



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CIDÁLIA MARIA DOS SANTOS



**A CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PENHA DE
FRANÇA E O SOLAR DOS BRASIS**

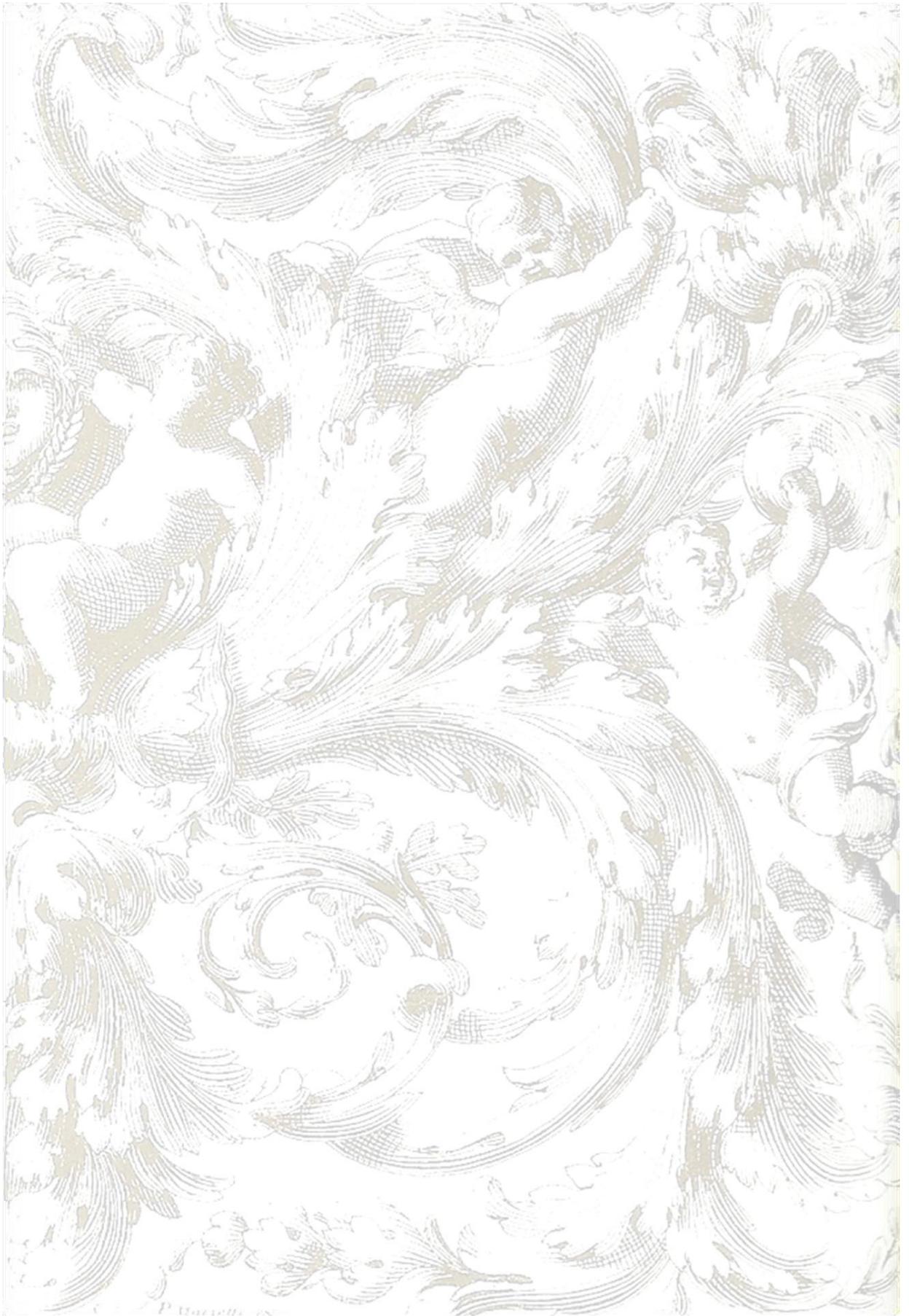
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

2011

CIDÁLIA MARIA DOS SANTOS

A CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PENHA DE
FRANÇA E O SOLAR DOS BRASIS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE,
PATRIMÓNIO E TURISMO CULTURAL, APRESENTADA À
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVESIDADE DE COIMBRA, SOB
ORIENTAÇÃO CIENTÍFICA DO PROFESSOR DOUTOR JOSÉ
MANUEL TEDIM



AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação só foi possível com o apoio e envolvimento de várias pessoas e instituições, que se mostraram disponíveis no auxílio, pondo à nossa disposição todos os meios necessários para a concretização desta empresa.

O meu primeiro agradecimento é endereçado ao meu orientador científico o Professor Doutor José Manuel Tedim, pela vivacidade, e acima de tudo, pelo entusiasmo, liberdade, exigência, paciência e paixão que incutiu desde da sala de aula, face ao tema proposto.

Ao Professor Doutor Pedro Dias, pela sua disponibilidade, humildade e amizade, face ao esclarecimento de algumas dúvidas relativas ao tema de heráldica, bem como, a todos os ensinamentos adquiridos.

Agradeço aos funcionários da Torre do Tombo, em especial ao senhor Fernando, por ter sido incansável na ajuda e esclarecimentos de todas as dúvidas e questões colocadas.

Agradeço aos funcionários da Biblioteca Geral de Coimbra, em particular à Sofia Gomes, pela amabilidade e ajuda facultadas.

Ao Igor André Gonçalves, chefe de Divisão de Memória e Património, da Prefeitura Municipal de Itabirito, Brasil, pelas informações disponibilizadas para a concretização deste estudo.

Aos funcionários da Prefeitura de Sabará, Minas Gerais, em especial, à Carla Honorato pela amabilidade e disponibilidade demonstrados nos vários contactos estabelecidos.

Ao senhor Jorge Casal, proprietário do Solar dos Brasís, pela sua amabilidade e disponibilidade, nas várias deslocações efectuadas ao mesmo, para a análise, estudo *in situ* e realização de inúmeras fotos, sem as quais não seria possível a realização deste estudo.

Ao meu amigo Paulo Cosso, que me apresentou este apaixonante Solar.

Aos meus colegas e amigos do curso de Mestrado pela força e carinho demonstrados, nesta apaixonante caminhada científica, em especial, Deolinda, Marta,

Joana, Filipa, Isabel, Tozé, às nossas queridas “colonizadas” Mara e Andréa, uma saudação muito especial.

Às minhas grandes amigas Sofia, Ivone e Cristina, pela força, entusiasmo, carinho e amizade que nos acompanham à vários anos.

Aos meus grandes amigos Costa e Nuno, pela força, apoio e carinho dados ao longo destes anos.

Agradeço a todos aqueles que me acompanharam, suportaram e ajudaram nos momentos mais difíceis e agrestes, em termos profissionais, familiares e afectivos, ao longo da concretização desta empresa. Agradeço de uma forma muito especial aos meus pais pela força dada e aos meus irmãos pelo carinho, ânimo e presença sempre constantes.

A todos um sincero muito OBRIGADA!

RESUMO

A presente investigação centra-se no tema das artes decorativas da talha barroca do século XVIII e arte religiosa da mesma época e a sua relação com o Brasil. Apesar das várias sùmulas feitas acerca do objecto de estudo em questão, muito ainda há para se dizer. Sendo a talha uma área de investigação em franca expansão nas várias cronologias e tipologias, a sua abordagem sugere sempre novas abordagens.

Neste sentido, a urgência do estudo ao solar e à capela de Nossa Senhora da Penha de França reveste-se de particular importância, na medida em que este conjunto ter sido construído com ouro vindo do Brasil, encontra-se bastante degradado, havendo algumas partes que já ruíram. A área geográfica na qual o estudo se circunscreve é Torre do Terrenho, freguesia integrada no Concelho de Trancoso, distrito da Guarda, procedendo-se à análise das várias *reliquias*, enquanto manifestação do barroco, com especial ênfase na arte da talha retabular, imaginária e tectos pintados, em caixotão.

PALAVRAS-CHAVES: Talha, iconografia religiosa, brutesco, tecto em caixotão.

ABSTRACT

This research focuses on the theme of the decorative arts of eighteenth-century Baroque wood carvings and religious art from the same period and its relationship with Brazil. Despite numerous precedents made about the subject of study in question, there is still much to be said. As the hoist a research area in frank expansion in the various chronologies and typologies, their approach always suggest new approaches.

In this sense, the urgency of the study the solar and the chapel of Nossa Senhora da Penha de França is of particular importance in that this set was built with gold from Brazil, is severely degraded, with some parts already collapsed. The geographic area in which the study is confined Torre do Terrenho, built in the parish municipality of Trancoso, Guarda district, proceeding to the analysis of the various relics, as a manifestation of the Baroque, with special emphasis on the art of carving altarpiece imaginary and painted ceilings, coffered.

KEY WORDS: Carving, religious iconography, brutish, coffered ceiling.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	1
RESUMO	3
ÍNDICE	4
ABREVIATURAS E SIGLAS	6
INTRODUÇÃO	7
Objectivos do estudo	8
Estado da arte	9
Metodologia	10
CAPÍTULO I	13
CONSIDERAÇÕES SOBRE A SITUAÇÃO GEOGRÁFICA, A FAMÍLIA E HERÁLDICA	13
1.1.– A família: Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto	15
1.2.– Heráldica: A Carta de Brasão de Armas.....	18
CAPÍTULO II	25
O BRASIL E O SOLAR DOS BRASIS: O QUE OS UNE E O QUE OS SEPARA	25
2.1. – A sua estadia no Brasil como alto funcionário da Corte	30
2.2. Os cargos exercidos: Guarda-Mor, Provedor dos Quintos Reais e Capitão da Armada Real.....	34
2.3. A edificação do Solar	37
CAPÍTULO III	41
A ARQUITECTURA BARROCA E O SOLAR DOS BRASIS	41
3.1. – A linguagem arquitectónica e a sua adaptação às particularidades rústicas e rurais das beiras	44
3.2. – A arquitectura barroca como forma de legitimação do poder perante a sociedade	46

CAPÍTULO IV	51
O PROGRAMA DECORATIVO DA CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA	51
4.1. – O altar-mor: a talha nacional e a talha joanina	57
4.2. – O altar-mor: os elementos ornamentais, esculturais e pictóricos	63
4.3. – Pinturas de tecto: o brutesco nacional e o tecto em caixotão	71
4.4. – Os ex-votos da capela e a capela como ex-voto	76
CAPÍTULO V	82
A ICONOGRAFIA E HAGIOGRAFIA RELIGIOSA NA CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA	82
5.1. – A leitura iconográfica do salão nobre do solar	84
5.2. – A imaginária do altar-mor: a padroeira Nossa Senhora da Penha de França, Santa Ana, São Joaquim e São José	98
5.3. – O altar de Santo António e a sua iconografia	109
5.4. – O altar de Cristo Crucificado	111
5.5. – Outra iconografia presente na capela: as sete virtudes	111
5.6. – A Ordem Franciscana presente na Capela: São Francisco de Assis e São Luís de França	119
5.7. – Imagem de São Francisco de Xavier	122
CONCLUSÃO	124
BIBLIOGRAFIA	126
INTERNET	131
ANEXOS	132

ABREVIATURAS E SIGLAS

1. Abreviaturas

C.B.A. – Carta de Brasão de Armas

Cfr. – Confronte

Cm – Centímetro

Coord. - Coordenação

C. Ripa – Cesare Ripa

C. S. – Cidália Santos

Dir. - Direcção

Fig. – Figura

Mt. - Mateus

P. , pp. – Página, páginas

S.d. – Sem data

Sl. – Salmo

Ss. - Seguintes

2. Siglas

A.D.V.R. – Arquivo Distrital de Vila Real

A.D.V. – Arquivo Distrital de Viseu

B.N.P. – Biblioteca Nacional de Portugal

I.A.N./T.T. – Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo

IGESPAR – Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico

INTRODUÇÃO¹

A presente tese de mestrado refere-se ao tema: *A Capela de Nossa Senhora da Penha de França e o Solar dos Brasis*. A escolha deste tema deve-se ao facto do objecto em estudo não estar bastante estudado, em termos científicos, apesar de já ter sido alvo de algumas publicações e referências.

A temática da tese inscreve-se no universo das Artes Decorativas, com especial ênfase na iconografia e talha barrocas, abarcando o período cronológico do século XVIII. Sendo uma área, em franco desenvolvimento e estudada por vários investigadores, a sua abordagem traz sempre à luz novas leituras, no que se reporta ao seu enquadramento social e regional. Neste sentido, a área geográfica, no qual se insere o objecto de estudo, reporta-se ao distrito da Guarda, concelho de Trancoso, localidade da Torre do Terrenho.

Sendo um monumento pouco conhecido, a motivação centrou-se na oportunidade e sensibilidade de aprofundar os conhecimentos acerca deste património, mas acima de tudo, na relevância de uma das mais notáveis manifestações portuguesas, a arte da talha.

A capela de Nossa Senhora da Penha de França constitui um ex-voto em agradecimento às sérias dificuldades e perigos de vida vivenciados no Brasil, que o seu patrono Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto, mandou construir, em virtude das suas preces terem sido atendidas. Sendo uma personagem que pouco se conhece, a sua importância encontra-se intimamente ligada, à dita Capela de Nossa Senhora da Penha de França e ao Solar dos Brasis, cujos foram erigidos com o ouro amealhado no Brasil, fruto do trabalho do Guarda-Mor em Sabará, bem como Provedor dos Quintos Reais das minas de Ouro. Além disso, este conjunto foi construído durante o reinado do Magnânimo, D. João V, a partir de 1726, período este marcado pela abundância de recursos económicos que chegavam ao país, especialmente, o ouro vindo das minas do Brasil. Partindo das leituras efectuadas e análise de várias inscrições existentes no solar, verificou-se, que o Instituidor do solar havia estado ao serviço de D. Pedro II e de D. João V, no Brasil.

¹ A presente dissertação está redigida sem a convenção do Acordo Ortográfico, e as citações efectuadas em Português antigo, digo da época, serão adaptadas ao português contemporâneo, sem se alterar a mensagem contida.

Objectivos do estudo

O nosso estudo tem como principais objectivos a articulação de duas esferas de acção: o domínio histórico-espacial, que se increve nos finais do reinado de D. Pedro II e no reinado de D. João V, tendo em conta as características culturais e a conjuntura económica da época, e o domínio artístico circunscrito ao solar. Numa primeira fase procedeu-se à exploração da família e, em especial, do fidalgo Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto, através da análise e do levantamento de registos paroquais, bem como à análise e descrição da carta de armas com que fora agraciado. Se Lisboa, enquanto capital do reino gozava de uma situação privilegiada em termos políticos e geográficos, o seu cunho não deixou de estar presente em terras longínquas do reino, como se verifica na Torre do Terrenho.

A investigação, no entanto, também se centrou na importância que o Brasil teve na época, com a descoberta das minas de ouro, e a sua relação com a edificação do Solar dos Brasis, cujo ponto de união se concentra na pessoa de Luís de Figueiredo Monterroio, que esteve presente durante vários anos em terras brasileiras, como funcionário do reino no cumprimento dos cargos atribuídos como Guarda-Mor, Provedor dos Quintos Reais e Capitão da Armada, e cumprindo os preceitos ditados pelos governadores da época, António de Albuquerque, e posteriormente, D. Lourenço de Almeida. Segundo as várias inscrições presentes no solar, foi possível saber que o fidalgo Luís de Figueiredo Monterroio, em 1703, já se encontrava no Brasil, ano em que sofrera um naufrágio nos mares da Bahia. O prosseguimento da investigação e o estabelecimento de vários contactos no Brasil² permitiu-nos verificar que o fidalgo esteve em Sabará, Vila Rica, Raposos e em especial, Itabirito, a quem lhe é atribuído a fundação do arraial de Nossa Senhora da Boa Viagem da Itaubira.

Sendo o Solar dos Brasis, um conjunto arquitectónico edificado em meados da segunda década de setecentos, este monumento apresenta características particulares em concordância com as particularidades rústicas e rurais das beiras. Como sabemos, a evolução da casa nobre setecentista foi marcada por uma série de conjunturas tanto económicas, como políticas e culturais, as quais marcaram de forma indelével o seu progresso e desenvolvimento em termos arquitectónicos, como também de forma muito

² Foram estabelecidos vários contactos no Brasil, em especial, com a Prefeitura Municipal de Itabirito e com a Prefeitura Municipal de Sabará.

heterogénea. Este conjunto apresenta uma linguagem arquitectónica erudita, ao nível da capela e da torre, e uma linguagem mais simples e rústica ao nível do corpo central do solar. Apesar do solar não ser uma das casas mais monumentais constitui uma das mais importantes casa nobres da Beira Alta, como afirma Carlos Azevedo³.

Reconhecendo a importância artística circunscrita à capela e tecto da torre do solar, bem como à iconografia presente no conjunto, estas obras de talha constituem um exemplo do que era a produção artística nacional da época, em termos de artes decorativas e barroco nacional. É de salientar que toda a estrutura retabular do altar-mor, capela-mor e altares laterais apresentam a conjugação do Estilo Nacional e Estilo Joanino, os quais serão abordados neste estudo, bem como a sua leitura compositiva e formulários estéticos inseridos e ali aplicados, que conjugam os vários elementos decorativos e iconográficos, formando um conjunto harmonioso.

O intuito deste trabalho é elaborar um estudo global acerca deste conjunto arquitectónico, salientando a leitura artística do mesmo e a sua relação com o contexto histórico da época.

Estado da arte

O interesse e estudo pela arte da talha desenvolveu-se a partir de meados do séc. XX, através de investigadores e estudiosos, primeiro, estrangeiros mas também portugueses, como o são o americano Robert Smith, o francês Germain Bazin, e os portugueses Ayres de Carvalho, Reynaldo dos Santos⁴, entre outros, os quais procederam à inventariação, análise e registo fotográfico, das mais variadíssimas obras únicas existentes, a nível nacional. Tendo-se constituído pioneiros, no que se concerne aos estudos efectuados por estes estudiosos, as suas importantíssimas obras constituem um elo a novas abordagens e investigações, como também a exaltação de uma realidade

³ Carlos de Azevedo, *Solares Portugueses: Introdução ao estudo da Casa Nobre*, Livros Horizonte, Men-Martins, 1998, pp. 177-178.

⁴ As principais obras que se destacam destes autores são: Robert SMITH: *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1963, de Germain BAZIN, "Morphologie du Retable Portugais", *Belas Artes*, 2.ª Série, n.º 5, Lisboa, 1953, de Ayres de CARVALHO: *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Lisboa, Edição do Autor, 1960-62, de Reynaldo dos SANTOS, *A Escultura em Portugal*, Vol. II, Lisboa, Bertrand, 1950 e *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s.d.

até então desconhecida e de certa forma renegada e entendida como “arte menor”, pela falta de informação e recursos disponíveis.

Aquando da sua divulgação, os estudos relacionados com esta temática ganham um novo impulso e os vários estudos com ela relacionados apresentaram resultados surpreendentes. Com isto, sendo a arte da talha uma manifestação nacional, o seu estudo foi desenvolvido por vários estudiosos e investigadores de forma sistemática, como se pode verificar pelos estudos efectuados por Natália Marinho Ferreira-Alves⁵, relativos aos retábulos barrocos da cidade do Porto, como também das áreas circundantes. Em Lisboa, os estudos efectuados por José Meco⁶ centram-se, principalmente, na talha da cidade de Lisboa, mas também fora dela. De referir que outros estudos foram efectuados, no que se refere à zona sul do país.

Denotar que não foi somente a arte da talha que ganhou um novo impulso e interesse, mas também toda a arte barroca portuguesa a ela adstrita, desde a arquitectura, escultura e pintura. O resultado deste interesse pela arte barroca traduz-se nas várias obras elaboradas e publicadas, cujas colmatam as lacunas existentes referentes ao período enunciado. Assim, destaca-se a edição da obra “Dicionário da Arte Barroca em Portugal” com a colaboração de vários autores, com também, se salienta a publicação e contributo dados ao estudo do Barroco em Portugal pela mão de Vítor Serrão⁷, bem como e não menos importante, os estudos efectuados por Flávio Gonçalves⁸.

Metodologia

No que se refere à metodologia utilizada na prossecução deste estudo, destacamos as inúmeras fotografias produzidas, a análise e leituras efectuadas «in loco» no solar.

A pesquisa documental e iconográfica foi fundamental, a qual foi realizada em vários arquivos e bibliotecas do país, apesar de nem sempre ser frutífera. Assim, destacamos as seguintes:

⁵ Da autora, o destaque vai para a obra: “Pintura, Talha e Escultura (Séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal”, *Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO*, Porto, 2003, I Série, Vol. 2.

⁶ Do autor veja-se a sua prestação dada na colecção dedicada à arte portuguesa, intitulada: “Talha”, Dalila RODRIGUES (coord. de), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, Vol 13, Lisboa, 2009.

⁷ Do autor, o contributo em: *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003.

⁸ Do autor salienta-se: *Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, Lisboa, 1973.

- **Instituto dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo**, onde pesquisamos referências relativas a heráldica e C.B.A., Chancelaria de D. Pedro II e Chancelaria de D. João V, e o Dicionário Geográfico.

- **Biblioteca Nacional de Portugal**, onde consultamos na Secção de Iconografia, documentação impressa e iconográfica relativas ao presente estudo.

- **Arquivo Distrital de Vila Real**, onde precedemos à pesquisa e levantamento do possível registo baptismal, referentes ao patrono do solar.

- **Arquivo Distrital de Viseu**, onde consultamos registos referentes ao registo da fábrica da Capela de Nossa Senhora da Penha de França.

- **Arquivo Distrital da Guarda**, onde tentámos consultar documentação e registos relativos ao Livro de Testamentos, Livro de Notas, Livros Notariais, mas sem sucesso.

- **Biblioteca Geral de Coimbra**, na Secção dos Reservados, onde consultámos fontes impressas relativas a notícias acerca do solar, no jornal “O Século”.

