da paisagem e a sua relação com o vale. No entanto, ainda é possível encontrar, nas imediações da Igreja Velha de S. Mamede, construções vernaculares que se reportam à antiga actividade agro-pastoril.

Entre os anos de 2005 e 2006 foram realizadas obras de conservação e requalificação da Igreja, supervisionadas pela DGEMN, no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*. Do antigo templo de São Mamede, apenas restavam os muros da nave e da capela-mor. No interior subsistiam a parede do arco triunfal e os muros da sacristia adossada à cabeceira, enquanto todo o sistema de coberturas tinha desaparecido. [MB]

Cronologia

1220 – Registo da existência da paróquia e da Igreja de São Mamede de Vila Verde;

Séc. XIV – Reedificação da Igreja;

Séc. XVI – Remodelação interior, alteração da cabeceira; campanhas de pintura mural;

Séc. XVIII – Construção da sacristia;

Século XIX – Abandono do templo;

Séc. XX (década de 40) – Trasladação de enterramentos para o novo cemitério da freguesia;

2005/2006 – Realização de obras, a cargo da DGEMN, no âmbito do projecto da *Rota do Românico do Vale do Sousa*: levantamento estratigráfico de alçados e escavação arqueológica, reposição do sistema de cobertura, reboco dos muros, pavimentação, conservação dos frescos da Igreja, organização do espaço de celebração, iluminação interior e arranjo paisagístico da área envolvente.

Glossário

Abside – construção de planta semicircular, quadrangular ou poligonal, abobadada ou coberta de madeira, situada no topo de uma igreja. Concentrando-se no seu espaço o ponto nevrálgico da liturgia aí se situa, por norma, o altar-mor.

Absidiolo – capela de menor dimensão relativamente à abside e contígua a ela, de planta semicircular, quadrangular ou poligonal que se abre para a nave ou para o transepto.

Abóbada – sistema de cobertura côncavo ou arqueado, usualmente construído em pedra aparelhada ou em tijolo.

Aduela – designação atribuída às pedras ou tijolos em forma de cunha que, dispostos radialmente, entram na organização de arcos e de abóbadas.

Aleta – elemento curvo, algumas vezes em forma de voluta, encostado aos ângulos rectos de um coroa-mento ou remate arquitectónico, de um retábulo ou ainda de uma peça de mobiliário.

Altar Colateral – altar situado na nave, colocando-se encostado às paredes contíguas ao arco triunfal; pode apresentar uma colocação paralela à parede que o ampara, ou oblíqua.

Altar Lateral – altar secundário situado nas paredes que constituem os alçados laterais das naves de uma igreja ou capela.

Altar-Mor – altar principal de uma igreja ou capela, geralmente situado na capela-mor e colocado no seu eixo.

Aparelho – termo aplicado à identificação da disposição dos materiais de construção aparentes de uma estrutura arquitectónica, sejam eles pétreos ou cerâmicos.

Aparelho pseudo-isódomo – aparelho composto por fiadas de diferentes alturas, mas onde os silhares de cada fiada são da mesma altura, embora possam ter diferentes comprimentos.

Arcada – sequência ritmada de arcos de sustentação de coberturas; galeria ou passagem formada por uma sucessão de arcos.

Arcada-cega – sequência de arcos num muro, cujos vãos não são abertos, e que se destinam a ritmar e articular a superfície murária.

Arco – elemento construtivo e de sustentação, composto por aduelas, que cobre um vão entre dois pontos fixos.

Arco-diafragma – arco que, independentemente da forma, é construído transversalmente com a função de contrafortar o peso que a cobertura exerce sobre as fachadas laterais.

Arco Triunfal – vão em arco, normalmente de grande dimensão, que estabelece a ligação entre a nave e a capela-mor ou entre a nave e o transepto de um templo.

Arquivolta – molduras salientes de um arco. No plural designa um conjunto de arcos escalonados que rematam superiormente um portal.

Azulejo – placa de cerâmica, com espessura variável, habitualmente de forma quadrangular, decorada e vidrada numa das suas faces, cuja função principal é a de revestir de um modo decorativo paredes, muros e coberturas.

Balaustrada – conjunto de balaústres – pequenos elementos verticais, compostos por pedestal, fuste (de forma contracurvada) e capitel – dispostos sequencialmente, de forma regular e espaçada, rematado por corrimão.

Baldaqüino – construção em pedra ou outro material, coberta e assente em colunas, destinada a nobilitar um espaço e/ou uma imagem; armação de madeira ou tecido, adossada à parede, sobre um altar, túmulo, trono, etc.

Banda – faixa, friso ou moldura horizontal.

Banqueta – corpo avançado de um altar para colocação de castiçais ou outro tipo de alfaias litúrgicas.

Barra – em azulejaria, refere-se a um tipo de guarnição de painéis azulejares, sendo constituída por duas séries de azulejos justapostos que limitam uma composição.

Barroco – estilo artístico ou categoria histórica, correspondente, em sentido lato, ao intervalo cronológico de 1580-1750, com origem em Itália (em Portugal o intervalo é definido pelo período decorrente entre as vésperas da Restauração e o Reinado de D. José I); caracteriza-se pela utilização de uma linguagem estética de matriz clássica, na qual o objecto artístico é trabalhado de acordo com uma intenção persuasiva, recorrendo à surpresa, ao movimento, à ilusão, aos efeitos cénicos e, ao mesmo tempo, à monumentalidade; são expressivas características deste estilo as formas curvas, agitadas, dinâmicas, bem como a síntese entre a arquitectura e as restantes artes, funcionando os aspectos decorativos como parte integrante do conjunto.

Base – parte inferior da coluna sobre a qual se apoia o fuste.

Bisel (talhe a) – corte oblíquo de uma aresta. No baixo e médio relevos o talhe ou a escultura a bisel, por ser oblíquo ao suporte, propicia a nitidez dos motivos decorativos.

Bolboso, bulbiforme – em forma de bolbo.

Cabeceira – área situada na extremidade de um templo, geralmente do lado oposto à sua entrada, edificando-se a partir do topo da(s) nave(s) ou do transepto; corresponde ao espaço onde se situa a capela-mor ou abside, os absidiolos, o deambulatório e as capelas radiantes, quando existem.

Cachorro – pedra esculpida ou lisa na qual assenta uma cornija.

Cadeiral – conjunto de assentos, dispostos em uma ou mais filas nas paredes laterais da capela-mor, da nave central ou do coro alto de uma igreja.

Caixotão – painel em reentrância colocado no interior do intradorso de uma cobertura ou vão, limitado por emolduramento, normalmente de forma regular, quadrada ou rectangular, encontrando-se por vezes em forma poligonal, podendo ser pintado ou entalhado.

Capitel – peça superior de uma coluna, pilar ou pilastra formada por ábaco e cesto.

Carranca – cabeça, máscara, ou mascarão, do imaginário fantástico, esculpida em pedra, madeira ou metal, colocada como motivo decorativo em cimalkas, frisos, áticos, fontes, chafarizes, lavabos, etc.

Cartela – forma ornamental em jeito de moldura ou enquadramento que recebe uma inscrição, símbolo, elemento heráldico ou emblema, podendo ser pintado ou esculpido.

Cenotáfio – monumento fúnebre e comemorativo destinado a guardar as cinzas de alguém.

Cercadura – em azulejaria refere-se a uma moldura simples constituída por uma série de azulejos justapostos sendo o motivo decorativo limitado por dois bordos.

Coluna – suporte de forma normalmente cilíndrica que serve para sustentação constituído por três partes: base, fuste e capitel.

Coluna Torsa – coluna cujo fuste é torcido em espiral.

Colunata – sequência ritmada de colunas que suportam um entablamento ou uma série de arcos.

Contraforte – elemento construtivo adossado a um muro, na sua face exterior, que se destina a reforçar a superfície murária e/ou a suportar o peso de arcos e abóbadas.

Cornija – moldura saliente que remata superiormente um muro.

Coro-Alto – área do templo reservada ao clero, com papel fundamental na celebração do *Ofício Divino* na Época Moderna; em regra situa-se num nível elevado sobre a entrada principal de uma igreja.

Coroamento – elemento que termina ou remata uma estrutura arquitectónica, um retábulo, uma peça de mobiliário, etc.

Corpo – espaço médio de uma estrutura retabular; **da igreja** – espaço situado entre a zona da cabeceira e a entrada principal.

Cruzeiro – espaço quadrangular resultante do cruzamento entre a nave central e o transepto.

Douramento – na obra da talha consiste na aplicação de folhas de ouro sobre a superfície esculpida e devidamente preparada.

Embasamento – base que sustenta um edifício, um elemento arquitectónico, um retábulo, uma peça de mobiliário.

Emblema – imagem composta, por vezes, por vários elementos com um significado simbólico concreto; pode, ou não, ser acompanhado de legenda.

Empena – zona superior ou de topo de uma fachada, onde assenta a estrutura de vigamento do telhado.

Espaldar – plano vertical posterior de um móvel de assento.

Estampilhagem – técnica decorativa que imprime o desenho sobre a superfície por recurso a uma estampilha (folha de papel ou pergaminho em que foi recortado um desenho que se repetirá várias vezes).

«**Estilo Joanino**» – designação atribuída à talha produzida segundo um risco em que a influência italiana é flagrante, explorando-se ao máximo o efeito cénico da máquina retabular, aspecto conseguido pela eficaz arrumação dos elementos estruturais e decorativos; a origem desta expressão de classificação surge em função da datação aproximada de um conjunto de retábulos de características formais idênticas, que é coincidente com o período do reinado de D. João V, os quais apresentam uma linguagem decorativa específica como a utilização da coluna berniniana, a introdução de cortinas, sanefas, baldaquinos, o recurso a festões, grinaldas, querubins alados, atlantes, conchas, entre outros elementos.