Após efectuados os primeiros levantamentos da documentação relativa ao tema da investigação procuramos encetar e organizar toda a informação recolhida, de forma a analisar, interpretar e cruzar dados e informações por eles revelados. Várias obras foram consultadas e analisadas, tendo como critério máximo, o rigor histórico e científico de todos os dados apresentados.

As maiores dificuldades sentidas ao longo da elaboração da nossa investigação centraram-se especialmente na obtenção de informação primordial, relativas no deslindar do arquitecto do solar, bem como dos mestres-santeiros e entalhadores, que deram forma ao dito conjunto arquitectónico. Todavia e apesar das parcas informações, esta matéria será tratada num trabalho posterior.

CAPÍTULO I

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FAMÍLIA, SITUAÇÃO GEOGRÁFICA E HERÁLDICA

CAPÍTULO I

CONSIDERAÇÕES SOBRE A SITUAÇÃO GEOGRÁFICA, A FAMÍLIA E HERÁLDICA

Pouco se sabe acerca da figura de Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto. O pouco conhecimento que temos sobre esta personagem refere-se à edificação de um solar, mais conhecido por, Solar dos Brasis, situado na freguesia da Torre do Terrenho, actualmente no concelho de Trancoso, distrito da Guarda. Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto era natural de Santa Marta de Penaguião,

*fica este Concelho na Comarca de Sobre Tamega da parte do nascente olhando para ele a cidade do Porto*⁹,

terras do Douro, tendo sido, após a sua diáspora por Terras de Vera Cruz – Brasil, morador numa localidade chamada Ferreirim. Surge, no entanto, a dúvida de qual Ferreirim. Ferreirim do Bispado de Lamego ou, Ferreirim de Sernancelhe? Alguns autores, como Ruben Leitão e Carlos Berrincha referem-se a Ferreirim do Bispado de Lamego; enquanto que outros referem-se a Ferreirim de Sernancelhe, visto não ficar muito distante da Torre do Terrenho.

Torre do Terrenho ficava:

*na Província da Beyra Bispado de Vizeu Comarca de Pinhel da vila de Moreyra. (...). Teve este lugar o nome de Torre de huma antiga Torre que dizem ser atalaya dos Mouros, os quais por tradição se dis tinham a sua villa ou domicílio em hum sitio que hoje é chamado Crasto que fica do dito Lugar da Torre (...), e somente da dita Torre*¹⁰ *existem ainda hoje os alicerces*¹¹.

A aquisição deste espaço terá sido feito em Lisboa, num arremate de terras, que incluía casas e fazendas confiscadas pelo Santo Ofício, que haviam pertencido a uns cristãos-

⁹ António Carvalho da Costa, *Corografia Portuguesa e Descrição Topográfica do famoso Reyno de Portugal, com as Noticias das Fundações das Cidades, Villas, & Lugares, que contém; Varões illustres, Genealogias das Famílias nobres, fundações de Conventos, Catalogos dos Bispos; antiguidades, maravilhas da natureza, edificios, & outras curiosas observações*, Lisboa, 1706-1712, Tomo I, Livro I, Cap. XVI, p. 410.

¹⁰ O topónimo Terrenho foi acrescentado à Torre para distinguir das inúmeras localidades que possuem esse nome.

¹¹ I.A.N./T.T., Manuel Ferreira Cardoso, *Dicionário Geográfico de Portugal*, volume 43, folha 333.

novos, pela quantia de 17.000 ou 18.000 cruzados. Com isto, no decorrer do ano de 1727, entregou na Câmara Eclesiástica de Viseu um requerimento onde informava que iria mandar erigir uma capela, nas terras adquiridas, em honra a Nossa Senhora da Penha de França, de quem era muito devoto e a quem recorria sempre que se encontrava em perigo de vida, isto perante as feras do sertão brasileiro e do naufrágio dos mares da Bahia, no Brasil, como demonstram os quadros ex-votos presentes na capela.

Assim, em 27 de Fevereiro de 1727, o cabido concedeu a licença para a construção da capela, que teve início no decorrer do dito ano. Terá sido ainda durante o ano de 1727, que Luís de Figueiredo Monterroio¹² *estudou em idade de 57 anos e tomou ordens sacras de sessenta*¹³, tendo, posteriormente, requerido ser padroeiro da capela e pedindo autorização para que ele e os seus sucessores pudessem ali ser sepultados. Em Dezembro de 1730, o abade encomendado informava:

Vi o Edificio da Capela de que suporte (sic) fas mençam, e o acho sumptuoso com toda a perfeiçam que pede a Arte da Architectura, e talha da obra de Madeyra, e que terá gasto mais de seis mil cruzados e mais gastará para fazer sacristia e torre de sinos, e órnamentos que intenta para a por com toda a perfeiçam, que dezeja (sic) e acho ser suporte (sic) pessoa dignada preeminencia de Padroeyro (...) por seus beñs riquissimo¹⁴.

A licença para que o instituidor pudesse dizer a missa foi concedida pelo Acipreste Manoel de Araujo Tavares da Costa, onde diz o seguinte:

Pella prezente (sic) concedo Licença áó Reverendo Parocho da Torre do Terrenho, para que possa benzer a capella da Senhora de Penha de França de que a petiçam trata, que mandou fazer o suporte (sic) e a benzerá na forma do Ritual Romano, e depois da Benta concedo Licença para que nella se diga Missa, e esta se registará na Camara com a escriptura da obrigaçam da Fabrica.

¹² Matos Sequeira, no seu artigo refere que *Luís Monterroio tomava ordens menores, primeiro e depois, fazia-se clérigo de São Pedro.*

¹³ Ruben Andresen Leitão, “O Solar dos Brasís”, *OCIDENTE*, Lisboa, 1971, VOLUME LXXXI, p. 9.

¹⁴ Leitão, “O Solar ...”, p. 24.

Dada em Vizeu sob o sello da Meza Capitular, e meu signal aos quatorze de Novembro de 1731 annos¹⁵.

O documento foi lavrado em Trancoso e confirmado pelo Doutor Francisco de Sousa da Cunha, Cavaleiro professo na ordem de Cristo, Fidalgo da Casa de Sua Majestade, Mestre Escola na Sé de Viseu, Provisor do seu Bispado e Juíz das Justificações, como refere Ruben Leitão.

1.1.– A família: Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto

Pertencendo às principais famílias daquelas terras, Penaguião, e sendo pela

parte do seo avô Materno he dos Monterroyos de Lisboa e tem brazão de Armas com os dito apelidos e assim pela parte Paterna, como Materna he muito limpo de toda a infesta nasção tendo por huma e outra parte muitos Sacerdotes e cavaleyros de habito¹⁶.

Relativamente à sua família ascendente, e face às várias dificuldades e ao facto de não se conhecer a pessoa em causa, só foi possível obter a sua filiação através da Carta de Brasão de Armas, a qual foi emitida no dia 30 de Agosto de 1730, ano em que requereu ser Padroeiro, como já foi referido, e feita uma escritura de obrigação à fábrica,

por ser muito Christam Velho amigo da Virtude, e nobre, e por seus beñs riquissimo, e tudo o que alega em sua petiçam hé verdade, e outro fim acho, que a renda de quarenta alqueires de pam, de renda de Lameiros hé permanente sem falta en anno algum, e muito bastante fabrica para reparo do que for necessario¹⁷.

Ainda não foram obtidas informações acerca dos cargos que esta família possuía, a que ordem pertenciam os cavaleiros do Hábito, a que ordem religiosa professaram os sacerdotes desta família, onde estavam a morar, que proximidade tinham

¹⁵ Leitão, “O Solar ...”, p. 27.

¹⁶ I.A.N./T.T., Cardoso, Dicionário..., folha 334.

¹⁷ Leitão, “O Solar ...”..., p. 24.

na época à Casa Real, se alguém na família já havia sido agraciado com algum brasão ou título, entre muitas outras curiosidades. No que se refere à sua família descendente, sabemos que teve uma filha de nome Úrsula Matildes Angélica, de uma escrava de nome Francisca que o servia durante a sua estada no Brasil. Todavia, ainda não foi possível aceder ao registo de baptismo da sua filha Úrsula uma vez que se encontra no Brasil. Com isto, Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto só viria a legitimar a sua filha em 1742, poucos anos antes de morrer.

Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto foi agraciado com um Brasão de Armas, e o qual só poderia ser concedido pelo Príncipe e/ou Rei, como recompensa de serviços relevantes que tenham sido prestados à Coroa. Nele estão inscritas as famílias da sua filiação: Monteiros e Pintos da parte paterna e, Monterroios e Figueiredos da parte materna, tendo como família principal os Monteiros, bem como uma diferença e/ou brica, que se pode ver no canto superior direito do lado do chefe. Ora, na época em que foi concedida esta mercê, quem reinava Portugal era o Magnânimo D. João V. Sabe-se que Luís Monterroio esteve no Brasil, como funcionário da Coroa, como Capitão da Armada Real, Guarda Mor e Provedor dos Quintos Reais, como atesta a inscrição que se encontra na parede da capela, à direita de quem entra. Todavia, não sabemos o ano em que foi para o Brasil, nem em que reinado, se ainda em tempos de D. Pedro II ou de D. João V. No entanto e das várias pesquisas e leituras efectuadas, entendemos que o Provedor Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto terá zarpado para o Brasil cerca do ano 1699 e 1703.

Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto era filho de Domingos Monteiro Seixas e de sua mulher D. Úrsula da Serra Monterroio; neto paterno de António Rodrigues de Araújo e de sua mulher D. Catarina Monteiro; bisneto paterno de Custódio Pinto de Araújo, dos Pintos da Casa de Resende e do Outeiro de Sanhoane; neto materno de António Nunes da Serra Monterroio e de sua mulher D. Bernarda de Figueiredo Mansilha¹⁸. Relativamente à sua data de nascimento existem algumas divergências quanto à exactidão do ano.

Neste sentido, Ruben Leitão, aponta o ano de 1666, como ano de nascimento de Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto. Das várias pesquisas efectuadas nos

¹⁸ Nuno Gonçalo Pereira Borrego, *Cartas de Brasão de Armas II*, Dislivro Histórica, 2004, Volume II, p. 260.

Registos Paroquiais, do Arquivo Distrital de Vila Real, foram consultados os registos de baptismos da Paróquia de Sanhoane¹⁹. Dos vários assentos de baptismos consultados e, tendo em conta, a imperceptibilidade de alguns assentos baptismais, devido á degradação do próprio documento, não foram encontrados nenhuns registos no ano de 1666, com o nome de Luís.

No entanto, a baliza cronológica que estabelecemos para efectuar a pesquisa situa-se entre 1660 e 1689, ano de nascimento do rei D. João V. Após várias leituras e análise às fontes documentais, os registos que suscitaram algum interesse, dentro das datas estabelecidas, foram três: um relativo a uma menina de nome Úrsula e dois relativos a dois rapazes de nome Martinho e Luís. O registo relativo ao nome Úrsula refere:

Úrsula filha de Pedro (sic) Guedes da Fonseca e de sua mulher Bernarda de Mesquita nasceu em os coatro de Agosto de seiscentos sessenta (sic) e hum, e foi baptizada em os nove dias do mês de Outubro e recebeu os Santos Óleos e foram padrinhos Francisco Pinto (sic) de Lucena... e Úrsula da Serra filha de Bernarda de Figueiredo e por verdade fiz e assinei. João Moreira Limpo²⁰.

Neste registo o que nos chamou a atenção foi a madrinha de baptismo ser a mãe de Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto. Quanto ao registo referente ao nome Martinho diz:

Martinho filho de Domingos Monteiro de Seixas e de sua mulher Úrsula da Serra nasceu em os desasete (sic) dias do mês de Dezembro (sic) foi baptizado em casa (sic) por Mariana da Serra ... nesta igreja (sic) ... que manda ... em os vinte e dois dias do dito mês de Dezembro da era de seiscentos setenta hum anos e recebeu os Santos óleos e foram padrinhos Manuel de Mesquita

¹⁹ A.D.V.R., Arquivos Paroquiais, Livro de registos de baptismos, nº 151, 1634-1715 (documento misto).

²⁰ A.D.V.R., Livro de baptismos, p. 29.

Pinto e Mariana da Serra e por verdade fiz este assento. João Moreira Limpo²¹.

Neste documento salta à vista o nome dos progenitores que são os mesmos do nosso visado e a questão que se coloca é: “Teria Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto um irmão chamado Martinho?”, que segundo o registo terá morrido à nascença. Nada se sabe. Relativamente, ao nome Luís foram encontrados alguns registos, uns em mau estado de leitura e outros a filiação não era a pretendida. Contudo, somente um desses registos mereceu a nossa atenção e refere:

Luís filho de Domingos Monteiro Seixas nasceu em os vinte e coatro dias do mês de março e foi baptizado em os vinte e nove dias do dito mês do ano de seiscentos setenta e seis e recebeu os santos óleos, foram padrinhos António de Figueiredo de Mesquita (sic) e Maria Pinto de Mesquita (sic) e por verdade fiz e assinei. João Moreira Limpo²².

Este registo denota que Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto nasceu uma década posterior àquela apontada por Ruben Leitão, no seu artigo “O Solar dos Brasis”.

1.2.– Heráldica: A Carta de Brasão de Armas

A fachada do Solar dos Brasis ostenta, no corpo central do edifício, uma pedra de armas/ brasão de família, onde se pode ler, em linguagem heráldica, a representação das famílias dos Monteiro, dos Pinto, dos Monterroio e dos Figueiredo (Fig.1). Assim, e no que se refere à sua descrição heráldica, este brasão é formado por um escudo, que na época medieval constituía uma arma de defesa. Assim sendo, o escudo é a parte mais importante de todo o conjunto, visto ser nele que

se gravão as peças, e figuras de que se compoem as Armas, e tem diversas formas, segundo as pessoas e uzo das nacoins(...)²³.

²¹ A.D.V.R., Livro de baptismos, p. 43.

²² A.D.V.R., Livro de baptismos, p. 51.

²³ Felgueiras Gayo, *Nobiliário das Famílias de Portugal*, Braga, 1938, p.25.

Assim, a tipologia deste escudo é tipo francês, com os dois cantos inferiores arredondados e com uma pequena ponta na base, é encimado por um elmo

*que tambem lhe chamão Timbres (...) esta peça he no Brazão signal de verdadeira cavalaria, e se mete em sima do escudo por seu primeiro Ornato. Destinguem-se pella materia, pella forma, e pella situação. (...) de Fidalgos sem título de Aço polido*²⁴,

de grades, fechado, de perfil virado a três quartos ou em terço de forma a não mostrar todas as barras e com a viseira um pouco baixa; e, completado pelo virol que era uma fita que amarrava o elmo ao timbre e, o qual é da família Monteiro:

*he de mayor estima que as Armas, porque podendo os homens de geração humilde ter escudos, hao de ser razos e sem Timbre, porque este só se concede a pessoas Principaes e dis Casaneo que para alguem poder uzar de Timbre nas suas Armas he necessario tenha alguma degnidade allem da Nobresa (...) e em o escudo de quatro famílias será o Timbre das que ocupão o primeiro lugar, ou das do segundo*²⁵.

Todo este conjunto está assente em granito bastante decorado e estilizado, com elementos vegetalistas, em seu redor e encontra-se apoiado numa carranca, com forma humana. Quanto à sua divisão e composição, este escudo, segundo a Armaria, está dividido em partes iguais e cujas divisões, também elas estão divididas de forma igual, ou seja, está dividido em cruz, por duas linhas:

*que se crusão no centro do escudo, e o dividem em quatro partes iguaes e se chama simplesmente esquartelado*²⁶.

Deste modo, são essas linhas que dividem o Brasão, que constituem as figuras de Armas próprias. Além disso, o escudo, também apresenta uma diferença: brica carregada com uma flor-de-lis:

*Flores de lix trasem aguns que querem descender da casa Real de França*²⁷.

²⁴ Gayo, Nobiliário..., p.36.

²⁵ Gayo, Nobiliário..., p. 35

²⁶ Gayo, Nobiliário..., p. 27.

I – MONTEIRO: de prata com três trompas de caça de negro, embocadas e viroladas de ouro, os cordões de vermelho. Timbre: duas trompas do escudo, passadas em aspa, atadas de prata²⁸. Relativamente à origem desta família, vários genealogistas estão de acordo de que esta família provém de Rui Monteiro, *Fidalgo muito conhecido no tempo de El Rey D. Affonso Henriques*, tendo sido morador em Penaguião, onde possuía muitos bens. *Allem dos bens que possuiu no dito Concelho teve o Padroado de S. Owaya de Andufe; foi muito rico, e poderozo. Casou com Elvira Gonçalves (sic) filha de Goncallo Moniz e sua m.er Maria Annes*²⁹. Para além de Felgueiras Gayo, outros genealogistas e nobiliaristas, como D. Luiz de Lencastre e Távora referem que *poderá este nome ter raízes toponímicas, como pode derivar de alcunha granjeada pela prática de um ofício*³⁰. Neste sentido, Felgueiras Gayo refere que Rui Monteiro havia sido *Monteiro Mor officio de que dizem tomara appellido* de D. Afonso Henriques; por sua vez, outros dizem, como José Freire Monterroio que: *procede de um fidalgo por nome de D. Monteiro, o qual vivera na villa de Trovões no tempo de el-rei D. Sancho I, a quem as escripturas antigas, que se escreviam em latim, chamavam «Dominus Montairus», que d'elle tomaram seus filhos e descendentes o patronímico por appellido*³¹.

II – PINTO: de prata, com cinco crescentes de vermelho, postos em sautor. Esta família está envolta de várias divergências quanto à sua origem, mas é considerada, por alguns genealogistas, como sendo, uma “das mais antigas de Portugal”³². Enquanto que uns a fazem descender de *D. João Gracia filho de D. Garcia Mendes de Souza e sua mulher D. Elvira Gonçalves (sic), pello motivo do Conde D. Pedro no título 22 Plana 135 referindo os filhos (sic) do dito D. Gracia Mendes lhe chamar D. João Gracia o Pinto*³³; outros, entendem que ela provém de “Paio Soares Pinto, que morou na Terra da Feira, pai de D. Maior Pais Pinto, casada com D. Egas Mendes de Gundar, companheiro de D. Afonso Henriques na batalha do Campo de Ourique. Deste matrimónio nasceram Rui Viegas Pinto e Pedro Viegas Pinto, que, do seu casamento com D. Toda Martins das Chãs, filha de Martim Moniz de Resende e de D. Châmoa Esteves, teve geração que

²⁷ Gayo, Nobiliário..., p. 38.

²⁸ António Machado de Faria, *Armonial Lusitano. Genealogia e Heráldica*, Lisboa, 1961, p. 373.

²⁹ Gayo, Nobiliário..., p. 187.

³⁰ D. Luiz de Lencastre e Távora, *Dicionário das Famílias Portuguesas*, Lisboa, 1999, Quetzal Editores, 2ª edição, p. 258.

³¹ Visconde de Sanches de Baena, *Archivo Heraldico-Genealogico*, Lisboa, 1872, p. CX.

³² Faria, *Armonial Lusitano...*, p. 439.

³³ Gayo, Nobiliário..., p. 41.

usou transitóriamente o apelido Pinto. De Rui Viegas Pinto, que possui vários casais na Terra da Feira em tempos dos Reis de D. Afonso Henriques e D. Sancho I, nasceu Gonçalo Rodrigues Pinto, morador de Riba Bastança, na Torre da Chã, concelho de Ferreiros de Tendais, e teve D. Soeiro Gonçalves Pinto, que viveu na mesma quinta e foi pai de D. Garcia Soares Pinto, morador perto de Chaves quando se fizeram as inquirições por ordem de D. Dinis e nelas aparece nomeado por vassalo. Casou este D. Garcia Soares com D. Margarida Gomes de Abreu, filha de Rui Gomes de Abreu, senhor de Regalados, e teve Vasco Garcês Pinto, senhor da Torre da Chã e paço e Cuvelas e padroeiro do mosteiro de Tarouquela, o qual se recebeu com D. Urraca Vasques de Sousa, filha de Rui Vasques de Panóias, senhor de Panóias, e de sua mulher, este neto do conde de D. Mendo de Sousa e sua mulher neta de Pedro Mendes de Aguiar e de D. Marinha. Pelo sobredito casamento de Vasco Garcês Pinto se uniram os Pintos aos Sousas, o que deve ter originado a atribuição de provirem desta última linhagem. Vasco Garcês e sua mulher, D. Urraca Vasques, tiveram vários filhos, que continuaram o apelido dos Pintos³⁴. Todavia, são unânimes quando referem que este apelido possa ter derivado de uma *alcunha, e, ainda por cima, de alcunha assaz vulgarizada nos primeiro século da nossa nacionalidade*³⁵, ou ter surgido *de hua batalha pinto de sangue e por seu traje e galantaria com que andava vestido*³⁶.

III – MONTERROIO: de ouro, com uma águia de vermelho, de duas cabeças, bicada e sancada de prata, coroada de duas grinaldas de hera, de verde, e pousada sobre as pontas de um crescente de prata³⁷. Esta família, em Portugal, descende de Fernão Gil Monterroio, ou também Monterroyo, que *Foi Fidalgo da caza dos Reys D. João I e D. Duarte, e D. Affonso 5º*³⁸. Foi, também, criado e tesoureiro de D. Duarte, “a quem prestou muitos e grandes serviços, assim como a seu filho, D. Afonso V, e já servira D. João I na tomada de Ceuta, pelo que D. Afonso V, considerando que ele «deu sempre de ssy boom comto como homem leall e boom e digno de todo o bem e homrra» e também «ho singullar amor que lhe por sua lealldade e seruiços os ditos senhores» e ele próprio tiveram e tinha, o fez cavaleiro por Carta de 21 de Outubro de 1450³⁹. Deste modo, o apelido de Monterroio foi concedido *na carta de Merce lhas dava sem embargo de elle*

³⁴ Faria, Armonial Lusitano..., p. 439.

³⁵ Tavora, Dicionário das Famílias..., pp. 289-290.

³⁶ Gayo, Nobiliário..., p. 41.