«**Estilo Nacional**» – expressão pela primeira vez sugerida por Germain Bazin e Robert Smith para classificar retábulos em talha dourada que assumiam características formais semelhantes: recurso a colunas torsas emparelhadas, prolongadas em arquivoltas concêntricas, que envolvem a tribuna e o trono eucarístico – um esquema que, à luz daqueles autores, lembra a organização dos portais românicos; a decoração consiste sobretudo na intensa aplicação de folhagem de acantos, folhas de parreira, meninos e aves a espreitarem por entre cachos de uvas, e também alguns querubins, numa lógica iconográfica que remete para o campo da prática litúrgica da Eucaristia.

Estria – sulco linear de secção arredondada, em meia cana, aberto verticalmente no fuste de uma coluna, pilar ou pilastra.

Ex-voto – representação pictórica ou escultórica que se coloca num templo, em cumprimento de um voto.

Fitomórfico – ornato ou motivo decorativo em forma vegetal.

Friso – na arquitectura refere-se à parte constituinte do entablamento, entre a arquitrave e a cornija; faixa horizontal decorativa podendo apresentar o interior esculpido ou pintado.

Frontal de Altar – face principal e dianteira de uma mesa de altar.

Frontão – remate ou coroamento de uma estrutura arquitectónica ou decorativa, porta, janela ou nicho; pode assumir diferentes formas; tem a sua raiz na arquitectura clássica.

Fuste – peça vertical de uma coluna, geralmente circular ou poligonal, entre a base e o capitel.

Galiilé – corpo avançado, em relação à fachada principal ou às fachadas laterais de um edifício, que o antecede em jeito de galeria; usualmente está apoiado em elementos de sustentação arquitectónica, como colunas ou pilares, embora possa constituir um espaço fechado ao qual se acede por um portal.

Guarda – grade, balaustrada, painel de madeira, chapa ou pedra para protecção de escadas, balcões, janelas, contra quedas.

Guarnição – limite decorativo de uma composição; em azulejaria diz respeito à delimitação de painéis por fiadas simples, fiadas duplas ou fiadas compósitas de unidades azulejares.

Iconografia – disciplina dedicada ao estudo sistemático das representações imagéticas que ilustram um tema artístico específico.

Imposta – elemento de pedra saliente que separa o arco, abóbada ou capitel, apresentando-se frequentemente decorada.

Intradorso – face ou superfície interior de um arco ou abóbada.

Janela de Sacada – vão aberto até ao nível do pavimento, de duas folhas, normalmente apresentando uma varanda no exterior.

Lado da Epístola – expressão utilizada para designar o lado (nave, absidiolo) direito de um templo, quando observado da entrada principal.

Lado do Evangelho – expressão utilizada para indicar o lado (nave, absidiolo) esquerdo de um templo, quando observado da entrada principal.

Lambrim – revestimento cerâmico, de madeira, de pedra ou de estuque aplicado em paredes interiores a uma determinada altura.

Lápide – pedra com inscrição destinada a honrar e/ou celebrar a memória de alguém ou a comemorar um facto.

Lavabo – fonte colocada na sacristia para que o sacerdote lave as mãos antes e depois da celebração da Eucaristia; fonte colocada num ângulo do claustro junto à entrada do refeitório para que, antes e depois da refeição, os membros da comunidade lavem as mãos.

Maneirismo, maneirista – termo que designa uma tendência ou estilo artístico de raiz italiana correspondente, em Portugal, de uma maneira geral, à segunda metade do século XVI e primeira metade da centúria seguinte; com raízes no Renascimento é visto como uma transgressão aos ideais clássicos para a arte, transpondo-os de maneira a que resultem obras ambíguas, despreocupadas com a rigidez clássica e que explorem efeitos inesperados.

Maquineta – pequeno armário-oratório, portátil, com uma ou mais faces envidraçadas que acolhe imaginária.

Modinatura – conjunto das diferentes molduras de um elemento construtivo.

Modilhão – o mesmo que cachorro.

Mísula – elemento arquitectónico ou decorativo saliente, em jeito de consola, avançando a partir de uma superfície vertical de maneira a apoiar uma escultura, um arco, etc.

Nave – espaço ou área longitudinal de uma igreja ou capela, situado entre a entrada principal e a cabeceira, delimitado por elementos arquitectónicos de sustentação como paredes, muros, colunas, pilares, arcos, etc.

Neoclassicismo, neoclássico – corrente artística desenvolvida a partir da última década do século XVIII,

vingando sobretudo nas primeiras décadas do século seguinte, caracterizada pela inspiração no rigor das formas clássicas greco-romanas, principalmente na utilização da sua característica gramática decorativa; aplicada à arquitectura e às restantes artes resulta em obras singelas e elementares, de decoração contida, assumindo, por exemplo, a arquitectura uma grande monumentalidade.