³⁷ Faria, Armonial Lusitano, p. 375.

³⁸ Gayo, Nobiliário..., p. 10.

³⁹ Faria, Armonial Lusitano..., p. 374.

*ser de boa geração, e aparentado com grandes Fidalgos de quem elle as podia tomar*⁴⁰, bem como, os seus descendentes. Todavia, outros genealogistas, como Felgueiras Gayo, dão início desta família em *D. Gil Vasques Monterroyo pay de Vasco Gil Monterroyo, em que damos principio a esta Família era filho de D. Vasco Gomes Monterroyo que se achou na tomada de Caceres no anno de 1129, Rico Homem que confirmava as Doacoins do Rey D. Fernando 4º de Leão, e a sua mulher D. Gontrode Rodrigues de Ulhoa (...), neto de D. Goncallo Ayres Conde de Monterroyo thio paterno de D. Ayres Peres Monterroyo 5º Mestre da Ordem de Alcantra progenitor dos Condes de Los Velos (...), 5º neto de D. Affonso de Romaens ... que teve os dous condados de Monterroyo (...), 6º neto de D. Rodrigo Romaens primeiro do nome Conde de Monterroyo e sua mulher a Infanta D. Milia Irmã de Agiberto primeiro Rey de Inglaterra filha do Principe Ingildo que foi Irmão de Ynas Rey de Westa Saxia na gram Bretanha 7 neto de D. Romão Truda Conde de Monterroyo, e Santa Marta da Urtigueira (...); como consta de Choronicas, e escripturas antigas*⁴¹.

IV – FIGUEIREDO: de vermelho, com cinco folhas de figueira de verde, nervadas e perfiladas de ouro, postas em sautor⁴². Vários são os genealogistas que apontam Guesto Anzur ou Goesto Ansure, como também aparece escrito, como sendo o primeiro da linhagem. No entanto, existem várias divergências acerca do início da linhagem dos Figueiredo. Assim, segundo alguns linhagistas, *Guesto Anzur foi Cavaleiro Illustrado que por crimes passou a Portugal. (...) Livrou Gusto Anzur no tempo de Mauregato Rey de Leão do poder dos Mouros a seis Donzellas Cristans que cada hum anno se pagavão ao Rey de Cordova. (...) das 100 que os cristaons lhe pagavão de tributo todos os annos, e os matou valerosamente no lugar de Figueiredo (sic) comarca de Viseu (o lugar de Figueiredo onde havião muitas Figueiras, e por isso se ficou chamando Figueiredo das Donas) no tempo do Rey Mauregato de Leão que foi o que offereceo aquelle pessimo tributo para melhor se concervar no Reyno: - foi Guesto Anzur Illustrado Cavaleiro, e Senhor de muitas Terras como consta das Doacoins que fez ao Mosteiro de Arouca antes de ser de freiras como se ve dos papeis e escripturas antigas do dito Comvento*⁴³. Por sua vez, o seu filho, Ansur Goestis, também ele cavaleiro, vivia em 871 no território de Viseu, com D. Eleva, sua mulher, os quais

⁴⁰ Gayo, Nobiliário..., p. 10.

⁴¹ Gayo, Nobiliário..., p. 9.

⁴² Faria, Armonial Lusitano..., p. 217.

⁴³ Gayo, Nobiliário..., p. 99.

fizeram várias doações de rendas e ornamentos ao mosteiro de Arouca, no mesmo ano. Todavia, o nome apontado para o início da linhagem é o de Soeiro Martins de Figueiredo, que o fazem *descendente deste Guesto Ansur, viveo pellos annos de 1260 foi Vasallo do Rey D. Affonso 2.º e 3.º e inda vivia no tempo de D. Sancho 2.º. Casou com D. Urraca do Amaral Cardozo cujas memorias se achavão no Mosteiro de S. Cruz de Coimbra por anniversarios que Instituiu e fazendas que deixou aquele Comvento como consta de hua doação feita no anno de 1260 que se acha no Arquivo daquelle Comvento*⁴⁴. Todavia, outros nobilitaristas referem que o nome desta família poderá ter raízes toponímicas e que *o provável fundador dos que adoptaram esta designação por apelido era Vasco Esteves de Figueiredo, que viveu em finais do século XIII e que foi Senhor da Torre e julgado de Figueiredo*⁴⁵. Porém, olhando e analisando a obra de Felgueiras Gayo e, confrontando-a com a obra de António Carvalho da Costa, este senhor Vasco Esteves de Figueiredo é, segundo estes dois estudiosos, filho de Soeiro Martins de Figueiredo, tido como o primeiro da linhagem: *com-tudo nam se pode atar a linha com a verdade de nomes certos, mais que de Sueiro Martins de Figueiredo, que viveo pelos annos de 1260. & foy vassallo dos Reys, D. Affonso o Segundo, D. Sãcho o Segundo, & D. Affonso o Terceiro: casou com D. Urraca, cujas memória se achaõ no Cartorio do Convento de S. Cruz de Coimbra, por anniversarios, & fazendas, que lhe deixou, & foy seu filho o seguinte.*

*Rui Vasques de Figueiredo foy tambem senhor da Torre, ou quinta, & julgado de Figueiredo, e lhe deo ElRey D. Affonso o Quarto o titulo de seu Vassallo, como tinhaõ seus avós, o qual era naquelle tempo de grande estimação, & assim continuou em seus descendentes até o delRey D. Affonso o Quinto, em que se mudàraõ estas, & outras honras, & se introduziraõ na mayor nobreza os fóros de Cavalleiros da sua Casa; casou com Toda Fernandes, de que teve o filho seguinte*⁴⁶.

⁴⁴ Gayo, Nobiliário..., p. 99.

⁴⁵ Tavora, Dicionário das Famílias..., p. 171.

⁴⁶ Costa, Corografia Portugueza..., p. 357.

CAPÍTULO II

O BRASIL E O SOLAR DOS BRASIS: O QUE OS UNE E O QUE OS SEPARA

CAPÍTULO II

O BRASIL E O SOLAR DOS BRASIS: O QUE OS UNE E O QUE OS SEPARA

Desde o século XVI, que os colonizadores portugueses no Brasil haviam procurado metais e pedras preciosas, mas o resultado das buscas não era satisfatório, isto porque, o início da colonização do Brasil havia sido feita mais na faixa do litoral.

Assim, no último decênio do século XVII e com o início do desbravamento das zonas mais interiores do território brasileiro, surgem os primeiros achados de ouro, *sempre houve descuido de as descobrir e de aproveitar-se dela, ou porque, contentando-se os moradores com os frutos que dá a terra abundantemente e com os peixes que se pescam nos rios, não trataram de buscá-las. Há poucos anos que se começaram a descobrir as minas dos Cataguás e o primeiro descobridor, dizem que foi um mulato que tinha estado nas minas de Paranaguá e Curitiba. Este, indo ao sertão com uns paulistas a buscar índios, e chegando ao cerro Tripuí desceu abaixo com uma gamela para tirar água do ribeiro que hoje chamam do Ouro Preto, e, metendo a gamela na ribanceira para tomar água, e roçando-a pela margem do rio, viu depois que nela havia granitos da cor de aço, sem saber o que eram, nem os companheiros, aos quais mostrou os ditos granitos, souberam que aí haveria algum metal não bem formado, e por isso não conhecido. Chegando, porém, a Taubaté, não deixaram de perguntar que casta de metal seria aquele. E, sem mais exame, venderam a Miguel Souza alguns destes granitos, por meia pataca a oitava, sem saberem eles o que vendiam, nem o comprador que cousa comprava, até que resolveram enviar alguns dos granitos ao governador do Rio de Janeiro, Artur de Sá; e, fazendo-se exames deles, se achou que era ouro finíssimo⁴⁷. Foi a partir deste achado, que o ouro surgiu em abundância em todo o território brasileiro. Primeiro foi na região denominada Minas Gerais dos Catáguas, as que se chamam do Caeté, as mais modernas no Rio das Velhas e de outras partes, que descobriram os Paulistas⁴⁸. Com isto, o primeiro arraial a surgir terá sido o arraial de Sabará, cerca de 1690, que teve a sua origem numa arraial de bandeirantes paulistas, os quais organizavam expedições para o interior das matas*

⁴⁷ André Antonil, *Cultura e Opulência do Brasil por suas drogas e Minas – 1710-*, reediado pela Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, São Paulo, pp. 129-130.

⁴⁸ Antonil, *Cultura e Opulência...*, p. 131.

com o intuito de capturar indígenas. Todavia, essas expedições passaram a ter como objectivos, para além da captura de cativos, a exploração do território, a busca por metais preciosos.

Haviam dois tipos de expedições: as entradas e as bandeiras. As expedições denominadas de entradas tinham como objectivo expandir o território, eram financiadas pelos cofres públicos e organizadas com o apoio do governo colonial e em nome da Coroa de Portugal. As denominadas de bandeiras eram de iniciativa privada, organizadas por proprietários rurais, comerciantes, que com recursos próprios tentavam obter o máximo de lucros; eram expedições organizadas por bandeirantes.

A vida dos bandeirantes não era fácil. Eles percorriam vastas distâncias pelas margens dos rios, ribeiros ou pelos trilhos indígenas que haviam pelo meio da mata; ou também, orientavam-se pelos possíveis rastros deixados pelos animais.

O aparecimento dos primeiros achados de ouro acontecem por volta de 1693, na região de Minas Gerais pelo paulista António Rodrigues Arzão⁴⁹, no rio Casca (Catagüeses), na região de Ouro Preto e Mariana, Manuel Borba Gato descobriu as minas de Sabará, Nova Lima e Raposos, em 1700, e as minas de Caeté, em 1701.

As várias expedições efectuadas, podiam levar meses a serem organizadas, isto no que se refere às maiores, e os participantes podiam chegar às centenas e eram de várias origens, como portugueses, paulistas, índios escravizados. Muitas vezes, os povos indígenas amigos dos paulistas eram os guias para os bandeirantes. Sendo que estas expedições poderiam durar meses ou anos, os bandeirantes tinham que improvisar abrigos e alimentos para o período de tempos em que estas expedições duravam. Deste modo, os bandeirantes ao ficarem nestes lugares, deram origem a vilas e arraiais que depois serviam para o abastecimento de outras expedições.

Face a esta movimentação, cada vez mais corrente e acelerada, de pessoas para o interior dos sertões mineiros, que eram zonas interiores inóspitas e agrestes, onde praticamente só haviam matos densos e rios com grande caudal, o povoamento acelerado desencadeou ondas de fome que varreram a região entre os anos de 1698 e

⁴⁹ Maria de Fátima Silva Gouvêa, “Dos Poderes de Vila Rica do Ouro Preto, Notas preliminares sobre a organização político-administrativa na primeira metade do século XVIII”, *VARIA HISTORIA*, 2004, nº 31, p. 123.

1699, e entre os anos de 1700 e 1701⁵⁰. Assim, enquanto que os bandeirantes deixavam os parques terrenos semeados para a produção de mantimentos, para a próxima estação, deslocavam-se para a caça em busca de víveres silvestres, ou iam para as vilas mais próximas, afim de poderem fazer face à fome que passavam.

Como eram grandes conhecedores das diversas técnicas de sobrevivência nos matos, devido às longas expedições aos sertões em busca de índios ou metais preciosos, eles conseguiam sobreviver somente com os produtos obtidos pelos sertões, como caçando veados, macacos, cervos, aves como gaviões e pombas, cocos, mel de abelha, palmitos e peixes. Quanto à plantação das roças de milho, mandioca e feijão, e a criação de aves e animais ao longo dos caminhos, o que era feito por uma parte da tropa, encarregada de seguir à frente da expedição, garantindo assim a subsistência de todos⁵¹. Na época, os sertanistas eram apresentados como homens corajosos e valentes, que suportavam todas as fadigas e os piores trabalhos, sem nunca se deixarem abater, mesmo estando sob a acção da fome. O que revela que a percepção da fome dependia das técnicas e conhecimento de sobrevivência nos matos.

Com a expansão das bandeiras, a vila de São Paulo vai ganhar uma maior notoriedade, visto que foi a partir desta vila que saíram muitas expedições, as quais trouxeram o surgimento da actividade económica, através da criação de gado e produção da carne seca, de couros, de farinhas e diversificação de plantações. Isto levou que, além da necessidade de mão de obra, esta corrida ao ouro, levou muitos paulistas a abandonarem os seus terrenos e irem juntar-se aos sertanistas.

Assim, a partir de 1695, a Coroa vai incentivar, prometendo recompensas, a busca e descoberta de ouro, levando ao aumento significativo de entradas e bandeiras, que levaram às primeiras descobertas de ouro, na região actual de Minas Gerais, e a um grande fluxo migratório de portugueses e colonos para essa região. O ouro que era encontrado em abundância nas encostas dos morros, no leito e nas margens dos rios, ou seja, encontrado à superfície era ouro de aluvião.

Com a descoberta das minas, os bandeirantes paulistas tentam defender a exclusividade na exploração do ouro. No entanto, haviam novos exploradores, como

⁵⁰ Adriana Romero, "OS SERTÕES DA FOME: A HISTÓRIA TRÁGICA DAS MINAS DE OURO EM FINS DO SÉCULO XVII", *SAECULUM – REVISTA DE HISTÓRIA*[19]; JOÃO PESSOA, jul./dez. 2008, Paraíba, p. 165.

⁵¹ Romero, "OS SERTÕES DA FOME...", p. 169.

portugueses e outras populações de outras capitanias, que também estavam interessados na posse de terras, o que originou uma série de conflitos, que resultaram em violentos confrontos armados, entre 1708-1709, tendo como auge a Guerra dos Emboabas⁵², cujos vencedores foram os reinóis.

Logo após a guerra, e ainda nesse mesmo ano, a Coroa com receio de perder o controle da região, vai desmembrar a antiga capitania de São Vicente e criar uma nova capitania a de São Paulo e Minas do Ouro⁵³. Vila Rica seria a cabeça da comarca e sede da ouvidoria geral, sendo que a capital da capitania ficava situada na Vila do Ribeirão do Carmo.

Afim de tentar não perder tributos com a exploração mineira, a Coroa dar início à regulamentação da extração do ouro, que podia ser através da lavra e da faiscação⁵⁴, e fiscalizar as operações relacionadas com a mineração. Assim, *a Coroa vai tentar estabelecer ofícios governativos que pudessem materializar a sua autoridade no território das Gerais*⁵⁵. Com isto, a Coroa dava início à construção de uma governação na região.

Vai ser a partir de 1700, que são tomadas as primeira medidas para o recolhimento do quinto, bem como são enviados os primeiros provedores para efectuarem a dita cobrança do quinto⁵⁶. Contudo, para evitar o descaminho e o contrabando do ouro, Portugal vai proibir a circulação do ouro em pó e em pepitas, e *em*

⁵² Os Emboabas era como os paulistas se referiam aos portugueses e brasileiros de outras capitanias. Originalmente, dizia respeito a uma ave de pernas emplumadas. Os paulistas gozavam dos portugueses, por estes usarem botas de cano alto e ficavam parecidos com as emboabas.

⁵³ Esta nova capitania ficou separada do Rio de Janeiro que passou directamente para o domínio da Coroa e o seu primeiro governador foi António de Albuquerque Coelho de Carvalho. Outras consequências que advieram dessa guerra foi a elevação da vila de São Paulo à categoria de cidade, em julho de 1711, e no mesmo ano, Vila Rica do Ouro Preto viu o seu estauto confirmado; a separação da capitania de São Paulo e a de Minas Gerais, em 1720, e a descoberta de ouro noutras regiões como Mato Grosso e Goiás, para onde se dirigiram depois os bandeirantes paulistas.

⁵⁴ Eram duas formas de extração do ouro: as lavras eram empreendimentos organizados, onde se utilizavam ferramentas especializadas e mão de obra essencialmente escrava para o trabalho. A faiscação era feita por homens pobres, livres e brancos, além de mulatos, ex-escravos e até cativos que tentavam obter ouro nas areias dos rios ou nos riachos.

⁵⁵ Gouvêa, "Dos Poderes...", p. 123.

⁵⁶ O Quinto é uma instituição tributária antiga, muito anterior à descoberta do ouro nas futuras Minas Gerais, e tem as suas raízes no direito feudal ibérico, incidindo sobre coisa diversas, tais como a produção mineral ou agrícola, e sobre despojos de guerra dos súbditos do rei, entre outros. No entanto e com o avançar dos séculos e no que se refere às descobertas de minas de ouro de lavagem (aluvião), desde a segunda metade do século XVI em São Paulo e, a partir do final do século XVII, em Minas Gerais, criaram realmente o QUINTO, que era a quinta parte de tudo o que era extraído, ou seja, eram 20% que havia ser pago como tributo à metrópole.

11 de fevereiro de 1719, D. João V mandou instalar as primeiras casas de fundição⁵⁷ nas cabeças das comarcas das Minas – isto é, em Vila Rica, São João Del Rei e Sabará – para a cobrança do quinto de forma directa sobre o ouro em pó entregue nas oficinas⁵⁸. Esta medida, por sua vez, vai gerar uma grande oposição e levar ao aparecimento de fortes pressões sociais, em Vila Rica. Mas mesmo assim, o ouro continuava a ser desviado e o sistema burlado. Para tentar travar este descaminho, a Coroa vai instituir um sistema por cotas, em que o quinto devia atingir as 100 arrobas, cerca de 1500 quilos de ouro anuais. Se o valor estipulado não fosse atingido, procedia-se à derrama, ou seja, as populações eram obrigadas a completar a soma. Esta sistema entrou em crise, isto porque, a escassez de ouro começava a sentir-se e os mineradores tinham cada vez mais dificuldades em reunir o montante imposto pela Coroa.

Com isto, face à situação política difícil que se estava a viver, devido à revolta de 1720⁵⁹, evidencia de forma clara o *enorme conflito jurisdicional*⁶⁰ então vivido em Vila Rica do Ouro Preto⁶¹. Face a este clima de contestação D. João V decidiu criar uma capitania, ou seja, separou a antiga capitania de São Paulo e Minas; a nova capitania de Minas Gerais, autónoma, que seria governada, por D. Lourenço de Almeida, a partir de 1721. *Recebeu amplos poderes para organizar como achasse melhor a cobrança dos quintos, podendo mesmo voltar ao método da finta*⁶², *com tanto que a soma apurada para a Fazenda Real fosse superior às antigas 30 arrobas*⁶³.

⁵⁷ Nestas casas, o minério eram fundido e transformado em barras, nas quais era gravado o símbolo real. Desta forma, fazia-se a separação da parte reservada à Coroa e as barras marcadas eram consideradas legais.

⁵⁸ Friedrich Renger, O quinto do ouro no regime tributário nas Minas Gerais, *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, 2006, Ano XLII, nº2, Julho-Dezembro, p. 100.

⁵⁹ A Revolta de Vila Rica em 1720 ficou a dever-se à criação das casas de fundição à carestia de vida e monopólio e falta de mercadorias, devido ao preço elevado cobrado pelos alimentos e aumento da carga tributária. Esta revolta constituiu o reflexo do aumento da exploração portuguesa sobre o Brasil. Foi um movimento local, que não contestou a dominação portuguesa, mas o seu objectivo era acabar com os abusos do monopólio reinol. Assim, os principais mineradores de Vila Rica, liderados pelo mestre do campo Paschoal da Silva Guimarães, revoltaram-se na sediação do Ouro Preto contra as casas de fundição.

⁶⁰ Gouvêa, “Dos Poderes ...”, pp. 130-131.

⁶¹ De um lado, uma organização político-administrativa sendo progressivamente instituída, processo esse fruto em grande parte das necessidades e acções governativas advindas do boom aurífero em curso. Uma Coroa distante, que governava os seus domínios através da gestão desses conflitos jurisdicionais via a acção de – e das cartas trocadas entre – seus oficiais. De outro, um conselho camarário que constantemente esbarrava na dificuldade de defender as sua prerrogativas e jurisdições governativas face à vigilância e à interferência das várias autoridades administrativas.

⁶² A finta era um imposto extraordinário em relação a rendimentos.

⁶³ Maria Beatriz Nizza da Silva, D. João V e a cobrança dos quintos do ouro em Minas Gerais, São Paulo, p. 2.

2.1. – A sua estadia no Brasil como alto funcionário da Corte

As poucas informações que existem, até ao momento, acerca da estadia de Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto no Brasil, reportam-se a três inscrições que constam em três quadros votivos e que são:

I - Mercê que fez Nossa Senhora, no Instituidor vendo-se em perigo de morte no sertão do Brasil jornada de 900 léguas às Minas de Ouro.

II – Milagre que fez Nossa Senhora no Instituidor da capela no mar da Bahia na era de 1703.

III – A notícia dos muitos milagres que fez Nossa Senhora no Instituidor da capela no mar do Sul na era de 1703.

A partir da leitura destas inscrições, verificamos que Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto poderia encontrar-se ao serviço de D. Pedro II e a cumprir ordens de sua Majestade. Devido à falta de informação e tendo em conta a leitura das inscrições, não sabemos quando poderá ter entrado ao serviço do dito rei, *nem quando começou a participar na carreira da Índia ou demandou pela primeira vez para o Brasil*⁶⁴. Somente nos é sabido que, Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto, capitão-mor, já se encontrava no Brasil, a navegar no mar da Bahia, no ano de 1703.

Analisando as inscrições verificamos, que o capitão-mor Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto, no cumprimento dos seus deveres, em nome da Coroa, encontrou-se várias vezes, em situações difíceis, nas quais pediu a intervenção da Senhora da Penha de França, para que o salvasse e prometeu-lhe construir e consagrar um templo na sua terra natal.

Assim e no decurso de várias leituras e pesquisas, verificamos que, Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto, na sua demanda para o Brasil, teve como *companheiro de viagem Francisco Homem Del Rei*⁶⁵, *apontado como o fundador do “Curral del Rei”, em torno do qual se formou o povoado onde mais tarde foi*

⁶⁴ Carlos Berrincha Martins, “D. Luís de Figueiredo Monterroio, Instituidor da Capela do Solar dos Brasís, em Torre do Terrenho, seus Herdeiros e Sucessores”, *ALTITUDE*, Guarda, 2001, Ano LXI, Nº 6, 3ª Série, p. 10.

⁶⁵ Segundo as pesquisas efectuadas verificamos que Francisco Homem Del Rei era filho do bandeirante Miguel Garcia Velho, natural de Tabuaté, casado com Leonor Homem del Rei, filha de Tomé Portes del Rei.

*construída a cidade de Belo Horizonte*⁶⁶. Sabemos, que na época, a fundação das cidades tinha por base o surgimento de arraiais, devido à busca do minério tanto nos rios como nos córregos.

Neste sentido, o resultado das pesquisas revelou-nos que, no ano de 1706, o capitão da Nau Nossa Senhora da Boa Viagem, Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto e o piloto Francisco Homem del Rei chegaram à região de Minas Gerais em busca de ouro, mais concretamente, na região do Rio das Velhas . Todavia, a tradição brasileira atribuiu a Luís de Figueiredo Monterroio monteiro Pinto:

*a fundação do Arraial de Nossa Senhora da Boa Viagem da Itaubira do Rio de Janeiro, actual sede em Itabirito. O capitão Monterroio, segundo Lima Júnior, chegou ao litoral carioca em uma nau em péssimas condições. Após meses de espera no cais, Monterroio abandonou a embarcação e seguiu para as áreas de mineração, acompanhado de Francisco Homem Del Rei, em busca da anunciada fortuna nas minas de ouro*⁶⁷.

Dentro da mesma linha, as pesquisas revelaram que:

*Entre a última década do século XVII e a primeira centúria seguinte, momento inicial de exploração do ouro das Minas, houve um intenso deslocamento de grupos de mineradores na região do Alto Rio das Velhas, entre Sabará e Vila Rica, a partir da detecção dos focos auríferos e das ocupações das terras. (...) Esses deslocamentos concretizaram um caminho bastante utilizado nas primeiras décadas do século XVIII, que seguia entre Sabará e Vila Rica (Ouro Preto) (...) e Raposos, que transformou-se numa importante conexão entre as estradas que vinham da Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro, compondo parte da Estrada Real*⁶⁸ (Fig. 2).

⁶⁶ Martins, “D. Luís de Figueiredo”, p. 11.

⁶⁷ Bianca Pataro Dutra Clímaco, SE ESSA RUA FOSSE MINHA: patrimonialização de conjuntos urbanos em Itabirito (MG), Dissertação de Pós Graduação, Belo Horizonte, 2011, pp.23-24.

⁶⁸ Gilmara Eduarda Braga, Divisão de Memória e Património. Secretaria Municipal do Património Cultural e Turismo: ITABIRITO: BREVE HISTÓRICO. Itabirito, Janeiro 2007, pp. 8-9.

Assim e à semelhança do que ia acontecendo em várias zonas mineiras, ao longo do caminho entre Sabará e Vila Rica iam-se formando povoados de origem vária, os quais experienciavam um forte desenvolvimento populacional, bem como uma forte movimentação social (Fig. 3).

Reportando-nos aos *primeiros povoamentos na Sede de Itabirito*, as informações *repetem a mesma imprecisão documental*, mencionada pelo historiador Augusto de Lima Júnior, a qual é *recorrente no imaginário local*:

*a nau do capitão Luiz de Figueiredo Monterroyo chegou em péssimas condições ao litoral carioca; após meses de espera no cais, Monterroyo a abandonou e dirigiu-se com um grupo para as áreas de mineração onde muitos estavam fazendo fortuna com as descobertas do ouro; eles chegaram à região próxima ao Pico de Itabirito e fundaram em 1709 uma ocupação fixa nesse local, que passou a se chamar Arraial de Nossa Senhora da Boa Viagem da Itaubira do Rio de Janeiro*⁶⁹.

Dando seguimento às pesquisas, estas revelaram, e de acordo com alguns historiadores brasileiros, que:

*a presença de Luis de Figueiredo Monterroio, como Guarda-Mor Substituto em Sabará em 1711, e de Francisco Homem Del-Rei, como tributário dos Quintos Reais em Passagem de Paraopeba em 1714/ 1715, indicam que eles estiveram em Itaubira, certamente não permaneceram nessa localidade por muito tempo*⁷⁰.

Ainda segundo Bianca Clímaco,

*apesar de não terem sido localizadas referências documentais que comprovem o facto, em 2009, foram comemorados os 300 anos de fundação da cidade. Como exposto, a fundação do Arraial de Itaubira situa-se no contexto inicial de exploração de ouro ao longo do Rio das Velhas e de fixação dos grupos de aventureiros que migraram para essa região*⁷¹.

⁶⁹ Braga, ITABIRITO..., p. 10.

⁷⁰ Braga, ITABIRITO..., p. 10.

⁷¹ Clímaco, SE ESSA RUA FOSSE MINHA..., p.24.

Outros dados revelam que, a nau que trouxe Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto para o Brasil tinha um retábulo com a imagem da devoção dedicado a Nossa Senhora da Boa Viagem, com todo o material litúrgico da futura capela em honra da padroeira. Como sabemos, na época, e ainda nos nossos dias, é usual as embarcações dos homens do mar possuírem um pequeno nicho com o seu santo devoto para que o proteja dos momentos difíceis que possa vir a atravessar.

Neste sentido, Bianca Clímaco, refere ainda que:

A capela de Nossa Senhora da Boa Viagem, padroeira da povoação, foi construída entre 1710 e 1720, (...) e o resultado do crescimento demográfico e económico do Arraial foi a sua elevação à condição de freguesia em 1745, quando recebeu a denominação de Itabira do Campo, vinculada a Vila Rica, actual Ouro Preto⁷².

A devoção de Nossa Senhora da Boa Viagem⁷³, também, foi levada para o arraial Curral del Rei e era a santa de predileção dos bandeirantes e forasteiros, devido à vida de nómadas que tinham, por isso, invocavam a sua protecção, os votos de uma “Boa Viagem” para o bom êxito da jornada. Actualmente, no lugar da capelinha de Nossa Senhora da Boa Viagem encontra-se a Catedral da Boa Viagem, em Belo Horizonte.

Todavia, e após algum tempo, Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto separou-se de Francisco Homem del Rei,

por desentendimentos ou por conjuntamente não terem encontrado ouro suficiente, indo então para as bandas do Sabará, onde enriquecera com as ricas lavras que veio a possuir em Raposos, Morro Vermelho e Penha de Sabará⁷⁴.

⁷² Clímaco, SE ESSA RUA FOSSE MINHA..., p.25.

⁷³ A devoção de Nossa Senhora da Boa Viagem teve início em Portugal, uma vez que na região de Lisboa, os pescadores erguiam santuários dedicados à Santa como protectora dos pescadores. Acredita-se que a Senhora da Boa Viagem protegia o local de partida das pessoas rumo aos seus destinos, com um sentimento de boa viagem áqueles que partiam. Na iconografia tradicional, Nossa Senhora da Boa Viagem é representada sobre nuvens, com uma coroa e véu na cabeça e aos pés, os veleiros no mar. Na mão esquerda, leva o Menino Jesus, que segura uma nau.

⁷⁴ Martins, “D. Luís de Figueiredo...”, p. 11.

Outro dado mostra-nos, e de certa forma reafirma que, as várias zonas de minas encontravam-se, relativamente, próximas umas das outras, e ainda com as marcas recentes da Guerra dos Emboabas, já referida:

*quis o destino que a vida se lhe fixasse naquela província ultramarina de São Paulo e Minas Gerais criada em 1709 no tempo do Governo de Fernando Martins Mascarenhas*⁷⁵.

Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto manteve-se, assim, no Brasil, por um largo período de tempo, na sua casa de Vila Rica, junto ao Rio das Velhas, cumprindo as directrizes que vinham do reino, bem como do Governador de São Paulo:

*Servia o Rei e o Reino, como soube e pode, debaixo dos preceitos que lhe dava o Governador António de Albuquerque e, depois, D. Lourenço de Almeida, quando Minas Gerais em 1720, se separou de São Paulo*⁷⁶.

2.2. Os cargos exercidos: Guarda-Mor, Provedor dos Quintos Reais e Capitão da Armada Real.

É através da inscrição, que se encontra gravada na parede de granito, no lado direito de quem entra para a capela, que se pode ler:

*Luís de Figueiredo Monterroio Capitão da Armada Real, Guarda-Mor e Provedor dos Quintos Reais que foi nas Minas de Ouro – 1726-27*⁷⁷.

A nomeação do cargo de Capitão da Armada Real terá sido feita, segundo a nossa leitura, ainda, no reinado de D. Pedro II, visto que Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto, em 1703, já se encontrava a navegar os mares do Sul e da Bahia. No entanto, não nos foi possível saber, se entretanto ele voltou ao reino com notícias sobre a situação da colónia brasileira, ou se ficou por lá no cumprimento dos seus deveres em nome da Coroa, regressando somente no decorrer do segundo decénio de setecentos.

⁷⁵ Matos Sequeira, “Uma lembrança do Brasil no Solar da Torre do Terrenho entre Trancoso e Moreira de Rei, onde o ouro das Minas de Sabará criou prodígios de arte e opulência mercê do voto do Capitão-Mor da Armada Real Luís de Figueiredo Monterroio”, *O Século* de 7 de Novembro de 1947, p. 1.

⁷⁶ Sequeira, “Uma lembrança do Brasil...”, p. 4.

⁷⁷ Martins, “D. Luís de Figueiredo...”, p. 6.

Quando se fala em capitão da armada, este cargo reporta quase sempre para o comandante supremo de uma armada. Assim, o capitão-mor da armada seria aquele, que na época,

*comandava as armadas, quando levava a bandeira real. O capitão-mor da Armada era o comandante de esquadras de menor importância, ou pelo número de unidades ou por se constituída por navios ligeiros, mas mantinha o comando do seu próprio navio*⁷⁸.

Com o passar dos séculos, e durante o século XVIII, o cargo de capitão-mor evoluiu, tornando-se já no reinado de D. João V, num cargo meramente honorífico sob a designação de Capitão General da Armada Real. De facto, a partir da segunda metade do século XVII, a acção das Armadas torna-se bastante reduzida, sendo que estas vão passar, a partir dos inícios de setecentos, a escoltar as frotas do Brasil e a transportar os diamantes e o ouro dos quintos.

Daí que, depreendemos que, terá sido esta uma das tarefas que Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto tenha desempenhado, aquando a sua ida para o Brasil, mas nada se sabe.

Relativamente aos cargos de Guarda-Mor e Provedor dos Quintos Reais, entendemos que estes cargos foram atribuídos durante o reinado de D. João V, não sabemos, se a nomeação foi efectuada em terras lusas ou se através de alguma missiva recebida no Brasil. Neste sentido, entendemos que esta nomeação terá sido feita em terras brasileiras:

*Onde enriquecera com as ricas lavras que veio a possuir em Raposo, Morro Vermelho e Penha de Sabará, e onde fora feito guarda-mor e atingiu o importante posto de Provedor dos Quintos Reais nas Minas de Ouro*⁷⁹.

Outro dado que reporta esta nomeação feita no Brasil, refere que:

⁷⁸ «Capitão», *Dicionário da História de Portugal*, Dir. Joel Serrão, Porto, 1975, Vol.I, Livraria Figueirinhas, p. 471-472.

⁷⁹ Martins, “D. Luís de Figueiredo...”, p. 11.

Luís de Figueiredo Monterroio, nomeado Provedor e Guardamora das Minas de Sabará, descobertas no fim do século XVI por Manuel Borba Gato, instalou-se então em Vila Real de Sabará, nas Minas de Raposos, em sucessivos esforços para que se cumprisse o Regimento dos Quintos, promulgado pelo Governador do Rio Artur de Sá e Meneses⁸⁰.

Esta nomeação, para o cargo de provedor, era feita pelos governadores ou pelo próprio rei, e o qual era responsável pela sua repartição. Assim, a função do provedor dos quintos era:

responsável pela arrecadação da finta, controle de ouro recebido e remessa à Provedoria da Fazenda Real, além da fiscalização da sonegação de escravos⁸¹.

Por outro lado, o provedor dos quintos também era responsável pela sua supervisão:

o Provedor das Minas terá particular cuidado de as visitar as mais vezes que puder ser, com seu escrivão, para ver se estão limpas, seguras e começadas fortes de se lavrarão sem prejuízo das outras minas vizinhas, e se guarda nelas todo o conteúdo neste Regimento⁸².

Com efeito, devido à falta de ordem que então grassava nas minas, o governador do Rio de Janeiro, Artur de Sá e Meneses (1697-1702),

Foi incumbido pelo rei de visitar as minas, o que fez entre março de 1700 e julho de 1702⁸³, nomeou vários funcionários que deviam zelar pelos interesses da Coroa em assuntos tais como a cobrança dos quintos reais, bem como o leilão das datas da Coroa, inspeção nos principais caminhos que levavam à saída

⁸⁰ Sequeira, “Uma lembrança do Brasil...”, p. 4.

⁸¹ Simone Cristina de Faria, “A IMPORTÂNCIA DAS MINAS PARA O IMPÉRIO ULTRAMARINOPORTUGUÊS NO SÉCULO XVIII ATRAVÉS DE UM ESTUDO DOS COBRADORES DOS QUINTOS REAIS: MARIANA (1718-1733)”, (ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL), *Mneme – Revista de Humanidades*, UFRN. Caicó(RN), Set./ Out. 2008, v.9, nº24, p. 12.

⁸² Renger, “O quinto do ouro...”, p. 96.

⁸³ Renger, “O quinto do ouro...”, p. 97.

*das minas, e confiscação de mercadorias para ali contrabandeadas pelo rio São Francisco*⁸⁴.

Face a isto, ficamos a saber quais as competências e deveres que um guarda-mor e provedor dos quintos reais tinham que cumprir e fazer cumprir. Assim, terão sido estas as incumbências dadas a Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto, no decurso da sua jornada pelo Brasil.

2.3. A edificação do Solar

A construção do Solar dos Brasis está na base de uma promessa feita por Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto quando este se encontrou diversas vezes, em momentos difíceis de perigo de vida:

*à semelhança do seu Senhor, assim, procedeu Luís de Figueiredo Monterroio, que houvera feito promessa de mandar erguer um solar e uma capela*⁸⁵.

Por outro lado, a edificação do solar está, também fortemente, ligada à descoberta das minas de ouro no Brasil:

*O solar dos Brasis, está intimamente ligada à história do Brasil, à época áurea da mineração, ao mundo de espanto e dor que teve D. João V no trono*⁸⁶.

Neste sentido, o que une o Brasil ao Solar dos Brasis, para além do nome, é toda a riqueza que se pode ver nas talhas douradas, pinturas, santos, tectos, policromias, ou seja, em todo o conjunto e o qual, ganhou vida com o ouro trazido das minas:

*As Minas de Sabará conseguem fantasiar-se neste solar da Torre do Terrenho*⁸⁷.

No entanto, o que os separa, para além da distância, é toda a cultura brasileira e autóctone, bastante diferente da metrópole, a própria geografia, bem como o clima.

⁸⁴ Faria, “A IMPORTÂNCIA DAS ...”, p. 12.

⁸⁵ Martins, “D. Luís de Figueiredo...”, p. 5.

⁸⁶ Leitão, “O Solar...”, p. 3.

⁸⁷ Leitão, “O Solar ...”, p. 4.

Com isto, o solar como sendo uma casa nobre setecentista, a sua evolução foi pautada por uma série de conjunturas, quer políticas, culturais, e sobretudo económicas, marcaram vivamente o seu progresso e desenvolvimento, em termos arquitectónicos.

Sendo uma casa de dimensões consideráveis, e tendo em conta, a própria singularidade do edifício, o Solar dos Brasis constitui, de certa forma, um exemplo único no país, e em que a sua tipologia se apresenta como um bom exemplo de casa-torre:

É uma das mais importantes casas nobres da Beira Alta embora não uma das mais monumentais. A casa impõe-se desde logo como bom exemplar da casa-torre que se continua erguendo por todo o século de 700⁸⁸.

Assim, o conjunto do solar é formado por uma torre, corpo da casa e capela.

Segundo Carlos Azevedo, e dentro das tipologias apresentadas, o solar insere-se na *Casa senhorial constituída por uma ala residencial adossada a uma torre⁸⁹*. Segundo o autor, a tipologia destas casas, terão sido as primeiras a surgir e tendo em conta a sua simplicidade, foi aquela que mais se transformou:

Foi também a que se transformou na mais comum e genuína casa portuguesa do tipo rural.⁹⁰

É um tipo de casa que se vai expandir na horizontal de forma a que esta tenha estabilidade e apresentando o *predomínio de fachadas compridas e de dois andares⁹¹*. Para além disso, estas casas setecentistas também apresentam um piso denominado de *Piso Nobre*. Reportando ao Solar dos Brasis, a importância do seu piso nobre, não se cinge à concepção das janelas, mas, deve-se ao tecto octogonal em caixotões da torre:

Tecto de talha policromada na sala superior da torre, é uma das peças mais ricas do seu género em todo o país. De forma

⁸⁸ Carlos de Azevedo, Solares Portugueses: Introdução ao estudo da casa nobre, Livros Horizonte, Men-Martins, 1988, p.177.

⁸⁹ Azevedo, Solares Portugueses..., p. 26.

⁹⁰ Azevedo, Solares Portugueses..., p. 26.

⁹¹ Azevedo, Solares Portugueses..., p. 71.

*octogonal, ostenta painéis pintados com flores e com figuras de santos, tendo ao centro as armas da família*⁹².

Relativamente à fachada, estas casas nobres setecenistas apresentam-se com pilastras lisas e pouco salientes, de forma a obter mais secções. Para sublinhar a linha superior dos edifícios, tal só era possível através da utilização de frontões e de outros ornatos.

⁹² Azevedo, Solares Portugueses..., p.177.

3 – CAPÍTULO III

A ARQUITECTURA BARROCA E O SOLAR DOS BRASIS

CAPÍTULO III

A ARQUITECTURA BARROCA E O SOLAR DOS BRASIS

Em finais do século XVI, o barroco consistiu numa reacção ao Renascimento clássico, e o qual se desenvolveu ao longo do século XVII até meados do século XVIII. O seu aparecimento está ligado à evolução dos estilos, em que um período opõe-se ao anterior, numa tentativa de encontrar uma característica nova, capaz de revolucionar todo um paradigma já existente; ou seja, esta revolução acontece, visto que, à uma clara reacção contra as normas existentes anteriormente, sendo por isso, opostas. O surgimento de novos princípios, primeiramente, seduzem, sendo depois, convertidos e materializados; mas quando deixam de suscitar qualquer tipo de sedução, são novamente, postos em causa e, substituídos por novos princípios/ normas. É o estilo de ornamento, de relevo do Antigo Regime e da Arte da Contra reforma, que revela um tipo social muito característico e um espírito, que tanto tem de misticismo como de paixão.

José Fernandes Pereira destaca a *originalidade da arquitectura barroca nacional no contexto europeu*⁹³, bem como, a sua importância após estudos efectuados acerca da arte do Brasil demonstrando as suas semelhanças. Tal valorização só foi possível devido aos estudos encetados por estudiosos e curiosos estrangeiros como Robert Smith, Bazin, entre outros, que trouxeram à luz, e de certa forma desmitificando a forma negativa como era visto o barroco, a sua importância em termos culturais da época de oitocentos.

O surgimento do barroco é marcado pelo dinamismo, ritmo interrompido das linhas, turbulência dinâmica, primado da cor e profundidade, visão em perspectiva, exaltação do movimento, materialização do extâse e da emoção, sensualidade das formas, monumentalidade cenográfica, exagero da ornamentação e o jogo de contrastes energéticos como: sombra/ luz; massas/ vazio; curvas/ contracurvas e côncavos/ convexos.

Além disso, é também o reflexo da mudança de uma sociedade cortesã e do regime absolutista, bem como, de uma Europa mergulhada numa turbulência religiosa, que após a reforma tridentina do catolicismo sai revigorada:

⁹³ José Fernandes Pereira, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Maia, Biblioteca Breve, 1992, vol. 103, p. 9.

Formalmente, o barroco manifestou-se como esforço de recuperação do equilíbrio renascentista e em activo desacordo com o ideário do Maneirismo, embora colhesse neste importantes soluções⁹⁴.

Em termos de arquitectura, um dos símbolos mais emblemáticos do barroco e que constitui uma imagem representativa do regime absolutista é o Palácio de Versalhes, do “Rei Sol” de França, no qual, estão compactadas as principais características deste estilo artístico. O palácio de Versalhes destaca a monumentalidade de uma construção exageradamente decorada, e adornada de esplêndidos jardins, afim de prestigiar o seu impulsinador, oferecer conforto a todos os que dele usufruíam e criar uma encenação magnificente.

Em Portugal, Mafra constitui, a nível nacional, um símbolo único o qual de forma muito peculiar, se tenta aproximar de Versalhes de França, ou do Escorial de Espanha. Com o intuito de engrandecer a nação e como marca da sua governação, o Magnânimo deu o seu patrocínio para a edificação do palácio e investiu as riquezas vindas da colónia brasileira em obras de arte do estilo barroco:

o barroco nacional é sobretudo decorativo, vivendo da excelência da talha e azulejo; era mais exuberante e negro no Norte, mais clássico e claro no Sul⁹⁵.

Além disso, a arquitectura barroca apresenta e reúne um conjunto de soluções que se opõem ao convénio clássico e maneirista:

Surgiu uma combinação de volumes vigorosamente modelados, em que certos elementos ornamentais – colunas, cornijas, frontões – intensificam os efeitos óptico e sensorial, desenvolvendo-se como elementos plásticos que emanam das peças estruturais; vulgarizou-se o uso das curvas, em plantas de paredes ondulantes (Borromini), da articulação orgânica das várias zonas, de cúpulas e de torres como agentes dinamizadores

⁹⁴ «Barroco», Enciclopédia Luso-Brasileira, Editorial Verbo, Lisboa, volume 3, p. 692.