Orago – evocação do santo ao qual é dedicada uma igreja ou capela.

Ordem Compósita, compósito – ordem arquitectónica com grandes semelhanças com a ordem clássica Coríntia, residindo a principal diferença na composição do capitel da coluna, reforçando-se a decoração coríntia (cesto de acantos) com volumétricas volutas e um friso de óvulos.

Ordem Jónica, jónico – uma das três ordens arquitectónicas da arquitectura grega clássica; caracteriza-se principalmente pela coluna apresentar fuste estriado assente sobre base ática e ábaco rectangular com volutas a ladear o coxim.

Ordem Toscana, toscano – ordem arquitectónica de origem romana que deriva da clássica ordem Dórica grega; as colunas apresentam o fuste liso e base com duplo toro assente em plinto.

Padronagem – termo relativo aos padrões aplicados como decoração; **padrão** – composição de carácter decorativo definida pela repetição de um módulo.

Palmeta – elemento decorativo de origem clássica que utiliza uma folha de palma.

Pilar – elemento vertical de função tectónica, de secção rectangular, cruciforme ou poligonal.

Pilastra – elemento vertical de sustentação ou de função decorativa, de secção quadrangular ou poligonal, adossado a um muro.

Plinto – elemento quadrangular no qual se apoia a base de uma coluna ou de um pedestal.

Quadrilóbulo – elemento decorativo formado por quatro segmentos curvos, em arco, ligados entre si.

Registo – área em que se posicionam os elementos ou figuras em diferentes níveis dentro da mesma composição, dizendo-se que estão em registos diferentes.

Remate – elemento que encima ou coroa uma estrutura arquitectónica, retábulo, ou peça de mobiliário.

Retábulo, estrutura retabular, máquina retabular – estrutura pintada ou entalhada, de carácter devocional, colocada no espaço sacro ao modo de altar, para colocação de objectos e alfaías litúrgicas; habitualmente apresenta-se encostado a uma parede; pode representar um episódio do foro do sagrado ou acolher várias representações relacionadas com esse campo.

Risco – traçado, desenho ou projecto de um edifício, retábulo, etc.

Rococó, rocaille – termo indicado para designar a fase tardia do Barroco, constituindo uma reacção às suas formas classicizantes; atinge sobretudo a linguagem decorativa que enriquece habitualmente os interiores, transformando-os, através da sua grande liberdade compositiva, em espaços extremamente requintados, recorrendo a uma linguagem formal assente em motivos exóticos e, de certo modo, bizarros; os motivos concheados ou em «asa de morcego», colocados de forma assimétrica, combinados com

elementos vegetalistas são-lhe preferencialmente típicos; na arquitectura explora de maneira sublime os valores da luz, o papel dos revestimentos artísticos e os jogos cromáticos.

Rosácea - vão de iluminação circular, habitualmente com grelhagem pétreo.

Sanca - moldura ou elemento linear, decorado ou liso, com alguma saliência e com desenvolvimento horizontal, que estabelece a ligação entre os planos das paredes e do tecto.

Serliana – sequência de três vãos, sendo o central em arco de volta perfeita e mais alto que os laterais, estes de verga recta.

Sigla – marca de canteiro gravada nos silhares ou outras peças da construção, destinada a assinalar a autoria, quando o trabalho era pago à jorna; marca de posição que se destinava à colocação das peças na construção.

Silhar – pedra aparelhada, esquadriada.

Talha – tipo de revestimento em madeira esculpida por meio de cinzel e goiva que pode ou não receber acabamento posterior por douramento ou pintura.

Tapete – na azulejaria refere-se à repetição de padrões, aplicados em grandes áreas, normalmente delimitado por molduras; termo aplicado também a outro tipo de revestimentos parietais como a pintura mural.

Tímpano – elemento que fecha a parte semicircular de um vão originado pela construção de um arco. Nos portais recebe, habitualmente, escultura.

Toro – moldura saliente de secção circular.

Tramo – cada uma das partes em que se divide uma nave, quando considerados os elementos de suporte da cobertura.

Transepto – corpo transversal de uma ou mais naves, construído perpendicularmente à nave (ou naves) de um templo.

Tribuna – numa estrutura retabular, em jeito de balcão elevado, corresponde à área vazada que recebe o trono eucarístico.

Trompe L'oeil – técnica pictórica de efeito ilusionista.

Trono Eucarístico – estrutura de madeira, situada no interior da tribuna do retábulo-mor, organizada em degraus sucessivos que gradualmente vão diminuindo em tamanho, destinada à exposição do *Santíssimo Sacramento*.

Turíbulo – objecto litúrgico em metal, com forma variada, suspenso por correntes e destinado a conter incenso ardente durante as cerimónias sacras.

Ventana – janela ou arco da torre sineira, ou campanário, que recebe o sino.

Voluta – elemento decorativo imitando um couro enrolado que descreve, em secção, um movimento espiralado.

Bibliografia

P.M.H. – *Diplomata et Chartae*. Lisboa, 1867, doc. DCCXLVI.