⁹⁵ Pereira, Arquitectura Barroca..., p. 9.

da silhueta do edifício, frequentemente concebido em função de uma perspectiva estudada (Santa Agnese, em Roma)⁹⁶.

Com isto, podemos dizer que, no que se refere ao barroco português, as circunstâncias produzidas devem-se a determinados vectores como: restauração da independência, a riqueza vinda das minas de ouro e diamantes do Brasil, soluções e valores tridentinos, o aproveitamento da retórica nas várias vertentes artísticas, a polifonia nas várias artes, ou seja, a influência do barroco estendeu-se a todos os domínios, bem como, moldou tanto a sociedade portuguesa como a brasileira, onde a sua criação mais se notabilizou.

Face a isto, à que realçar, a geografia do barroco cuja teve uma projecção nacional, isto é, não foi mais significativa numa zona do que outra. A sua expansão atingiu até mesmo os locais mais recônditos, que se pode imaginar. Porém, há que realçar os principais focos, a partir dos quais se expandiu: Lisboa, Porto e Braga:

Mafra e Lisboa cortesã influenciavam a zona sul do país, e o território abaixo do Mondego, o Porto, com o vale do Douro e as terras próximas, constituía o segundo foco importante; Braga, terceiro centro importante, irradiava para o Alto Minho⁹⁷.

Pais da Silva condensa a questão ao afirmar que a igreja barroca é:

Como um paralelepípedo animado pela decoração no frontispício e no interior. (...) planimetria longitudinal, sobrecarregada, senão absorvida pela decoração, assim era vista a arquitectura barroca, embora os exemplos como Santa Engrácia, Clérigos, neguem o enunciado anterior. Se considerarmos que a arquitectura não se resume ou esgota na decoração, verificamos por simples listagem que uma outra realidade domina o barroco produzido: a grande diversidade de plantas, propondo espaços diversificados e variados⁹⁸.

⁹⁶ «Barroco», Enciclopédia ..., pp. 692-693.

⁹⁷ Pereira, Arquitectura Barroca..., p. 10.

⁹⁸ Pereira, Arquitectura Barroca..., p. 10.

3.1. – A linguagem arquitectónica e a sua adaptação às particularidades rústicas e rurais das beiras

O século XVIII é, por excelência, o século do barroco. Vai ser a partir dos finais do século XVII, no reinado de D. Pedro II, que se vai verificar uma renovação em termos de estilo. A prodigalidade do barroco manifestou-se mais na talha dourada do que na arquitectura. No entanto, a originalidade da arte de setecentos verifica-se no modo como os arquitectos nacionais vão interpretar e adaptar os modelos importados.

Deste modo, a arquitectura barroca portuguesa é o produto da influência e assimilação das tendências trazidas pelos artistas estrangeiros, que vieram trabalhar para Portugal, mas acima de tudo da conjugação dessas novas tendências com as tradições particulares e rurais da sociedade portuguesa.

É no século XVIII, que a casa nobre e a arquitectura civil vão ganhar uma expressão, de acordo com as tendências de Portugal. Acima de tudo, é no Norte do país, que a arquitectura setecentista se vai destacar, pela obtenção de resultados inéditos do barroco europeu. Estas casas apesar de não resultarem de *novos tipos de arquitectura*⁹⁹, vão destacar-se pelo seu desenvolvimento e, acima de tudo do enriquecimento das estruturas já existentes. Todavia, a arquitectura portuguesa setecentista vai apresentar alguns sinais diferentes, dentro do carácter do barroco, devido aos arquitectos portugueses não os terem entendidos e adoptados bem, no que se refere, aos princípios e regras da arte barroca. Face a isto, a manifestação do barroco na arquitectura foi diferente tanto no Norte como no Sul do país.

O Norte, sendo uma região mais conservadora e apesar das novidades já referidas, as plantas, na arquitectura civil, vão continuar na sua linha do conservadorismo, sem que se introduzam grandes inovações. Assim, o que se vai verificar, é a sumptuosidade, teatralidade cénica e monumentalidade áulica presentes na arquitectura barroca.

Neste sentido, a casa nobre é apresentada pelas suas grandes dimensões, muitas delas monumentais, onde o gosto do barroco, a decoração, a arquitectura e a rusticidade da zona apresentam uma boa conjugação, ou seja, verifica-se a união da arquitectura erudita com a arquitectura popular da região. Daí que, as casas nobres das beiras sejam

⁹⁹ Azevedo, Solares Portugueses..., p. 66.

modelos únicos e singulares no seu conjunto arquitectónico. A singularidade patente nesta arquitectura barroca manifesta-se ao nível da planta, mas acima de tudo, da ornamentação feita muito ao gosto do proprietário e do lugar onde é erigida.

A casa nobre do interior beirão do século XVIII encontra-se bastante esparsa por toda a região interior, sendo que, a arquitectura barroca teve uma expressão ampla e diversificada, que abrangeu não só o território nacional, bem como, as possessões ultramarinas, como foi o caso do Brasil (Fig. 4):

Foi a exploração das riquezas do Brasil, no século XVIII. (...) mas essa da América do Sul ficou fortemente assinalada nas construções beirãs da época. Um considerável afluxo de dinheiro está na base de um período de intensa actividade da construção civil, reconhecível ainda hoje em numerosos edifícios datados e no nítido enriquecimento do nível arquitectónico de muitos deles¹⁰⁰.

O Solar dos Brasis constiu um bom exemplo de casa nobre, conjugado com o barroco e a rusticidade do interior beirão, sendo que a casa se impõe, desde logo, como um *bom exemplar da casa-torre*¹⁰¹. Apresenta uma planta rectangular irregular (fig. 5), composta por corpo principal de dois pisos, integrando a capela adossada ao lado esquerdo e uma torre de dois pisos de planta quadrada, no lado oposto, com coberturas diferenciadas de telhado a duas e quatro águas (no corpo da torre). A fachada principal ostenta um enorme brasão (Fig. 6) e, a fachada posterior possui uma varanda¹⁰² alpendrada apoiada em pequenas colunas de cariz toscano (Fig. 7). Quanto ao espaço interior, este apresenta uma diferenciação funcional entre os pisos, sendo a compartimentação tripartida.

A capela é de planta longitudinal composta por nave com coro-alto e capela-mor ligeiramente mais estreita (Fig. 8). A fachada principal (Fig. 9) possui um frontão triangular, com portal de verga recta rematada por frontão semicircular interrompido. As fachadas têm cunhais com pilastras e remates em friso e cornija e a lateral direita

¹⁰⁰ Arquitectura Popular em Portugal, edição do Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa, 1961, p. 301.

¹⁰¹ Azevedo, Solares Portugueses..., p. 177.

¹⁰² Segundo Carlos Azevedo, a varanda constitui uma das mais importantes inovações inseridas na arquitectura, cujo intuito consistia em abrir a casa para o contacto da natureza.

rasgada por portal semelhante ao da fachada principal e janela em capialço na capela-mor. As coberturas internas são em falsa abóbada de berço pintadas e tecto da capela em caixotões pintados.

Verifica-se, assim, que a região da Beira foi reciprocamente influenciada, tanto pela arquitectura erudita como pela arquitectura popular, chegando mesmo as duas coexistirem no mesmo edifício, sem que, no entanto, nenhuma delas perdesse a sua característica principal:

É particularmente sensível essa transmissão que se operou da grande arte de edificar para a edificação popular. Transmissão cuja ingenuidade lhe assegura com frequência o valor dum recriação. Adaptados às circunstâncias locais, por uma gente simples e sem preceitos estéticos, para quem as regras e os cânones dos estilos são valores de pouca monta, os elementos inspiradores transfiguram-se e adquirem formas e expressões quase originais¹⁰³.

De uma forma mais ou menos pronunciada, as construções eruditas que se erigiram fora dos grandes centros e que denotam planos estilísticos, foram influenciadas pelas criações populares da arquitectura regional beirã. Assim, na Beira, as influências da arquitectura regional sobre a erudita, bem como, a influência da arquitectura erudita sobre a regional contêm particularidades diferentes, ou seja; quando à a sobreposição da arquitectura popular sobre a erudita, o que se verifica são soluções que se encontram na base das alterações eruditas; quando se verifica o contrário, o que se encontra são elementos e pormenores que impressionaram o componês, e que os vai tentar construir.

3.2. – A arquitectura barroca como forma de legitimação do poder perante a sociedade

Tal como na Europa, Portugal apresentava, nos séculos XVII e XVIII, uma sociedade tipicamente rural, em que a posse de terra consistia o motivo principal, e acima de tudo, material do poder e distinção social.

¹⁰³ Arquitectura Popular..., p. 322.

Todavia, verifica-se que ao nível da própria sociedade havia uma mobilidade social, que se traduzia no melhorar de posição, de status adquirido, ou seja, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, a formação social do país torna-se mais complexa devido ao alargamento dos estados:

Diziam eles que, para provar que não se era pebleu, não era necessário provar nobreza, mas apenas justamente que não era pebleu (ou seja, que se detinha um privilégio). Com efeito, segundo o direito real português existiria um estado do meio entre nobre e peões, o daqueles que têm por hábito montar a cavalo. O estado nobre seria ocupado por aqueles a quem o esplendor do sangue torna ilustres¹⁰⁴.

Porém, como refere António Hespanha, existia uma outra nobreza, mais exterior e mais aleatória ganha por obras, correspondente ao exercício de certas funções ou ofícios da república:

A nobreza que se adquire: pela milícia armada (cavaleiros de ordens militares, oficiais militares (condestável, almirante, capitães-mores, capitães de fortalezas, cavaleiros de companhias de cavalos, capitães e alferes de ordenanças); pelo exercício de certos ofícios: governos de armas das províncias, presidentes dos tribunais de justiça da corte; conselheiros régios; chanceler-mor; juízes das chancelarias e audiências; corregedores; provedores; juízes régios; juízes ordinários, vereadores, almotacés e alguazis, procuradores dos concelhos, meirinhos e alcaides; mas só nas terras em que fosse costume reservar este lugar a nobres¹⁰⁵.

Ora, se a sociedade estava hierarquizada no fundamento da posse de terra e no privilégio, os nobres vão sentir necessidade de dar provas da sua superioridade, quer seja através da genealogia, quer seja através do seu estatuto social, isto é, os nobres vão procurar formas de distinção dos plebeus por meio de despesas exageradas e de comportamentos que confirmavam o seu poder.

¹⁰⁴ António Manuel Hespanha, "A Nobreza nos Tratdos Jurídicos dos Séculos XVI a XVIII", *Penélope. Fazer e Desfazer a História*, Nº 12, 1993, pp. 27-42.

¹⁰⁵ António Manuel Hespanha, "A mobilidade social na sociedade do Antigo Regime", *Tempo*, vol. 11, nº 21, julho, 2006, Universidade Federal Fluminense, Brasil, pp. 121-143.

Assim, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, a fidalguia de solar era constituída por uma fidalguia de incontestável linhagem, a qual era distinguida daquela mais recente. Esta fidalguia concentrava-se, essencialmente, na zona norte de Portugal, Entre-Douro e Minho, Trás-os-Montes e Beiras, onde se vai verificar a construção de solares e quintas, muitas vezes a partir de edifícios já existentes:

Entre a fidalguia provincial, podemos detectar um subgrupo composto por fidalgos da Casa Real e alguns donatários de terras, que forneciam uma parte dos capitães-mores e governadores militares que, no império, representavam a jurisdição da Coroa. A ocupação dos postos-chave na administração colonialera utilizada pela nobreza como uma oportunidade de maximizar as suas rendas (...). A experiência ultramarina justificava a sucessiva ocupação de postos que podia culminar, no regresso ao reino, com um título em vida ou um senhorio, o que iria aumentar o prestígio e o património familiares¹⁰⁶.

Neste sentido, na maior parte das terras das beiras, a organização social encontra-se marcada no prestígio e na magnificiência das casas fidalgas e, na extrema modéstia das casas comuns. Assim, Nuno Gonçalo Monteiro refere que *a família nobre estava associada a um apelido próprio e a um brasão de armas¹⁰⁷*:

Nos brasões aparatosos e noutros símbolos de direitos especiais concedidos a certas famílias – expressões arquitectónicas consubstanciando hierarquias, distinções, regalias e deveres (...). Mesmo os nobres contentaram-se em valorizar plasticamente os seus solares com os emblemas da fidalguia com que se valorizavam a si próprios aos olhos do vulgo: os brasões, orgulhosamente patenteados sobre as entradas, ou nos cunhais, ou nos tectos das salas (Fig. 10). Muitos deles devem ter sido feitos por artífices dos grandes centros, outros por artífices locais inspirados por aqueles, e são, realmente, do ponto de vista

¹⁰⁶ José Damião Rodrigues, “A Estrutura Social”, in *Nova História de Portugal*, direcção de Joel Serrão e A. H. De Oliveira Marques, vol. VII, p. 428.

¹⁰⁷ Nuno Gonçalo Monteiro, “Casa e Linhagem: o Vocabulário Aristocrático em Portugal nos Séculos XVII e XVIII”, *Penélope. Fazer e Desfazer a História*, Nº 12, 1993, pp.43-63.

*decorativo, as peças mais valiosas e salientes que se encontram em território beirão*¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Arquitectura Popular..., p. 301 e 328.

4 – CAPÍTULO IV

O PROGRAMA DECORATIVO DA CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA

CAPÍTULO IV

O PROGRAMA DECORATIVO DA CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA

A capela de Nossa Senhora da Penha de França, como já foi referido, está situada na freguesia da Torre do Terrenho, que fica a 14 km do concelho de Trancoso. A sua fundação deve-se à grande devoção de Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto, que em momentos de grande aflição em terras do Brasil, pediu a protecção da Senhora da Penha de França, que o salvou dos perigos de morte. Assim, aquando o seu regresso a Portugal, o fidalgo Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto cumpriu a sua promessa construindo a capela em honra de Nossa Senhora da Penha de França, como agradecimento de todos os privilégios recebidos nas horas de grande perigo:

Por o ter livrado de evidentes perigos, assim no Mar, aonde se viu afogado, como no sertão aonde na América, o quiseram tragar as feras¹⁰⁹.

No decorrer do ano 1727, Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto obtém a licença de construção, a 27 de Fevereiro do mesmo ano, concedida pelo Cabido de Viseu, onde o instituidor se compromete:

A dotá-la do nescessário e aplicar-lhe Fábrica cada um ano, de dez ou quinze mil réis, (...) e vista com o preparo necessário e fábrica, requererá licença para se benzer, e celebrar nela o Santo Sacrifício da Missa = Concedemos Licença para podererigir capela, em lugar conviniente, Viseu em cabido de vinte e sete de Fevereiro de mil setecentos vinte e sete. = o Deão = Petição e despachos do Ilustre Cabido de Viseu, porque concede Licença para se erigir a capela¹¹⁰.

A capela exhibe o seu portal rectangular emoldurado por pilastras caneladas, ficando assente sobre os capitéis e o entablamento de friso decorado com simples figuras geométricas; da cornija, a qual é bastante saliente, surge um arco interrompido ao centro e sob ele abre-se o nicho, rodeado de volutas, onde estava a imagem de São

¹⁰⁹ Martins, “D. Luís de Figueiredo...”, p. 11.

¹¹⁰ Leitão, “O Solar...”, p. 23.

Luís de França, esculpida em barro, *seu onomástico patrono de quem obtivera o seu primeiro nome*¹¹¹ e a qual foi roubada.

O remate superior da capela, a cimalha, é composto por um frontão triangular duplo e rematado no vértice por uma cruz. Todo o conjunto é bem proporcionado e equilibrado, bem como as duas janelas quadradas de moldura lisa. Sobre as pilastras encontram-se dois pináculos piramidais coroados de esferas, estando um de cada lado (Fig. 9). De notar, que abaixo de ambas as janelas estão vestígios de duas faixas na parede pintadas a ocre e a cobertura é em telhado de duas águas na capela e corpo, e telhado de quatro águas na torre.

Olhando abaixo da janela do lado direito, para quem entra na capela, verifica-se de forma muito ténue, o que possivelmente teria sido o formato de um brasão (Fig. 11), seguido de uma inscrição gravada no granito da parede que refere

*ESTA CAPELA MANDOU FAZER PARA SI E SEUS
HERDEIROS LUÍS DE FIGUEIREDO MONTERROYO
CAPITÃO DA ARMADA GUARDA MOR E PROVIDOR DOS
QUINTOS REAIS QUE FOI NAS MINAS DO OURO 1726/7*
(Fig. 4).

A porta lateral (Fig. 12), que condiz com a principal é mais simples e sóbria, e a sua simplicidade, verifica-se ao nível das pilastras e do entablamento, o qual é decorado, também, com simples figuras geométricas; da cornija, bastante saliente, sai um arco interrompido ao centro, onde sob o mesmo se abre um nicho onde se encontrava a imagem de Nossa Senhora da Penha de França (Fig. 13), em terracota. Relativamente, a esta imagem da Nossa Senhora da Penha de França em terracota, Ruben Andersen Leitão havia identificado, no artigo que escreveu na Separata da revista “Ocidente”, esta imagem como sendo Nossa Senhora da Conceição, podendo ter havido algum lapso na sua identificação por parte do autor.

Entrando na capela, deparamo-nos com uma excepcional beleza que vai desde a talha, quadros de castanho, iconografia, altar-mor e colaterais, púlpito, coro e toda uma estatuária de rico labor, bem como as policromias, que ameaçam desaparecer. A capela

¹¹¹ Martins, “D. Luís de Figueiredo...”, p. 6.

é formada de uma só nave, sendo o altar-mor ligeiramente mais estreito e o qual constitui a peça mais rica e interessante de todo o conjunto.

A nave da capela é composta por dois altares colaterais:

Um com uma imagem de Santo António de sete palmos e outro com uma imagem de Cristo com retábulos de primorosa talha¹¹².

Assim, o altar da direita, no lado da Epístola, é dedicado a Cristo Crucificado, e o altar da esquerda, no lado do Evangelho, é dedicado a Santo António. Ambos os retábulos são de planta recta, têm dois arcos de volta perfeita, o arco exterior apresenta uma policromia marmoreada a vermelho e o interior parte integrante do conjunto retabular apresenta folhas de acanto pintadas a vermelho. No lugar da pilastra encontram-se duas edículas onde se inserem dois anjos tocheiros, um de cada lado, bem como, duas mísulas integrantes onde se integram dois anjos de pé, como autênticos atlantes, dando a sensação de suportarem com um dos braços erguidos o peso da mísula, sobre a qual se encontram duas imagens de virtudes, uma de cada lado. Ambos os retábulos são de talha dourada e policromada, apresentam um fundo em carmesim decorado com folhagens de acanto estilizadas, e são finalizados com um dossel de onde pende uma sanefa de policromia vermelha (Fig. 14 e 15).

Voltando ao altar dedicado a Cristo Crucificado, verificamos que no remate da estrutura do retábulo encontrava-se a imagem da Virtude Caridade e sobre as mísulas, suportadas pelos dois anjos atlantes, encontravam-se do lado esquerdo, para quem está de frente para o altar, a virtude Fortaleza e do lado oposto, a virtude Temperança (Fig. 16). Encontra-se, também mesmo ao lado do altar, uma pia de água benta e na parede lateral do arco cruzeiro, estava um quadro a óleo, com o Fidalgo vestido com traje nobre do século XVIII e, abaixo deste quadro, um outro mais pequeno que relata um milagre; sobre a cornija abre-se um nicho onde estaria São Francisco de Assis.

Quanto ao altar dedicado a Santo António, no remate da estrutura retabular encontrava-se a Virtude Esperança e sobre as mísulas, suportadas pelos dois anjos atlantes, estavam do lado esquerdo, para quem está de frente para o altar, a virtude Prudência e do lado oposto, a virtude Justiça (Fig. 17). Ladeando o altar encontra-se uma caixa de esmolas com duas aberturas, com uma imagem da Senhora da Penha de

¹¹² I.A.N./ T.T. - Dicionário Geográfico de Portugal, volume 43, folha 334.

França, suportada por uma coluna com um pequeno anjo atlante. Na parede lateral do arco cruzeiro encontra-se um quadro a óleo, com o fidalgo vestido com trajes talaes e, sobre a cornija abre-se um nicho onde estaria São Francisco de Xavier.

Junto do altar de Santo António está o púlpito encostado à parede, cuja caixa é lavrada a talha finíssima, conjugando bem com os frisos verticais de pequenas folhas acânticas, bem como, com a conjugação dos concheados e entrelaçados acânticos. O púlpito é descrito no Dicionário Geográfico, em 1732, da seguinte forma:

Tem púlpito de talha feita com muita miudeza com seu dossel por cima com quatro anjos e a Figura da Fé¹¹³ (Fig. 18).

Relativamente aos quatro anjos músicos, somente existem três deles (Fig. 19), tendo o quarto sido, possivelmente, roubado. O alto dossel de onde saem os panos fingidos do lambrequim da zona interior, verifica-se a imitação de franjas e borlas em toda a volta do dossel, sendo a cimalha é rematada pelos referidos anjos músicos de trombetas e bandolim e coroados com a imagem da virtude da Fé, criando um conjunto que denota energia, movimento e teatralidade. No interior do dossel pode ver-se um baixo relevo do resplendor, talhado primorosamente, sugerindo ser o Divino espírito Santo (Fig. 20), e na parede de onde pende a sanefa uma pequena representação de duas pombas e três pequenas árvores, o que poderia ser uma alusão do “Dilúvio” do Antigo Testamento (Fig. 21).

Quanto ao coro (Fig. 22), este é descrito da seguinte forma:

Tem seu coro gradeado levantado e com pilares de talha com seus reparos tendo mão no friso que serve para vasos de flores e com suas janelas que abrem com dobradiças, e todos os altares estão guarnecidos com muitas figuras e tem no frontespício duas janelas abertas para o coro que dão muita claridade¹¹⁴.

Junto às colunas da coro estão, pequenos anjos encostados, em pose de atlantes, a sustentarem a arquitrave, onde se denota uma ténue policromia marmoreada, rematada por palmetas (Fig. 23). Além disso, o coro possui duas janelas quadradas de forma a iluminar a capela.

¹¹³ I.A.N./ T.T. - Dicionário ..., volume 43, folha 334.

¹¹⁴ I.A.N./ T.T. - Dicionário ..., volume 43, folha 334.

Relativamente ao tecto da capela (Fig. 24), cuja temática será desenvolvida mais adiante, representa, segundo Ruben Andresen Leitão:

*A influência da flora mineira, (...) uma euforia de tropicalidade nos desenhos e no colorido do tecto, onde se vinca ainda uma exuberância que foi trazida pelo Fidalgo fundador*¹¹⁵.

O altar-mor (Fig. 25) constitui a peça mais importante e mais deslumbrante de todo o conjunto arquitectónico e escultórico, isto tanto pela talha dourada e policromada como também pela estatuária presente no altar. Na zona central, a tribuna, onde se encontrava a Senhora da Penha de França, é formada por um trono de dois degraus, com uma peanha com dois anjos e, é coroada por um dossel de cortinas abertas, de policromia vermelha e grinalda. O padre Manuel Cardoso, em 1732, descreveu desta forma o altar-mor:

*No Trono está colocada a milagrosa imagem de Nossa Senhora da Penha de França feito em Lisboa por crescido preço com todo o primor da arte, nos nichos do retábulo estão S. Joaquim, Santa Ana e S. José, imagem de crescido vulto, e vários anjos com muita figura que assistem a Senhora e a servem de adorno*¹¹⁶.

Acima do trono de Nossa Senhora da Penha de França encontra-se *o brasão do clérigo-fidalgo certifica-a heráldicamente*¹¹⁷, com as famílias Monterroio e Figueiredo (Fig. 26). Neste caso, o escudo é tipo francês partido, tendo no lado direito a representação da família dos Monterroio e do lado esquerdo a representação da família Figueiredo, é encimado com um elmo fechado virado de frente, sendo este escudo segurado por dois anjos-meninos, um de cada lado. Toda a capela está guarnecida de anjos de corpo inteiro ou somente cabeças de anjos aladas, os quais se encontram envoltos de belas folhagens acânticas, putti, flores, festões, rosetões, grinaldas e fénices, símbolo da eternidade.

Ambas as paredes laterais da capela encontram-se revestidas por catorze telas, sete de cada lado, onde estão representadas figuras iconográficas, cujas se encontram

¹¹⁵ Leitão, "O Solar...", p. 4.

¹¹⁶ I.A.N./ T.T. – Dicionário..., volume 43, folha 334.

¹¹⁷ Sequeira, "Uma lembrança...", p. 4.

enquadradas por uma moldura de talha, apesar de algumas delas terem sido roubadas e noutras a imagem desapareceu com o passar do tempo (Fig. 27 e 28). Sendo os alçados simétricos, no lado da Epístola encontra-se uma porta fingida e no lado de Evangelho, que dá acesso à sacristia, a janela é falsa.

No tecto da capela sobressaem doze caixotões pintados com figuras iconográficas, referentes a Arcanjos, cujo emolduramento é em talha dourada e policromada, a azul, vermelho e branco e pontuada por rosetões (Fig. 29).

A sacristia encontra-se bastante degradada devido à acção do tempo, o tecto de caixotões policromado está bastante danificado, mas ainda apresenta algumas policromias (Fig. 30). Era aqui que existia um belo oratório (Fig. 31 e 32), o qual ainda conserva algumas policromias, apesar de se encontrar muito degradado devido à acção do tempo (chuvas e sol). Em frente, tem uma escada que dá acesso ao primeiro piso, o corpo central do solar o qual tem seis janelas, duas no rés-do-chão e quatro no primeiro andar, e tem outra pequena escada que dá acesso ao coro. O corpo central do solar, ao nível do primeiro andar, apresenta três divisões, sendo o piso em madeira de castanho bem como os tectos. Nas duas primeiras divisões, os tectos são simples, e na última divisão, junto da torre e que dá acesso à mesma, o tecto é somente de talha, não tendo sido dourado ou policromado (Fig. 33).

Após a passagem das três salas existe uma escada, bastante degradada, que dá acesso à torre, a qual é iluminada por três janelas em cada face, sendo as janelas do meio de volta redonda. Uma dessas janelas foi utilizada para a colocação do sino que existe na torre (Fig. 34).

A torre é quadrangular, composta de dois andares, sendo o último piso, o que suscita maior interesse, visto que, possui um salão nobre, cujo tecto *é das peças mais ricas no seu género em todo o País*¹¹⁸. O tecto é quadripartido (Fig. 35), apoiado por quatro atlantes um dos quais está caído no chão, de forma octogonal em caixotões dividido em duas linhas e separadas por pequenas molduras de talha policromada e dourada, pontuada com rosetões, pequenos anjos de corpo inteiro, tendo sido alguns deles roubados, e rematado com o brasão do fidalgo (Fig. 36).

¹¹⁸ Azevedo, *Solares Portugueses...*, p. 177.

O tecto está dividido em trinta e dois caixotões, tendo cada linha, respectivamente, dezasseis caixotões; na linha inferior estão representados dezasseis caixotões pintados com figuras iconográficas de santos e santas, todas elas identificadas com uma inscrição, a qual foi desaparecendo em algumas delas devido à acção do tempo. As figuras iconográficas identificadas foram as seguintes: Santa Helena, Santa Isabel de Portugal, Santa Genoveva de Paris, Santa Maria Madalena, São Pedro, São João Baptista, Santa Ágata, Santa Catarina de Siena, Santa Catarina de Alexandria, Santa Cecília, Santa Teresa D'Ávila, Santa Inês, São Miguel Arcanjo, São Paulo, Santa Maria Egípcia e Santa Rosa de Lima. Relativamente a esta temática será retomada e desenvolvida no capítulo seguinte com a atenção merecida. Na linha superior, os dezasseis caixotões estão decorados com motivos vegetalistas que representam flores e frutas, os quais poderão ser uma alusão à lembrança do Brasil, ou simplesmente os frutos típicos da região (Fig. 37). O remate do tecto, como já foi referido, exhibe o brasão do fidalgo efectuado de forma primorosa e de rara beleza. O brasão tem um escudo tipo francês, com os dois cantos inferiores arredondados e com uma pequena ponta na base. É esquartelado e representa as famílias dos Monteiro, Pinto, Monterroio e Figueiredo. Tem um elmo a coroar o escudo, o qual é fechado virado três quartos à direita, virol e o timbre da família Monteiro (Fig. 36). Relativamente a esta temática da heráldica, remeto ao primeiro capítulo do presente trabalho, onde já foi tratada.

4.1. – O altar-mor: a talha nacional e a talha joanina

A talha barroca dos altares constitui um elemento artístico essencial na história da arquitectura do século XVII e XVIII, isto apesar da talha fazer parte do conjunto das artes menores e com funções, essencialmente, decorativas. A sua maior utilização, em Portugal, baliza-se entre 1500 e 1800, e que segundo Robert Smith:

a talha dourada e policromada aplica-se a qualquer aspecto do interior do templo, nos retábulos dos altares e em todos os seus acessórios: púlpitos, janelas e sanefas, coros e tectos e arcos cruzeiros¹¹⁹.

¹¹⁹ Robert C. Smith, *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1962, p.7.

Sendo o século XVII, em Portugal, marcado pelo período áureo da escultura em madeira; o século XVIII, por sua vez, vai ser profundamente marcado pela arte da talha, a qual se vai tornar no elemento essencial, diria quase vital, isto no que se refere aos revestimentos interiores das igrejas e capelas, uma vez que a talha permitia criar um dinamismo em todo o seu conjunto. Com isto, a talha dourada do século XVIII foi, quase, unicamente uma arte ligada à religião, podendo ser também vislumbrada em espaços profanos como palácios e solares. Deste modo, a talha é entendida como sendo uma:

escultura decorativa feita na madeira, utilizada em interiores, altares e mobiliário (...). Desde os finais do século XV ou princípios do seguinte surgiu a talha policromada e dourada, que se tornou uma das mais válidas expressões da arte ibérica. A talha conheceu o seu período áureo no Barroco, ficando célebres as igrejas do século XVIII «todas em ouro»¹²⁰.

No início da centúria de setecentos, as madeiras mais utilizadas, em Portugal pelos escultores na arte da talha, são a madeira de castanho e carvalho, pela sua resistência e durabilidade. No entanto, também foram utilizadas outras madeiras como, o pinho, cedro, buxo, cipreste, laranjeira, limoeiro, faia, cerejeira, ulmo, entre muitas outras. No que se refere à capela e solar dos brasis, as madeiras mais utilizadas foram o castanho para o chão, púlpito, coro, tectos, parte da estatuária e todo o conjunto escultórico dos altares laterais e altar-mor; tendo sido também utilizadas outras madeiras como o buxo, laranjeira e teca, no entalhe de três peças de estatuária.

Sendo o ponto crucial de grande interesse, o retábulo barroco pode ser entendido como uma entidade independente, através do qual se difundiram soluções estéticas que procederam de um determinado enquadramento cultural, neste caso deve-se ao progresso e fixação das normas da doutrina católica pós tridentinas, e destaca-se pela sua dominação, significado e preponderância dentro do edifício, o qual tenta executar e passar a importância da mensagem católica. Ou seja, a importância do altar barroco não era somente para a difusão da doutrina católica, como também para o estabelecimento de relações entre os membros da sociedade.

¹²⁰ «Talha», Enciclopédia Luso-Brasileira, Editorial Verbo, Lisboa, volume 17, pp. 993-994.

O retábulo barroco dos altares é caracterizado pelo seu dinamismo e, sobretudo pelos seus elementos principais que são as colunas salomónicas, remate da estrutura do retábulo e a relação que existe entre os seus vários elementos, sejam eles decorativos ou tenham um lugar central no retábulo, como é o caso da estatuária que ocupa o lugar específico a ela destinado. Tal como refere Reynaldo dos Santos:

o que caracteriza a talha barroca dos altares é um conceito de arco do triunfo destinado a exaltar e envolver um «trono de exposição», por vezes uma imagem¹²¹.

Para além disso, outras novidades perpetuadas pelo Barroco referem-se aos retábulos que adoptaram uma estrutura de andares, as tribunas e trono eucarístico. No nosso caso, o que se verifica na capela, é a existência de um altar-mor, cujo retábulo apresenta uma estrutura de dois andares, sobre o qual está uma peanha a ele associada na zona central da tribuna, para a colocação da imagem da padroeira. As colunas salomónicas presentes no altar-mor são colunas simples, sem espiras (Fig. 38), em que o fuste é todo decorado, apresentando uma vasta profusão de anjos ou putti, grinaldas, fénix, e cuja decoração se prolonga pelas arquivoltas concêntricas no remate do retábulo. Este tipo de decoração foi utilizada ao longo de toda a fase do denominado Estilo Nacional e também nos inícios do Estilo Joanino.

Tendo sido criada por Robert Smith para a caracterização da produção dos retábulos portugueses, esta nomenclatura foi dividida, segundo o autor, em duas fases: uma primeira fase que se situa entre 1670/75 – 1715/20, denominada de Estilo Nacional, e uma segunda fase que se desenvolveu a partir de 1720 até 1750, denominada de Estilo Joanino. Apesar desta caracterização e balizamentos temporais, a produção retabular nacional prosseguiu a sua evolução e revolução que já vinha acontecendo a algum tempo, não se fixando nestes limites temporais redutores¹²². Segundo Robert Smith,

¹²¹ Reynaldo dos Santos, Oito Séculos de Arte Portuguesa, Empresa Nacional de Publicidade, volume II, p. 249.

¹²² Segundo o historiador de arte norte-americano, esta revolução já se vinha desenhando cerca de “1600-1675, em que a talha deste período contém elementos de grande interesse, sobretudo nos ornatos, onde por vezes se encontra a génese de fórmulas, destinadas a desenvolverem-se largamente no estilo nacional do último quartel do século XVII, e corre quase sempre uma ingénua e acolhedora vitalidade”, Smith, *A Talha ...*, p. 49.

A revolução efectuou-se pela acção de dois elementos indispensáveis – a coluna de fuste em espiral, chamado «salomónico», e o remate de arcos concêntricos, que, combinados, deram no retábulo português uma nova estrutura, mais escultural do que arquitectónica, dinâmica em vez de estática, emprestando-lhe sentido de movimento e efeito de unidade, e, juntos com folhas de acanto em alto relevo, esses elementos produziram a primeira manifestação inteiramente barroca na história da arte portuguesa¹²³.

Neste sentido, o que se depreende das palavras do historiador americano é que a classificação feita, não pretende de forma alguma ser redutora áquele período temporal, mas pretende abranger uma realidade muito própria, única e singular do território nacional, a qual se propagou por várias décadas.

O estilo nacional foi composto por poucos elementos, mas teve como principal motivo distintivo,

a coluna de fuste em espiral, sempre da ordem coríntia ou compósita, consta geralmente de cinco espiras, cobertas de parras de uva, com seus cachos e folhas. O motivo nasceu provavelmente em Espanha (...). Em Portugal enriqueceram-se os fustes espirais com relevos de pássaros, identificados como fénices, ou seja símbolos da Ressureição, e pequenos anjos, os «meninos» dos velhos contratos, fazendo a colheita eucarística¹²⁴.

Outro elemento típico do novo estilo nos retábulos dos altares-mores são as tribunas (Fig. 39), em que:

as colunas pseudo-salomónicas ladeiam um grande camarim aberto (...), em que cada coluna recebe um arco de meio ponto, composto das mesmas espiras que o seu fuste, de modo que o mesmo tipo de decoração corre várias vezes em volta da tribuna, interrompido somente pelo entablamento, e os arcos concêntricos

¹²³ Smith, A Talha ..., p. 69.

¹²⁴ Smith, A Talha ..., p. 70.

*são unidos por peças de madeira entalhada, dispostos como os raios de uma roda*¹²⁵.

Para além destes elementos decorativos do estilo nacional, outro elemento característico é a composição de folhas de acanto (Fig. 40), as quais, quase sempre incluem anjos/ meninos e pássaros.

*Na talha portuguesa figura em painéis de diversos tamanhos e formas, nas superfícies das pilastras que frequentemente substituem colunas aos lados das tribunas (...). A folha de acanto era muito empregada também nas mísulas que apoiam as colunas, não raramente combinada com «meninos», pássaros e carrancas em composições extravagantemente barrocas (...). A mais característica composição era, porém, a de um X ou em 8, na qual a folha de acanto, imitando volutas, se alinha em dois pares, um sobre o outro*¹²⁶.

Por sua vez, nesta nova composição não podem ser esquecidos os arcos concêntricos, os quais são elementos fundamentais, desde a época românica, na arquitectura nacional. Daí que, a conjugação de todos estes elementos enunciados, e tendo em conta a sua essência nas memórias antigas da arte portuguesa, o autor tenha denominado este novo estilo de Estilo Nacional.

Aliando a unidade à tendência barroca, a talha dourada dos retábulos não se cingiu somente ao altar-mor, como também abrangeu toda a capela-mor e na maioria dos casos, a todo o interior da igreja ou capela, ou seja, tudo era revestido a talha dourada. No caso da capela de Nossa Senhora da Penha de França, toda a capela-mor é revestida a talha dourada, bem como os altares laterais e o púlpito.

A par desta nova tendência portuguesa, das igrejas e capelas todas forradas a ouro, e que poderá constituir um factor de transição para a nova fase do barroco, surgem como refere José Meço:

¹²⁵ Smith, *A Talha ...*, pp. 70-71.

¹²⁶ Smith, *A Talha ...*, p. 71.

*as mísulas salientes, em forma de voluta invertida, no estilo Nacional, quase sempre cobertas de acantos e de folhagem estilizadas (...)*¹²⁷. (Fig. 41)

Se na sua essência, o estilo nacional teve uma manifestação sobremaneira escultural, a partir da primeira década do século XVIII verifica-se uma reacção no sentido de imprimir à talha portuguesa uma orientação arquitectural, ou seja, seria o início de um novo ciclo do barroco, o estilo joanino. Esta nova fase irá marcar profundamente a ligação do retábulo com a arquitectura através da imponência das volutas, baldaquinos, sanefas e de outros motivos arquitectónicos. Neste sentido, Ayres de Carvalho refere o seguinte:

*Os grandiosos retábulos de altar do primeiro quartel de setecentos, transformam-se em máquinas escultóricas e decorativas que encobrem e mascaram a traça arquitectónica*¹²⁸.

Apesar de ser uma manifestação dos finais do século XVII, o estilo nacional vai continuar a manifestar-se até cerca da década de trinta ou quarenta do século XVIII, somente em alguns casos. O estilo Joanino desenvolveu-se ao longo do reinado de D. João V, e a linguagem ornamental tornou-se bem diferente do estilo anterior, onde gradualmente desapareceram alguns motivos como a parra de uva, e onde agora, vai predominar um programa decorativo bastante diversificado e arquitectónico. Assim vão encontrar-se:

*Conchas, feixes de plumas, palmas, volutas entrelaçadas, grinaldas e festões de flores, especialmente de rosas, margaridas e girassóis, botões de plantas (...), uma diversidade de baldaquinos e sanefas, de cortinas e panos, de fragmentos de arcos e outros motivos arquitectónicos (...) acompanhados de figuras angélicas e alegóricas*¹²⁹.

Apesar deste novo estilo ter grande projecção em Lisboa e no Porto, ele foi bastante difundido e levado até às zonas mais longínquas do reino, onde foi moldado,

¹²⁷ José Meco, "Talha", *Arte Portuguesa: Da Pré-História ao Século XX*, Coord. Dalila Rodrigues, 2009, p. 92.

¹²⁸ Ayres de Carvalho, "Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal", *Separata de Belas-Artes*, Nº 20, Lisboa, 1964, p. 14

¹²⁹ Smith, *A Talha...*, p. 95.

tendo em conta, os vários regionalismos distintos. Assim, na região da Beira são característicos os tectos das capelas-mores e das naves em caixotões com imagens de santos e santas, bem como:

*as peanhas barrigudas joaninas, decoração acântica, frisos e mísulas com atlantes, típicos do estilo nacional*¹³⁰.

Relativamente, ao altar-mor da capela do solar, mesmo sem as imagens nos devidos lugares, apresenta-se como uma peça priorosa da talha nacional e joanina, em que os efeitos de cenografia e grandiloquência barroca, conjugadas na arquitectura com o regionalismo da Beira, formam um conjunto único e de bom gosto.

4.2. – O altar-mor: os elementos ornamentais, esculturais e pictóricos

Como é sabido, os vários elementos decorativos e estruturais de um retábulo formam um conjunto e uma tipologia, que vão tornar possível a leitura resultante da disposição dos vários componentes desse conjunto, tais, como os alçados, colunas, pilastras, atlantes, remates e sacrários.

De acordo com o período temporal em questão, os retábulos podem ser caracterizados pela verticalidade do corpo único, pelas colunas salomónicas simples e pilastras que se conjugam, pela tribuna que coloca em destaque a iconografia do retábulo. No que se refere à decoração, denota-se o gosto pelo movimento através das folhagens acânticas, pelas figuras de anjos meninos e seráficos, que podem estar representados sozinhos ou em interacção com as próprias folhagens acânticas, com fénices, atlantes, cabeças de anjo aladas ou com outros elementos decorativos.

O retábulo da capela assenta numa predela misulada, tendo o sacrário como estrutura central, o qual se encontra ladeado por figuras de anjos meninos e cabeças de anjos aladas, cujas saem ou se entrelaçam com as folhagens acânticas (Fig. 42). Também se encontrava ladeado por imaginária de vulto, a qual estava assente em peanhas integradas em nichos abertos na própria estrutura, que conjugando-se com as colunas em disposições diferentes, o conjunto criava uma ideia de perspectiva.

¹³⁰ Smith, *A Talha ...I*, p. 120.

Para além disso, toda esta conjugação dos vários elementos era responsável pela vivacidade decorativa do espaço retabular, em que os elementos decorativos fitomórficos forma privilegiados, em termos de simetria, ritmo e harmonização.

Relativamente ao remate do retábulo, o qual é em arco concêntrico, este constituía o prolongamento da estrutura das colunas e pilastras do retábulo, e era onde se criava a última oportunidade de harmonização da estrutura. Ou seja, o remate constituía o ponto ideal para acolher uma decoração à base de cabeças de anjos, pontuando as aduelas radiais, festões de flores que se sobrepunham entre os arcos; era como que uma coroa da estrutura, onde acolhia o atributo central da iconografia em evidência do orago, a qual poderia ser Pomba do Espírito Santo, Deus Pai, Cordeiro Místico ou Iconografia Mariana. No entanto, o retábulo da capela é coroado com o escudo do fidalgo-clérigo (Fig. 26), onde representa apenas duas famílias, como já foi referido (Fig. 43).

Sendo os elementos estruturais do retábulo de grande importância, uma vez que constituem o suporte do mesmo, não menos importantes são os elementos decorativos, tanto ornamentais e esculturais como pictóricos. Todo o elemento decorativo contido no retábulo de uma igreja ou, neste caso, capela, foi escolhido e pensado de forma a que, a mensagem a ser transmitida fosse determinante. Neste sentido, a época barroca concedeu especial realce aos sentidos, em que num primeiro momento, a mensagem era apreendida pela visão, pelo ouvido e pelo olfacto. Assim, o ornamento vai ter uma papel fundamental, no que se refere à mensagem retabular a ser transmitida. Ou seja, o ornamento pode transmitir, em termos visuais, princípios como movimento, força, determinismo, graça, simplicidade, inovação, tradição local, imaginação do artista e do encomendador, bem como, influência do exterior. Neste sentido, verificam-se várias soluções decorativas ornamentais presentes, e já referidas, no retábulo/ altar-mor na capela do solar como é o caso dos anjos meninos, em que se encontram inseridos ao longo de todo o retábulo, e onde os seus movimentos descontraídos e em alguns casos divertidos, transmitindo brincadeiras de infância, imprimem força e vivacidade; por sua vez, as cabeças de anjo aladas, presentes no retábulo, encontram-se nos arcos concêntricos, nas predelas e cartelas.