P.M.H. – *Inquisitiones*. Lisboa, 1888, pp. 73, 166, 209.

P.M.H. – *Inquisitiones*. Lisboa, 1897, p. 553.

P.H.M – *Inquisitiones*. Lisboa, 1888, pp. 72, 165, 208.

P.H.M – *Inquisitiones*. Lisboa, 1897, p. 557.

377

ADB (Arquivo Distrital de Braga) – *Congregação de São Bento (CSB)*. Vols. 319 a 320.

IAN/TT (Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo), MF/Finanças, cx. 2244, Inventário nº 312, Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro.

<http://www.iantt.ttonline.antt.pt> (*Memórias Paroquiais de 1758*)

<http://www.monumentos.pt>

«Igreja de São Pedro de Ferreira». *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Nº 7. Lisboa: DGEMN, 1937.

«Igreja de Paço de Sousa». *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Nº 17. Lisboa: DGEMN, 1939.

«Igreja de São Gens de Boelhe». *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Nº 62. Lisboa: DGEMN, 1950.

«Igreja de Cabeça Santa». *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Nº 64. Lisboa: DGEMN, 1951.

Igreja Matriz de Meinedo/Igreja de Santa Maria. <http://www.monumentos.pt> (consulta efectuada em 27 de Dezembro de 2006).

AA. VV. – *Contributos para a identificação e caracterização da paisagem em Portugal Continental*. Vol. 1. Lisboa: DGOTDU, colecção estudos 10, 2004, p. 31.

AA. VV. – «Torre de Vilar». *Estudo de Valorização e Salvaguarda das Envolventes aos Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa. 2ª Fase*. Vol. 2, s/n. Porto, 2005.

AA. VV. – «Ponte de Vilela». *Estudo de Valorização e Salvaguarda das Envolventes aos Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa. 2ª Fase*. Vol. 2, s/n. Porto, 2005.

AA. VV. – «Ponte de Espindo». *Estudo de Valorização e Salvaguarda das Envolventes aos Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa. 2ª Fase*. Vol. 1, s/n. Porto, 2005.

AA. VV. – «Santa Maria de Airães». *Estudo de Valorização e Salvaguarda das Envolventes aos Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa. 2ª Fase*. Vol. 2, s/n. Porto, 2005.

AFONSO, Luís Urbano de Oliveira – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções. Corpora da Pintura Mural Portuguesa (c. 1400 - c. 1550)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

AGUIAR, J. Monteiro – «Penafiel Antiga: O Marmorial ou o Arco da Ermida». In *Boletim da Câmara Municipal de Penafiel*. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, 1933.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *A Arquitectura românica de Entre-Douro-e-Minho*. Vol. 1. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 1978.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Os Castelos de Aguiar de Sousa e de Vandoma/Baltar». In *O Concelho de Paredes. Boletim Municipal*. Vol. 3. Paredes: Câmara Municipal de Paredes, 1980.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Território Paroquial no Entre-Douro-e-Minho. Sua Sacralização». *Nova Renascença*. Vol. 1, nº 2. Porto: Associação Cultural Nova Renascença/Fundação Eng.º António de Almeida, 1981, pp. 202-212.

ALMEIDA, C. A. Ferreira de; LOPES, Francisco Gaspar Almeida – «Eja: A Civitas e a Igreja de S. Miguel». *Sep. de Portugália*. Nova Série Vol. II/III. Porto: Instituto de Arqueologia, 1981-1982.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Religiosidade Popular e Ermidas». *Studium Generale. Estudos Contemporâneos. Religiosidade Popular*. Nº 6. Porto, 1984.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. Arte da Alta Idade Média*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Castelos e Cercas Medievais. Séculos X a XIII». In MOREIRA, Rafael (direcção de) *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*. Lisboa: Edições Alfa, 1989.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «Castelos Medievais do Noroeste de Portugal». *Finis Terrae – Estudos em Lembrança do Prof. Dr. Alberto Balil*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Inventário das Terras do Sousa. Patrimonium*. Porto: Etnos, Lda, 1995.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – «O Românico». In *História da Arte em Portugal*. Vol. 3. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

ARAÚJO, Agostinho – «A pintura popular votiva no século XVIII: algumas reflexões a partir da colecção de Matosinhos». In *Revista de História da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Nº 2. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1979.

BARROS, João de – *Geografia d'entre Douro e Minho e Trás-os-Montes*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1919 [ms. original de 1549].

BARROCA, Mário Jorge – *Necrópoles e sepulturas medievais de Entre-Douro-e-Minho*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987.

BARROCA, Mário Jorge – «Torres, Casas-Torres ou Casas-Fortes. A Concepção do Espaço de Habitação da Pequena e Média Nobreza na Baixa Idade Média (Sécs. XII-XV)». *Revista de História das Ideias. A Cultura da Nobreza*. Vol. 19. Coimbra: Instituto de História das Ideias. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1998.

BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Vol. II, Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000.

BAYAM, José Pereira – *Portugal, glorioso e ilustrado com a vida, e virtudes das bemaventuradas rainhas santas Sancha, Teresa, Mafalda, Isabel e Joanna*. Lisboa, 1727.

BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Vol. I. Porto: Of. Gráficos Reunidos, 1984.

BESSA, Paula – «Pintura mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela Funerária Anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: Parentescos Pictóricos e Institucionais e as Encomendas do Abade D. António de Melo». Sep. de *Cadernos do Noroeste*, 20 (1-2), Série História 3. Braga: Universidade do Minho, 2003.

CARDONA, Paula Cristina Machado – *A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX*. Vol. I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

CARDOSO, Jorge – *Agiológico Lusitano*. (Organização, estudo e índices de Maria de Lurdes Correia Fernandes). Tomo I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 278-280 (ed. original de 1652).

- CARDOSO, Jorge – *Agiolégio Lusitano*. (Organização, estudo e índices de Maria de Lurdes Correia Fernandes). Tomo III. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, (ed. original de 1666).
- CARDOSO, Padre Luiz – *Diccionario Geográfico ou Notícia Histórica de todas as cidades, villas...* Vol. I-II. Lisboa: Regia Officina Sylviana e Academia Real, 1747-1751.
- Charter on the Built Vernacular Heritage*, ratified by the ICOMOS 12th General Assembly, held in México, October 2000, from 17-24.
- COELHO, Manuel Ferreira – «O Concelho de Penafiel nas Memórias Paroquiais de 1758». In *Penafiel – Boletim Municipal de Cultura*. 3ª Série. Nº 4-5. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, 1987-88.
- COELHO, Maria Helena da Cruz – *Arouca. Uma Terra, um Mosteiro, uma Santa*. Arouca: Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda/Museu de Arte Sacra de Arouca, 2005.
- CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*. Vol.II. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, Lda, 1992.
- DIAS, Geraldo J. A. Coelho – «O Mosteiro de Pombeiro e os beneditinos nas origens de Felgueiras». *Felgueiras – Cidade*. Ano 1, nº 1. Felgueiras: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Felgueiras, Junho de 1993.
- DIAS, Geraldo J. A. Coelho – «O Órgão do Mosteiro Beneditino de Pombeiro – (Felgueiras)». Sep. da *Revista de História*. Vol. XIII. Porto: Centro de História da Universidade do Porto, 1995.
- DIAS, José Sebastião da Silva – *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal: Séculos XVI a XVIII*. Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos da Universidade de Coimbra, 1960.
- DIAS, Pedro – *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos Artísticos*. Coimbra, 1979.
- DIAS, Pedro – *A Arquitectura Gótica Portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- FERNANDES, Almeida – «Toponímia Tarouçense». In *Beira Alta*, Vol. XLII, nº 1. Viseu: Assembleia Distrital de Viseu, 1983.
- FERNANDES, M. António – *Felgueiras de Ontem e de Hoje*. Felgueiras: Câmara Municipal de Felgueiras, 1989.
- FERRAZ, Luiz Barbosa Leão Coelho – *Antiguidades, rendimentos, padroados, privilegios e prerrogativas do tão antigo como nobre mosteiro de Cete*. Porto, 1895.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Vol. I. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal, 1989.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – «Vilaça, Frei José de Santo António Ferreira». In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – «De arquitecto a entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII». In *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*. Vol. I. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991.

- FERRO, Adérito Gomes Ferreira Paulo – «Inquérito à vida dos Mosteiros na Arquidiocese de Braga sob D. Fr. Bartolomeu dos Mártires». In *Actas do II Encontro sobre História Dominicana*. Tomo III. Porto: Arquivo Histórico Dominicano, 1987.
- FREIRE, João Paulo – *Terra Lusa – Impressões de Viagem. Minho e Douro de Relance*. Braga: Raul Guimarães Editores, 1917.
- GRAF, Gerhard N. – *Portugal Roman*. Vol. 1. Zodiaque: Yonne, 1986, p. 279.
- LENCART, Joana – *O Costumeiro de Pombeiro. Uma comunidade Beneditina no século XIII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- LIMA, António Manuel de Carvalho – «O Território Anegia e a organização administrativa e militar do curso terminal do Douro (Séculos IX-XII) ». In *Carlos Alberto Ferreira de Almeida. in memoriam*. Vol. I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.
- LOPES, Eduardo Teixeira – *Meinedo. Subsídios para uma possível história desta freguesia*. Lousada: Câmara Municipal de Lousada, 2001.
- LOPES, Eduardo Teixeira – *Lousada e as suas freguesias na Idade Média*. Lousada: Câmara Municipal de Lousada, 2004.
- MALDONADO, Margarita Ruiz – «Algunas sugerencias en torno al sepulcro de Egas Moniz». In *Relaciones Artísticas entre Portugal y España*. Junta de Castilla y León, 1986.
- MARTINS, Fausto Sanches – «Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Origem, Função, Forma e Simbolismo». In *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*. Vol. I. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991.
- MATTOS, Armando de – «A ermida românico-ogival da Senhora do Vale». In *Douro-Litoral*. 2ª Série. Vol. VIII. Porto: Junta da Província do Douro-Litoral, 1947.
- MATTOSO, José – *O Monaquismo Ibérico e Cluny*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002 (edição original em língua francesa de 1966).
- MATTOSO, José; KRUS, Luís; BETTENCOURT, Olga – «As Inquirições de 1258 como Fonte da História da Nobreza – O Julgado de Aguiar de Sousa». *Revista de História Económica e Social*. Nº 9, Janeiro – Junho, Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- MEIRELES, António de Assunção – *Memórias do Mosteiro de Paço de Sousa & Índice dos documentos do arquivo, composto por Frei António da Assunção Meireles*. Publicação e prefácio do Académico Titular fundador Alfredo Pimenta. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1942.
- MEIRELES, Fr. António da Assunção – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1942.
- MENDES, Manuel – *Sumário de Datas de Paço de Sousa*. Paço de Sousa: Coleções e Edições Gamuz, 1998.

- MIRANDA, Abílio – *Terras de Penafiel*. Vol. I. Penafiel: [s. n.], 1937.
- MIRANDA, Abílio – «Marmoiral». In *Boletim da Comissão Municipal de Cultura*. Penafiel, 1947.
- MONTEIRO, Manuel – «Paço de Sousa: O Românico Nacionalizado». Sep. do *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Nº 12. Lisboa, 1943.
- MONTEIRO, Maria Teresa; SOUSA, J. Rigaud de – «Livro de Testamentos do Mosteiro de Paço de Sousa». In *Bracara Augusta*. Vol. XXIV. Braga, 1970.
- MOREIRA, P^o Domingos A. – «Freguesias da Diocese do Porto. Elementos Onomásticos Altomedievais», *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. 2^a Série, vols. 5/6. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1987/88.
- MOREIRA, P^o Domingos A. – «Freguesias da Diocese do Porto. Elementos Onomásticos Altomedievais». *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. 2^a Série, vols. 7/8. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989/90.
- OLIVEIRA, A. de Sousa – *A Igreja românica de Sta. Maria de Meinedo e a sua raiz na Alta Idade Medieval*. Porto: [s. n.], 1969.
- REAL, Manuel Luís – «A Igreja de S. Pedro de Ferreira. Um invulgar exemplo de convergência estilística». Sep. de *Paços de Ferreira – Estudos Monográficos*. Paços de Ferreira, 1986.
- REAL, Manuel Luís – «O românico português na perspectiva das relações internacionais.» *Romanico. En Galicia y Portugal. Em Portugal e Galiza*. S/l.: Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – «Dirigismo na Produção da Imaginária Religiosa nos séculos XVI-XVIII: As Constituições Sinodais». Revista *MVSEV*. VI Série, nº 5. Porto: Círculo Dr. José Figueiredo, 1996.
- RODRIGUES, José Carlos Meneses – *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa (séculos XVII-XIX)*. Vols. I / III. Dissertação de tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2004.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Vol. 2. Porto; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995.
- SANTA MARIA, Francisco – *O Ceo aberto na terra. História das Sagradas Congregações dos Cónegos Seculares de S. Jorge em Alga de Venesa e de S. João Evangelista em Portugal*. Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreyra, 1697.
- SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, que se venerão em o Arcebispado Primas de Braga, & nos Bispados seus suffraganeos*. Tomo IV. Lisboa: Off. de António Pedrozo Galram, 1712.
- SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, que se venerão em os Bispados do Porto, Vizeu, & Miranda*. Tomo V. Lisboa: Off. de António Pedrozo Galram, 1716.