Por outro lado, as folhagens acânticas e a sua combinação com os putti denotam a graça, no que se refere às suas poses imitando pequenas crianças e parecendo ter vida

própria, e os quais detêm um papel importante no que toca à animação do próprio retábulo, enquanto que ao olharmos para as figuras dos atlantes, estes destacam a força, simulando suportar todo o retábulo.

Falando da dinâmica da inovação e da sua relação com a arte da talha, num primeiro momento irá verificar-se a junção de novidades com a tradição, isto reportando-se ao estilo nacional, e posteriormente, a adopção de novas normas estilísticas, como se verificou no estilo joanino. Todavia, sabe-se que, as inovações de ambos os estilos não foram abandonadas, isto é, quando se procedia à introdução de um novo ornamento na estrutura, esta era feita com espírito e sensibilidade estéticas. Assim pode-se dizer que, a dinâmica entre a inovação e tradição permitiram a configuração e evolução dos retábulos, tanto a nível decorativo como estrutural, bem como, a interacção entre ambas deu origem ao surgimento de novas soluções decorativas.

No que se refere à imaginação do artista e à do encomendador, esta relação traduz-se na determinação da obra em si. Deste modo, o encomendador podia confiar inteiramente no talento de um mestre desenhador retabular, o qual lhe poderia apresentar ideias possíveis para a construção do objecto a edificar, bem como, o encomendador também poderia apresentar aos mestres o seu projecto, o que iria, de certa forma, reduzir a sua margem de manobra, em termos de intervenção e de inovação.

Mas como era evidente, o encomendador intentava que a sua obra fosse ao encontro do desejo que o levou a contratar os mestres, e estes por sua vez, tentavam deixar o seu cunho pessoal, mesmo que o projecto apresentado não fosse deles. Ora poderia ter sido neste âmbito, que o fidalgo Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro Pinto teria idealizado o seu projecto como forma de agradecimento à Senhora da Penha de França, por o ter salvo nos momentos de aflições em que se encontrou diversas vezes. Desta forma, o resultado final procedeu do confronto e da junção de interesses de ambas as partes.

Sendo a talha um ornamento bastante utilizada em Portugal e trabalhada de forma extraordinária, pelos nossos mestres, escultores e entalhadores nacionais, as inovações vindas do exterior do país, em finais da era seiscentista e nos inícios da era setecentista, permitiram traçar as linhas gerais da talha do estilo nacional e joanino, bem como, a prossecução recíproca entre tradição e inovação presentes na nossa talha.

Ao falarmos de tradição, como já foi referido, esta refere-se ao material eleito pelos entalhadores e escultores, a madeira, e aos conhecimentos e domínios técnico que estes mestres deveriam ter para a trabalhar. Com isto, os entalhadores vão utilizar vários ornamentos, os quais advêm das influências externas, e os vão adoptar segundo a sua sensibilidade, gosto e tendência, como por exemplo: as colunas torsas repletas de folhas de videira e uvas (influência espanhola), os putti (influência italiana). Apesar destas e de outras novidades, haviam determinadas normas decorativas que os entalhadores, na sua arte de entalhar, não desistiam de utilizar, independentemente, se eram de uma era anterior, como é o caso das folhas de acanto, as quais vão ser tratadas, neste período, de forma diferente.

Tendo vindo a ser enunciados, os vários motivos decorativos, para além da sua função de transmitirem a mensagem da doutrina católica e de terem um papel importante na forma como foram tratados nos altares de talha, estes firmaram uma base sólida do estilo, permitindo a introdução e experimentação de outros novos motivos, e várias combinações, tendo em conta, também, a harmonia entre a estrutura e os ornamentos.

Reportando-nos à capela de Nossa Senhora da Penha de França, podemos dizer que, no que se refere à distribuição dos ornamentos pelo espaço foi feita de forma equilibrada de forma a criar uma certa harmonia do conjunto. Isto porque, os elementos decorativos escolhidos são colocados segundo uma ordem estabelecida, e não ao acaso, afim que cumpram as suas funções decorativas e ornamentais.

Sendo que a adaptação dos ornamentos ao retábulo deva estar de acordo com o conjunto do tema, verifica-se os elementos relativos ao simbolismo cristão contidos no retábulo como: os acantos, as aves Fénix, anjos, putti, entre outros, se amoldam bem à empreitada que desempenham na estrutura retabular. Quanto a outros elementos decorativos e ornamentais presentes no retábulo da capela, como é o caso dos atlantes, essencialmente, estas decorações ao enriquecerem todo o conjunto, a sua origem advém de outras culturas, que não a cristã, como por exemplo a greco-romana.

Mas, para que todo o conjunto retabular e a sua decoração sejam harmoniosos, esta deve primar pela simetria, tal como se verifica no retábulo da capela, ou seja, deve haver um equilíbrio de ambas as partes do retábulo. Isto quer dizer que, os ornamentos

aplicados num lado do retábulo devem os mesmos a aplicar, de forma igual, no lado oposto do mesmo, de forma a não pôr em causa a harmonia do mesmo.

Apesar de se primar para que haja uma harmonia da estrutura retabular, o que se verifica no retábulo é a existência de um contraste e variedade ornamental; quer isto dizer que, ao serem introduzidos vários dados estéticos vai criar-se um encadeamento dos diversos elementos decorativos e ornamentais. Alguns desses exemplos são os entrelaçamentos dos putti com as folhas de acantos (Fig. 42), que dão a ideia de estarem a brincar, visto que a articulação destes dois elementos combina bem, dando a sensação de crianças brincando no jardim, entre flores e folhas; cabeças de anjo aladas que se mesclam com festões (Fig. 44), entre outros. No entanto, apesar do bom encadeamento entre a variedade e contraste na solução ornamental final do conjunto, há, também, que ter em conta, a articulação entre os elementos ornamentais e a missão da mensagem a ser passada.

Para que haja sucesso na transmissão da mensagem visual do retábulo é necessário, que este apresente um certo equilíbrio e proporcionalidade, e que os seus elementos ornamentais revelem ritmo e simetria, pois só assim, toda a estrutura retabular vai manifestar equilíbrio e proporção na eleição e colocação dos elementos.

No caso do retábulo-mor da capela todos estes princípios se revelam de forma harmoniosa, embora as zonas em que houve uma maior preferência na aplicação da decoração e a sua exaltação foram a tribuna, sacrário e mísulas (Fig. 45), visto constituírem lugares com significado próprio e com função de acolhimento do orago.

Mas para que a “perfeição” barroca seja total, todo o conjunto retabular deve apresentar, sobretudo, unidade e harmonia, para que, olhando-se para a peça final, esta produza um efeito chamativo e de apelação visual; ou seja, para além, da unidade e harmonia entre os vários elementos ornamentais, esculturais e pictóricos, cada elemento deve ser entendido como essencial e inigualável, em que estão no seu devido lugar e não noutra, para quem olha o conjunto final.

Apesar dos elementos ornamentais constituírem princípios corolários do retábulo, os elementos escultóricos e pictóricos, não foram esquecidos, na medida em que, apesar da pintura ter perdido projecção no retábulo, a partir do barroco nacional, a sua conjugação com a escultura imprimiram um novo cunho na disposição e sentido do

novo retábulo e do seu culto. Todavia, o destaque vai para a escultura, visto que ao identificar as personagens que irão transmitir a mensagem em cada altar, permitiu, também, que o retábulo nacional fosse redescoberto, dando-lhe uma tónica de teatralidade e de movimento.

A sua pujança nos altares nacionais e joaninos permitiu que fossem talhados novos lugares para a sua recepção, de forma a que fosse apresentada a sua iconografia. Assim, após as normas saídas do Concílio de Trento, a manifestação da escultura nos altares das igrejas e capelas de Portugal revestiram-se de uma importância sagaz, no que se reporta ao exaltamento do papel dos santos, os quais constituíam os modelos de conduta a seguir, não só aqueles que deram a vida pela fé cristã como os mártires, mas também aqueles que viveram na plenitude a mensagem cristã e a transpuseram para a sua vida quotidiana, reforçando o apelo às devoções:

*A viabilidad de estos comportamientos mediante el ejemplo de los santos, cuyas representaciones vienen a sustituir casi por completo a los temas bíblicos, y cuyo culto se fomenta como respuesta a su rechazo por parte de los protestantes. Y en este sentido, la imagen de sus milagros supone un elemento básico en la reivindicación de su culto, pues ponen de manifiesto su capacidad de intercesores*¹³¹.

Mas se os santos tinham um papel importante na gramática escultórica do altar, aquela a quem lhe são dedicadas as mais díspares devoções, as inúmeras imagens dedicadas a Nossa Senhora, encontra-se no altar, numa posição de destaque, na sua maioria, junto das imagens de Cristo e dos santos. Tal como podemos verificar no altar-mor da capela da Senhora da Penha de França, o programa de esculturas das imagens de santos, santas, Nossa Senhora e Cristo, imprimem um dinamismo perspicaz face à mensagem a ser transmitida, bem como, à progressão catequética, que tinha como exemplo primeiro, a vida de Cristo e dos seus intercessores, seguido de Maria e dos santos.

Como se pode verificar, estas esculturas não são colocadas ao acaso no altar, elas possuem lugares próprios, os quais, vão ao encontro da devoção do seu

¹³¹ Fernando Checa Cremades e José Miguel Morán Turina, “La Nueva Iconografía”, *El Barroco*, Madrid, 2001, Ediciones Istmo, p. 228.

encomendador. Por norma, às imagens da Virgem Maria e de Cristo são reservados lugares de destaque, como lugares centrais nos altares-mores, sendo depois, em lugares secundários, rodeados por imagens de santos. Na capela, o lugar central do retábulo-mor foi dedicado à padroeira Nossa Senhora da Penha de França, sendo depois, num plano secundário, ladeada por Santa Ana, São Joaquim, São José e vários anjos tocheiros (Fig. 46), os quais, são representados com uma expressão feminina, vestidos com trajes guerreiros, na cabeça um penacho e na mão direita ou esquerda, consoante a sua posição no altar, seguram uma tocha. Acima do sacrário encontram-se uma cruz com Cristo Crucificado (Fig. 47), e logo abaixo, um Resplendor (Fig. 48), que apesar de estar bastante danificado, constitui uma belíssima peça em madeira entalhada, onde sobressai o Coração de Cristo rodeado de estrias flamejantes, evocando o Amor Ardente e a Paixão, e o qual apresenta uma faixa central representando os espinhos, cujos evocam os pecados do Homem e do Mundo. No corpo da capela encontram-se dois altares: um altar dedicado a Santo António, ladeado em posição secundária por dois anjos tocheiros (Fig. 49), de feições mais simples que os do altar-mor e o topo do altar é rematado por três imagens de virtudes, cuja descrição será evocada no capítulo seguinte; do lado oposto, um altar dedicado a Cristo Crucificado, também ladeado, secundariamente, por dois anjos tocheiros e rematado também por três imagens de virtudes. Acima, na parte superior, junto do arco cruzeiro da capela estão dois nichos, onde no lado do altar de Santo António está São Francisco de Xavier e no lado oposto São Francisco de Assis.

Toda esta escultura presente na capela, em que as imagens exprimem movimentos, dando a sensação de estarem a comunicar, directamente com o crente, constitui uma inovação no que se refere aos retábulos barrocos.

Assim, todo este encadeamento e relação com as inúmeras figuras intervenientes na estrutura retabular, bem como a comunicação que estabelecem com os crentes, representa um autêntico discurso barroco. Sendo a capela pontuada por uma grande profusão de santos e santas, o crente pode dirigir as suas orações a cada um deles, sabendo estar acompanhada por um conjunto que lhe concede harmonia e sentido.

Como já foi enunciado, apesar da pintura ter perdido alguma projecção, na temática barroca face à escultura, ela não foi de todo abolida, mas antes, constitui um reforço e complemento à temática e mensagem a ser transmitidas aos devotos. Na capela, embora, as pinturas e quadros pictóricos, que se reportam a temas hagiográficos

e iconográficos, não estejam num lugar de destaque, o seu posicionamento nas paredes laterais da capela-mor, representam um reforço ao discurso, e uma relação com a escultura dominante no retábulo.

Tendo a imaginária iconográfica um papel determinante e relevante no que se refere aos retábulos barrocos, por sua vez, existem outras imagens, cuja importância e estando em concordância com as imagens anteriores, vão ajudar na definição destes mesmos retábulos. Assim, aludimos às imagens dos anjos meninos, anjos adultos, serafins, putti, atlantes, que tendo uma função cooperante com as imagens iconográficas anteriores, elas vão reforçar o sentido da mensagem a difundir, isto sem esquecer da sua importância única face à configuração estética e ao seu desempenho doutrinário do retábulo.

A reprodução de imagens anjos nos retábulos foi feita de forma pensada e articulada, uma vez que, podemos vê-los adossados às colunas, em mísulas e em cartelas, apesar da sua primazia em termos de localização, ser nos remates dos retábulos, onde tinham um maior e melhor destaque.

Referindo-nos às figuras dos anjos meninos e dos putti, estes encaixam-se de forma diferenciada por todo o conjunto, isto é, a sua principal “função” é a de animar toda a estrutura, embora se encontrem na maioria das vezes, como elementos primordiais na composição decorativa de tratados marianos, cristológicos ou mesmo hagiográficos.

No trono está colocada a milagrosa Imagem de Nossa Senhora da Penha de França (...) e vários anjos com muita figura que assistem a Senhora, e lhe servem de adorno¹³².

No entanto, como se pode verificar, na capela da Senhora da Penha de França, também se podem encontrar na apresentação de sacrários (Fig. 50), e olhando para todo o conjunto final, o retábulo mais parece uma corte celestial, na medida em que, estas figuras denotam um sentido de movimentação do espaço, alegria na expressividade dos seus rostos, tranquilidade e serenidade, dando a sensação de um festejo ininterrupto de agradecimento e de saudação à padroeira do solar.

¹³² I.A.N./ T.T. - Dicionário ..., volume 43, folha 334.

Outras figuras que também se destacam e apresentam um papel de relevância na posição que ocupam, são as figuras dos atlantes, de carácter mitológico. Segundo Ayres de Carvalho:

os atlantes e as cariátides oriundos dos templos profanos da Grécia e da Sicília, em vez de suportarem as arquivoltas com força e dignidade, curvam-se, contorcem-se e ficam esmagados pelo peso das colunas «retorcidas» ou salomónicas¹³³.

A sua integração nas estruturas, como refere José Meco, concede força dramática, dinamismo, criatividade decorativa e graça, face às particularidades do retábulo:

onde parecem carregar as colunas às costas, ganhando forte teatralidade¹³⁴.

4.3. – Pinturas de tecto: o brutesco nacional e o tecto em caixotão

A pintura de tectos em Portugal surge a partir do século XVI até finais do século XVII, tendo-se notabilizado mais nos inícios da era de setecentos. Este tipo de pintura, cingia-se, essencialmente, ao interior das igrejas, casas senhoriais e palácios.

A decoração dos tectos das igrejas, tanto das capelas-mores como das naves, são decorados de duas formas: com brutescos ou com tectos em caixotão pintados. A decoração de brutesco constitui uma substituição à pintura de cavalete, em que aquela representou a mais importante e expressiva decoração à época. Assim, a decoração de brutesco, segundo Natália Marinho Ferreira-Alves, foi:

utilizada aproximadamente desde a primeira metade do século XVII (e mesmo antes) até aos finais da primeira metade da centúria seguinte¹³⁵.

¹³³ Ayres de Carvalho, “Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal”, *Separata de Belas-Artes*, Nº 20, Lisboa 1964, p. 14.

¹³⁴ Meco, “Talha”, *Arte Portuguesa...*, p. 93.

Este tipo de decoração consistia num tipo de pintura decorativa, em que a composição era bidimensional, ou seja, a partir do centro do tecto procedia-se à feitura do motivo central, na maioria das vezes hagiográfico, crsitológico ou com uma cena da bíblia, e a partir daí, desenvolvia-se em grandes dimensões utilizando toda a área a ele destinado. A temática deste tipo de decoração consistia em:

enrolamentos acânticos, putti, florões, vasos, cartelas, mascarões, ferroneries, grifos, cariátides, folhagens, grinaldas, figurações zoomórficas exóticas (...), sem a mínima sugestão de tridimensionalidade – constitui pelo carácter sui generis uma das formas de expressão mais curiosas e largamente aceites da arte portuguesa deste «limiar do Barroco»¹³⁶.

Esta gramática decorativa, além de ser de baixo custo, constituiu, de certa forma, um factor que gerou resistência à passagem deste tipo de pintura para a nova modalidade, qua já havia despoletado em Roma, a pintura de perspectiva.

A pintura de bruesco nacional teve como ponto áureo o reinado de D. João IV e o reinado de D. Pedro II, apesar de, a pintura de brutesco, como refere Vítor Serrão:

continuará, em essência, a manifestar-se incidente nas decorações de igrejas lisboetas do século XVIII. E ,tal como sucedia na pintura brutescada do tempo de D. Pedro II, também na pintura de perspectiva do tempo de D. João V existirá, quase sempre, um quadro central com figurações do hagiólogo de Santos, da Vida da Virgem ou da Paixão de Cristo...¹³⁷.

Sendo uma decoração de cariz erudita, o brutesco nacional vai destacar-se por ser um:

género que triunfa em moldes absolutamente originais, aplicado a grandes superfícies como a totalidade das coberturas e das cúpulas, quando o gradual abandono pictórico do Maneirismo e

¹³⁵ Natália Marinho Ferreira-Alves, “Pintura, Talha e Escultura (Séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal”, *Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO*, Porto, 2003, I Série, Vol. 2, p. 736.

¹³⁶ Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal – O Barroco* – Lisboa, 2003, Editorial Presença, p. 56.

¹³⁷ Vítor Serrão e Magno Mello, “A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica no Portugal Joanino (1706 – 1750)”, *Cadernos de História*, Belo Horizonte, Out. 1995, v.1, n.1, pp. 35-36.

a introdução, por via madrilena e andaluza, do novo naturalismo tenebrista de sinal protobarroco, conduzem a radical definição do sentido decorativo da pintura nos espaços¹³⁸.

Além disso, este tipo de decoração com feição decorativa, como já foi referido, relaciona-se bem com a talha, bem como, com o azulejo, e outros materiais, podendo ser entendida como uma arte que abrange um todo. Neste tipo de decoração podem destacar-se duas variedades:

a dos florões e volutas, combinados com putti, em composições ornamentais, que podem aparecer em toda a extensão da cobertura ou em apainelados. Os caixotões com composições figuradas, pintadas directamente nas tábuas, ou em telas, cercadas em molduras de talha¹³⁹.

Assim, como se pode verificar, o tecto da capela é decorado com brutesco nacional, sobre tábuas, cuja decoração é formada pela combinação de florões com as volutas e os putti (Fig. 51). No centro do tecto da capela esta representado um tema hagiográfico, de grandes dimensões, e em que o formato é um coração dentro do qual está o Deus Mundo (Fig. 24).

Outra tipologia de decoração de tectos é a pintura em caixotões, em que as telas formam uma abóboda e as quais eram pintadas directamente nas tábuas, ou em telas que depois eram cercadas por talha dourada ou policromada, formando uma moldura.

Este tipo de pintura constitui uma originalidade na Arte Portuguesa, sendo que a sua manifestação se verifica mais amiúde em igrejas e capelas, em especial no norte do país. Neste sentido, Francisco de Assis Rodrigues definia caixotão como:

cavidade quadrada e ornatada, de que se usa nas divisões e decorações de grandes tectos¹⁴⁰.

¹³⁸ Vítor Serrão, "O Brutesco Nacional", *Nova História de Portugal*, Dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques, Portugal: Da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil, Editorial Presença, Lisboa, 2001, p. 582.

¹³⁹ «Pintura de Tectos», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Dir. José Fernandes Pereira, coord. Paulo Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 476.

¹⁴⁰ Francisco de Assis, *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875, pp. 90-91.

Assim, os caixotões são compostos por divisões de forma quadrada, rectangular ou poligonal e ornamentadas que se situam junto ao telhado. Esta tipologia é mais frequente em abóboda de berço e tanto podem encontrar-se sobretudo nas capelas-mores e nas naves das igrejas, como também em clautros, salas de palácios¹⁴¹ e bibliotecas. Quanto à sua origem, os tectos em caixotões podem-se reportar à antiguidade clássica e classicismo, mas sem apresentar algum tipo de pintura. De cariz ornamentativo, estes tectos vão ser utilizados de forma mais amiúde com a chegada do Barroco, e o material eleito para o revestimento destes tectos, pelas igrejas nacionais vai ser a madeira. A temática mais comum, como refere Natália Marinho Ferreira-Alves são as:

*narrativas de cariz sacro, cuja visualização por parte do crente era de suma importância para o conhecimento das vidas de Cristo, da Virgem e dos Santos*¹⁴².

As pinturas em tecto de caixotão tiveram uma maior projecção a norte de Portugal, em especial, nas regiões do Minho, Trás-os-Montes e Alto Douro, onde se verificam bastantes exemplares abrangidos no espaço enunciado¹⁴³, Porto, Viseu, Lamego e Beira Alta; em que, como refere e sugere Ana Rita Rodrigues:

*o tecto do corpo da Igreja do Antigo Convento do Salvador, em Braga, é revestido por um interessante e opulento conjunto de pinturas em caixotões características do séc. XVII. Foi, provavelmente dos primeiros realizados no país, obedecendo ao estilo maneirista. As quarenta pinturas mostram influências, quer nas composições, quer no desenho, de pintores portuenses, sendo nítida a existência de uma parceria artística*¹⁴⁴.

Relativamente à tipologia estrutural dos tectos em caixotão, o número das “divisões quadradas e ornamentadas” é bastante diverso, entre as várias capelas e igrejas, indo dos 15 aos 70 caixotões, ou por vezes mais. Face à forma como estão

¹⁴¹ Em Vila Viçosa, no Paço Ducal, em especial na Sala das Virtudes pode-se vilumbrar um belíssimo tecto em caixotão decorado com pinturas que representam as Sete Virtudes teológicas e morais.