- SÃO TOMÁS, Fr. Leão de – *Beneditina Lusitana*. Vol. II. Coimbra: Off. Manuel de Carvalho, 1644-51.
- SILVA, António Manuel dos Santos Pinto da – «O Memorial de Santo António (Santa Eulália, Arouca) e os “Marmoirais” medievais: Revisão da sua problemática e propostas para uma análise globalizante». Sep. de *Actas das I Jornadas de História e Arqueologia do Concelho de Arouca*. Arouca, 1987.
- SILVA, António Manuel Santos Pinto da – «O “Marmorial” de Alpendurada (Marco de Canaveses): um tipo raro na tumulária medieval». *Marco Histórico e Cultural. Actas de eventos marcoenses*. Marco de Canaveses: Câmara Municipal de Marco de Canaveses, 1988-1998.
- SILVA, José Custódio Vieira da – *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR, 2003, p. 17.
- SILVA, José Custódio Vieira da – «Memória e Imagem. Reflexões sobre a Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV)». In *Revista de História da Arte*. Nº 1. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005.
- SIMÕES, J. M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no Século XVII*. 2ª Edição. Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*. Fundação Calouste Gulbenkian. Vols. I-II. Lisboa: Livros Horizonte, 1972.
- SOALHEIRO, João – «Ex-Voto». In *Dicionário de História da Igreja em Portugal*. Vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.
- SOARES, Franquelim Neiva – «Ensino e Arte na Região de Guimarães através dos Livros de Visitações do século XVI», *Revista de Guimarães*, Vol. 93, Jan.-Dez., Guimarães, 1983.
- SOEIRO, Teresa – *O progresso também chegou a Penafiel. Resistência e mudança na cultura material: 1741-1910*. Vol. III. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1993.
- SOEIRO, Teresa – *O caso das moagens do rio Sousa no Município de Penafiel*. Penafiel: Museu Municipal de Penafiel, 2006.
- SOUSA, José João Rigaud de – «Sumário do Mosteiro de Paço de Sousa». Sep. de *Penafiel – Boletim Municipal de Cultura*. Penafiel: Câmara Municipal de Penafiel, 1981.
- TOMÉ, Miguel – *Património e Restauro em Portugal*. Vols. I, II e III. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998.
- UNESCO – «Convenção para a protecção do património mundial cultural e natural (Paris, 1972)». In *Cartas e Convenções Internacionais*. Lisboa: IPPAR, 1996.
- VASCONCELOS, Adriano M. Strecht de – *Lendas e Tradições de Castelo de Paiva (Poemetos)*. Porto: Gráficos Reunidos, Lda, 1981.
- VIEIRA, José Augusto – *O Minho Pittoresco*. Vol. II. Lisboa: s/n, 1886.
- VITORINO, Pedro – «Os Marmoriais». Sep. de *Douro Litoral*, 1ª Série, nº 5. Porto, 1942.

Ficha Técnica

PRODUÇÃO

Valsousa – Rota do Românico do Vale do Sousa

COORDENAÇÃO GERAL

Rosário Correia Machado

EQUIPA TÉCNICA

Susana Alves, Madalena Bessa, Álvaro Cúria, António Coelho

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Lúcia Maria Cardoso Rosas – Departamento de Ciências e Técnicas do Património – Faculdade de Letras – Universidade do Porto

AUTORIA DOS TEXTOS

Lúcia Maria Cardoso Rosas [LR] – Departamento de Ciências e Técnicas do Património – Faculdade de Letras – Universidade do Porto | Arquitectura Medieval;

Manuel Joaquim Moreira da Rocha [MJMR] – Departamento de Ciências e Técnicas do Património – Faculdade de Letras – Universidade do Porto | Arquitectura da Época Moderna;

Diana Gonçalves Santos [DGS] | Arquitectura da Época Moderna;

Márcia Santos Barros [MB] | Património e História do Restauro

Investigação Científica Diana Gonçalves Santos; Márcia Santos Barros

Auxiliares de Investigação André Magalhães; Catarina Moreira; Daniel Rosa; Elsa Marques; Madalena Pinheiro; Sofia Vecchina

FOTOGRAFIA

R. Sousa Santos

MAPA DA ROTA DO ROMÂNICO

Edições Livro Branco

DESIGN E PAGINAÇÃO

Furtacores – Design e Comunicação

IMPRESSÃO

Norprint – Artes Gráficas

TIRAGEM

1500

ISBN







978-989-95691-0-2

DEPÓSITO LEGAL

XXXX



Rota do Românico do Vale do Sousa

-  Percurso Norte
-  Percurso Sul
-  Eixo de Ligação dos Percursos Norte e Sul
-  Eixo de Ligação Suplementar dos Percursos
-  Eixo de Ligação do Percurso Sul
-  Estação Ferroviária

-  1 - Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro
-  2 - Igreja de São Vicente de Sousa
-  3 - Igreja do Salvador de Unhão
-  4 - Igreja de Santa Maria de Airães
-  5 - Igreja de São Mamede de Vila Verde
-  6 - Torre de Vilar
-  7 - Igreja do Salvador de Aveleda
-  8 - Ponte de Vilela
-  9 - Igreja de Santa Maria de Meinedo
-  10 - Ponte de Espindo
-  11 - Mosteiro de São Pedro de Ferreira
-  12 - Mosteiro de São Pedro de Cête
-  13 - Ermida da Nossa Senhora do Vale
-  14 - Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa
-  15 - Memorial da Ermida
-  16 - Igreja de São Pedro de Abragão
-  17 - Igreja de São Gens de Boelhe
-  18 - Igreja do Salvador de Cabeça Santa
-  19 - Marmóiral de Sobrado
-  20 - Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios
-  21 - Torre do Castelo de Aguiar de Sousa

Contactos

Valsousa – Comunidade Urbana do Vale do Sousa

Rota do Românico do Vale do Sousa

Praça D. António Meireles, 45

4620-130 Lousada . Portugal

T +351 255 810 700

F +351 255 810 709

www.rotadoromanico.com

rrvs@valsousa.pt