¹⁴² Ferreira-Alves, “Pintura, Talha e Escultura...”, p. 736.

¹⁴³ Luís Alexandre Rodrigues – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*. Bragança: [Edição do Autor], 2001. Dissertação de doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vol 1. p. 668.

¹⁴⁴ Ana Rita Rodrigues, *Pinturas do tecto em caixotão da igreja do antigo convento do Salvador, Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal – Processo nº 3-6-15-6-1199 (QREN)*.

organizados, os tectos em caixotão dependem da sua disposição transversal e longitudinal, isto é, os caixotões estão dispostos em fileiras transversais e fileiras longitudinais. Quanto à sua disposição, os caixotões podem apresentar entre três e seis fileiras transversais e cinco e sete fileiras longitudinais. Olhando para o tecto em caixotão verifica-se que este é formado, por sua vez, por vários elementos que são as telas ou painéis, os florões, os elementos longitudinais e transversais, ou seja, as molduras que delimitam os painéis, e as mísulas e entablamentos que se encontram no final do arco.

No entanto, não nos podemos esquecer, que toda esta estrutura resulta de dois elementos essenciais, que são o formato do próprio tecto e a arquitectura do edifício, sendo que os tectos em caixotões são feitos após a estrutura do telhado já estar construída. Tal como refere Ana Rita Rodrigues:

*o formato do tecto está vinculado à disposição e ao ângulo da sua colocação o que, por sua vez, interage com a arquitectura do edifício.*¹⁴⁵

Assim, analisando o tecto da capela da Senhora da Penha de França, podemos dizer que a configuração do tecto da capela apresenta um perfil em forma de abóboda de berço, e no que se refere à sua temática decorativa, a ornamentação constitui um elemento importante a ter em conta. Os ornatos que se podem verificar são os florões que constituem elementos separadores, tanto das fileiras transversais como longitudinais, e fitas policromadas de folhas de acanto brancas contornadas a vermelho em base azul (Fig. 29). A tipologia decorativa deste tecto centra-se na figuração de doze Arcanjos com os seus respectivos atributos, apesar da policromia dos painéis se encontrar em mau estado de conservação.

Quanto ao tecto da torre do solar, já analisado, é, também ele, em caixotão, sendo, o seu formato octogonal e os painéis apresentam uma configuração trapezoidal. Está dividido em duas fiadas decorativas constituídas por dezasseis painéis cada, sendo a primeira alusiva a santos com os seus atributos e a segunda alusiva a motivos vegetalistas, sendo rematado pelo brasão do fidalgo.

¹⁴⁵ Ana Rita Rodrigues, Estruturas de Fixação dos Tectos em Caixotões, *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal – Processo nº 3-6-15-6-1199 (QREN)*, pp. 1-3.

Todavia, para além do tecto oitavado do solar, há que referir outro tecto magnífico, que se situa na Quinta do Bairro, em São João de Lobrigos, Santa Marta de Penaguião, o qual como refere Carlos de Azevedo:

é um dos mais belos tectos pintados do País da época de setecentos. Trata-se de uma sala com tecto de gamela, ricamente trabalhado em talha dourada, formando o conjunto um polígono octogonal, de caixotões com saborosas pinturas, divididos por cadeias de talha ornada de florões. As figuras são profanas e mostram figuras com trajos setecentistas, em várias ocupações – esgrimindo, na caça, em passeio, etc.¹⁴⁶

4.4. – Os ex-votos da capela e a capela como ex-voto

Na capela da Nossa Senhora da Penha de França pode encontrar-se uma interessante colecção de ex-votos que relatam os milagres realizados por Nossa Senhora da Penha de França ao fidalgo Luís Monterroio, quando este se encontrava em perigo de vida. Os ex-votos presentes na capela do solar constituem uma forma de agradecimento à graça divina recebida, e em cujos quadros pintados, em madeira e em telas, estão retratadas as pessoas alvas do favor celeste concedido. Nos quadros, que relatam a concessão do favor recebido, aparece sempre a imagem do Santo invocado, neste caso Nossa Senhora da Penha de França, com os seus atributos, bem como, todo o cenário a explicar a forma como aconteceu o milagre.

De forma usual e muito popularmente, as pessoas chamam-lhes “milagres”, embora também sejam conhecidos como mercês, tabulae votivae, ou simplesmente, ex-votos. Assim, Frei Domingos Vieira define ex-voto como:

painel, imagem, figura ou outra cousa, que se oferece nas Igrejas a Deus, a Nossa Senhora e aos Santos, por voto que se lhe fez, por alguma necessidade de vida, como moléstias, perigos, etc.¹⁴⁷.

Por sua vez, Flávio Gonçalves, também, refere que:

¹⁴⁶ Azevedo, *Solares...*, p. 74.

¹⁴⁷ Frei Domingos Vieira, *Grande Dicionário Portuguez ou Thesouro da Língua de Portugueza*, Porto, 1873, Volume III, p. 541.

com o avançar do século XVIII a crença popular intensificou, além da pintura das alminhas dos caminhos, a produção dos painéis votivos dos milagres, ingénuos e etnográficos, onde se retratavam, sob a tutela de uma entidade sagrada, doentes no leito, naufrágios, desastres, etc. (...) As pequenas tábuas dos milagres, agradecendo e testemunhando pretensas graças(...)¹⁴⁸.

Assim, as tábuas votivas cingem-se em grande parte a quadros pintados, onde é registado o milagre acontecido, a descrição do mesmo e o ano em que a graça foi concedida. Raramente se encontra a assinatura de quem fez o ex-voto, e o que se verifica na maioria deles é a utilização de abreviaturas, que se deve ao reduzido espaço reservado para as legendas dos quadros.

Os ex-votos existentes na capela do solar são vários, dois deles encontram-se, no altar-mor, nas paredes laterais, os quais são dois quadros em madeira de castanho que narram os milagres acompanhados das legendas bastante elucidativas. Assim, no lado da epístola, lado direito, podemos ver um quadro que mostra um pequeno barco a remos, possivelmente, com o seu companheiro de viagem e outra pessoa a bordo, próximo de uma praia, onde ao fundo se vê uma árvore, denotando a proximidade à terra, e no meio do mar, entre as ondas, o instituidor em perigo de vida. No canto superior direito pode ver-se a radiosa aparição de Nossa Senhora da Penha de França face à súplica do instituidor. A legenda refere o seguinte:

*HVM DOS MUITOS MILAGRES QUE NOSSA SENHORA FES NO
INSTITUIDOR DA CAPELA NO MAR DA BAHIA NA ERA DE 1703.*

(Fig. 52)

No lado oposto, lado do evangelho, encontra-se outro quadro em madeira de castanho que refere mais um milagre feito por Nossa Senhora da Penha de França ao fidalgo instituidor. Nele pode ver-se um barco, que mais parecer ser uma nau, no meio de uma tempestade, onde se encontram várias pessoas entre elas o instituidor suplicante, bem como, a sua filha e mãe da criança, escravos e marinheiros. No canto superior esquerdo está a imagem de Nossa Senhora da Penha de França e a respectiva inscrição que diz o seguinte:

¹⁴⁸ Flávio Gonçalves, *Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, Lisboa, 1973, pp. 25-26.

*HVM DOS MUITOS MILAGRES QUE NOSSA SENHORA FES NO
INSTITUIDOR DA CAPELA NO MAR DO SVL NA ERA DE 1703.
(Fig. 53)*

No corpo da capela, nos lados do arco em forma de abóboda de berço encontram-se dois quadros pintados a óleo, onde está representado o fidalgo Luís Monterroio, de corpo inteiro em tamanho natural. No lado direito, da epístola, o quadro representa o instituidor vestido ricamente com traje de fidalgo, com casaca e calção vermelhos, bordados a ouro, com a seguinte inscrição:

*MERCE (sic) QUE FES NOSSA SENHORA AO INSTITUIDOR
VENDOSE EM PERIGO DE MORTE NO SERTÃO DO BRASIL
JORNADA DE 900 LEGOAS AS MINAS DO OVRO. (Fig. 54)*

No lado esquerdo, do evangelho, o quadro representa o instituidor vestido de forma mais simples, com vestes talares, onde se pode ver o fidalgo a segurar um livro, aberto na mão direita, e abaixo do retrato a seguinte inscrição:

*MERCE (sic) QUE FES NOSSA SENHORA NO INSTITUIDOR QUE
ESTVDOV EM IDADE DE 57 ANNOS E TOMOV AS ORDENS
SACRAS DE 60 ANNOS. (Fig. 55)*

Ainda referente a este último quadro, Matos Sequeira, no seu artigo refere o seguinte:

*E, enquanto a casa e a ermida se levantavam e se adornavam de
talhas e pinturas, Luís de Figueiredo de Monterroio tomava
ordens menores primeiro e depois, fazia-se clérigo de São
Pedro¹⁴⁹.*

Junto do altar dedicado a Santo António encontra-se a caixa das esmolas que, no cimo da mesma, mostra uma pintura com a imagem da padroeira, cercada por uma corte angelical. A caixa tem duas colunas cada uma com uma inscrição. No lado esquerdo pode ler-se o seguinte:

¹⁴⁹ Sequeira, “Uma lembrança...”, p. 4.

ESMOLAS PARA OBRAS DE NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA. (Fig. 56)

No lado direito da caixa, a inscrição refere o seguinte:

ESMOLA PARA MISSAS DE NOSSA SENHORA 1732. (Fig. 56)

Ao lado da caixa das esmolos, abaixo do púlpito encontrava-se um quadro que mostrava uma imagem de um homem com uma criança ao colo. Crê-se que o homem seria S. José com o Menino no regaço. (Fig. 57)

Para além destas pinturas existem mais duas pinturas, de cariz mais popular, um deles é um ex-voto que representa uma senhora doente deitada na cama, acompanhada de outras duas senhoras ao fundo da cama suplicantes e invocando um milagre a Nossa Senhora da Penha de França. No canto superior direito vê-se a imagem da padroeira e a seguinte inscrição:

Milagre que fez Nossa Senhora Da Penha D' França a D. Maria Bernarda Athaide Pimentel Teixeira Castelo Branco Monte-Roio, Dona desta capella, livrando-a de uma prigoza emfermidade que no mez dezembro de 1857 a levava à sepultura. (Fig. 58)

O outro quadro retrata duas mulheres, uma delas suplicante e a outra a pedir auxílio. A inscrição do quadro não se encontra perceptível. (Fig. 59)

Se os ex-votos constituem “partes” de um agradecimento às bençãos recebidas por parte dos suplicantes, a própria capela no seu conjunto constitui um autêntico ex-voto dedicado a Nossa Senhora da Penha de França. Como refere Ruben Leitão:

A capela é, assim, um todo ex-voto. Dedicado a Nossa Senhora da Penha de França, este templo de excepcional beleza mostra nas representações dos milagres – ex-votos mais pequenos, os quadros de castanho – cenas realistas de naufrágio, do temporal em que foi implorada a invocação de Nossa Senhora, chamamento a que Ela acudiu salvando o Fidalgo e a filha, segundo parece deduzir-se da pintura¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Leitão, “O Solar...”, p. 9.

Por sua vez, Carlos Martins também refere-se à capela como um autêntico ex-voto, tendo em conta todos os ex-votos menores e salienta que os quadros:

com cenas quase realistas, o ser e a vida daquele homem, assim como os motivos que o levaram a aplicar ali quase toda a sua fortuna, adquirida em terras brasileiras¹⁵¹.

Como se pode verificar pela análise pictórica e descritiva dos quadros, bem como, à referência das suas legendas, nos vários momentos da vida do fidalgo, em que ele se encontrava em perigo ele implorou a protecção e ajuda à Senhora da Penha, cuja suplicação sempre fora atendida.

¹⁵¹ Martins, “D. Luís de Figueiredo...”, p. 9.

5 – CAPÍTULO V

A ICONOGRAFIA E HAGIOGRAFIA RELIGIOSA NA CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA

CAPÍTULO V

A ICONOGRAFIA E HAGIOGRAFIA RELIGIOSA NA CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA

Após a crise religiosa do século XVI, as propostas da Reforma enunciavam um retorno às origens do cristianismo, mas com a supressão das imagens de culto e a reprovação da arte religiosa. Como resposta à crítica protestante, a Reforma Católica vai fomentar a reorganização da Igreja, bem como a regeneração da vida cristã. Assim, em vez de rejeitar a arte, esta vai ser reutilizada no sentido de sensibilizar e captar novas consciências, como também, vai ser posta ao serviço dos ritos e cultos. Neste sentido, a forma de cativar novas pessoas e livrar os fiéis da heresia foi criar um “conjunto” de imagens cuja função seria a de didáctica e de persuasão para a devoção. Neste sentido, Flávio Gonçalves refere o seguinte:

*a Igreja apoderou-se nesse período do comando da arte religiosa, a fim de a expurgar das notas tidas por censuráveis e de promover uma iconografia de combate, de testemunho e de catequese*¹⁵².

A predominância da iconografia na arte religiosa e na arte decorativa vai adoptar as directrizes estabelecidas no Concílio de Trento em 1563, e a partir daí, a Igreja vai tentar modificar doutrinas e espiritualidades, no sentido de renovar a vida religiosa e estender-se a toda a cristandade. Um dos meios utilizados foi a valorização das ordens religiosas com maior predominância, em termos sociais, como as mendicantes (franciscanos e dominicanos), afim de se chegar a um maior número de cristãos.

Através de um conjunto de normas e modelos doutrinários, a forma de se chegar aos fiéis foi feito, com especial ênfase, na vida dos santos e dos mártires da igreja. O culto aos santos e imagens pela Igreja foi decretado, na medida, em que estes constituíam um exemplo de vida a seguir, bem como, um autêntico programa catequético e de reflexão contemplativa. Face a isto, Flávio Gonçalves refere que:

Às ordens religiosas se ficou a dever a rapidez com que em Portugal se expandiram as imagens dos diversos

¹⁵² Gonçalves, *Breve Ensaio...*, p. 13.

*Santos típicos do culto da Contra-Reforma: Santa Teresa d'Ávila, S. João da Cruz, Santo Inácio de Loyolla, São Francisco de Xavier, São Tomás de Aquino, São Pedro Mártir, S. Jacinto, Santa Catarina de Siena, Santa Maria Madalena, etc*¹⁵³.

Uma das características da cultura do barroco foi a nova importância que a imagem ganhou, enquanto, veículo de demonstração e persuasão, bem como, o seu valor didáctico aliado à pedagogia directa e para todos. Vítor Serrão, enunciando o iconólogo Flávio Gonçalves, cita que:

*«a arte religiosa dos católicos tanto insistiu, durante o período pós-tridentino, nas cenas dos milagres e do martirólogo, e da exaltação mística – cenas que, servindo de lição ou de testemunho, facilitavam a pretendida tarefa pedagógica»*¹⁵⁴.

Por outro lado, Vítor Serrão, acerca da produção das imagens para o culto dos santos e mártires da Igreja, refere que estas obedeciam:

*a rígidos padrões iconográficos e de uma severa censura, proibindo tudo o que de herético, profano ou «impuro» existisse nas obras de arte»*¹⁵⁵.

Deste modo, o rigoroso programa iconográfico, era supervisionado pelas autoridades eclesiásticas e pela Inquisição, e apesar de inúmeras imagens pagãs e profanas, pertencentes à mitologia clássica, serem destruídas, muitas outras, eram modificadas e ajustadas às normas da fé cristã. Todo este programa iconográfico de culto aos Santos, presente nas igrejas e capelas nacionais, tinham por base o *Flos Sanctorum*, a *Legenda Dourada*, e outros mananciais iconográficos, que continuavam a ocupar os espaços vazios das igrejas e capelas.

Tendo em conta, o propósito persuasivo da imaginária católica da época barroca verifica-se que a igreja, para além da reforma da iconografia e o aparecimento de novos

¹⁵³ Gonçalves, *Breve Ensaio...*, p. 22.

¹⁵⁴ Vítor Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Biblioteca Breve, volume 65, 1991, p. 127.

¹⁵⁵ Serrão, *A Pintura...*, p. 127.

santos, vai utilizá-la como forma de propaganda, utilizando os seus exemplos e a coragem.

Desde tempos idos, que os santos são tidos como intercessores e protectores do corpo e da alma, aos quais, o ser humano, perante as várias vicissitudes da vida, recorre e pede a sua ajuda, como um filho que pede ajuda a um pai.

Na capela de Nossa Senhora da Penha de França podemos contemplar um vasto conjunto de imagens de vulto, de cariz religioso, como também, um interessante conjunto de pinturas iconográficas referentes, a santos e santas presentes nas paredes laterais da capela-mor, apesar de algumas terem desaparecido. No tecto em caixotão da capela-mor pode ver-se, também, um conjunto de pinturas iconográficas angeológicas, e na torre pode apreciar-se, no tecto octogonal, um conjunto interessante iconográfico alusivo a santos e santas e alguns apóstolos.

5.1. – A leitura iconográfica do salão nobre do solar

O tecto octogonal do salão nobre, como já foi referido no capítulo anterior, está dividido e decorado por trinta e dois painéis, dispostos em duas linhas, em qua cada uma contém dezasseis painéis. Neste ponto, iremos debruçar-nos sobre os dezasseis painéis iconográficos, os quais retratam imagens de santos e santas, de meio corpo, todos eles com uma inscrição que os identifica, apesar do seu mau estado de conservação. Todos os painéis estão cercados por uma moldura policromada marmoreada e separados por rosetões e pequenos anjos, putti, muitos deles roubados. As imagens presentes em estudo são variadíssimas, tanto as que se encontram no tecto da torre como as que estão na capela-mor, ou seja, vamos encontrar alguns santos e santas do período paleocristão, como por exemplo Santa Ágata (ou Águeda), Santa Catarina de Alexandria, para além de outros, bem como também, santos e santas do período medieval, como por exemplo, Santa Catarina de Siena, São Francisco de Assis, Santo António, Santa Clara, entre outros; isto para além, dos padroeiros de Roma os apóstolos São Pedro e São Paulo, ou até mesmo, as denominadas Santas do Deserto – Santa Maria Egípcíaca e Santa Maria Madalena. Assim, as várias iconografias que se podem contemplar são:

I – SANTA HELENA nasceu na Bítinia (actual Turquia), no ano 250 e a sua festa litúrgica é celebrada a 18 de Agosto. Foi casada com um general romano de nome Constâncio e de cujo casamento nasceu o seu filho Constantino, que viria a ser o primeiro imperador cristão e fundador de Constantinopla. Quando Constâncio foi designado governador das Gálias por Diocleciano e sucessor do imperador, virou as costas a Helena, divorciou-se dela e casou com uma enteada do imperador. Tal facto aconteceu devido Helena não ser de origem romana. Constantino, um soldado muito popular, esteve presente em várias batalhas que lhe deram o merecido título de Constantino, o Grande, tendo vindo a ser também imperador. Devoto à sua mãe, ele nomeou Helena rainha e até mandou cunhar o seu rosto numa moeda. Depois de Constantino se ter convertido ao Cristianismo, ele encorajou Helena a fazer o mesmo. Aos 63 anos, ela tornou-se cristã devota e distribuiu os tesouros do império pelos pobres. Helena também se dedicou a difundir o Cristianismo e mandou construir muitas igrejas por todo o império. A ela está associada a popularidade especialmente da *Invenção de la Vera Cruz*¹⁵⁶. A lenda da cruz diz que, quando tinha cerca de 70 anos, Helena viajou até à Palestina, onde continuou o seu trabalho, fazendo doações às igrejas, concedendo indultos a prisioneiros, e ajudando não só as pessoas, mas também as comunidades. A lenda narra que quando ela encontrou o que parecia ser a cruz de Cristo, levou-a para junto de uma mulher que tinha uma doença incurável. Quando a mulher tocou na cruz ficou completamente curada. Mais tarde, Helena mandou construir uma igreja no sítio onde tinha encontrado a cruz.

É padroeira dos convertidos, dos tipógrafos, dos divorciados, cavaleiros do Santo Sepulcro. Os atributos, com que é representada, são uma coroa e o manto imperial, mas os mais característicos são os instrumentos da Paixão: a cruz que leva nos braços ou ante a qual está de pé.

No tecto da torre, Santa Helena está representada com uma coroa e manto imperial e a cruz segura na mão esquerda (Fig. 60).

II – SANTA ISABEL DE PORTUGAL nasceu em Saragoça, Espanha, no ano de 1271 e a sua festa litúrgica é celebrada a quatro de Julho. Durante a sua infância

¹⁵⁶ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 2000, vol. 3, p. 426.

levou uma vida extraordinária dedicada à oração e à devoção. Aos 12 anos casou com o rei de Portugal D. Dinis, casamento este que representou uma aliança vantajosa para seus pais, e do qual teve dois filhos. Isabel, sendo uma mulher inteligente e preocupada com os outros, mandou construir orfanatos, deu refúgio aos desamparados e fundou um convento. Angustuada com a morte de D. Dinis em 1325, entrou para a Ordem Terceira de São Francisco, onde tomou o hábito da Ordem das Clarissas, retirando-se numa pequena casa perto do convento para se dedicar aos pobres e aos enfermos. Morreu em 1337 e foi sepultada no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha que mandou construir. Foi beatificada pelo Papa Leão X, em 1516, e canonizada pelo Papa Urbano VIII em 1625. As suas palavras favoritas eram: *Se amas a paz, tudo correrá bem!*

É padroeira da Paz, de Portugal. Os atributos que a representam são a coroa real, cordão de nós das Clarissas e um frasco de água convertido em vinho. A sua iconografia pode-se confundir com a da Santa Isabel da Hungria, sua tia-avó.

No tecto da torre do solar, a iconografia de Santa Isabel de Portugal está representada com a coroa real e o regaço cheio de rosas, numa alusão ao Milagre das Rosas (Fig. 61).

III – SANTA GENOVEVA DE PARIS nasceu em Nanterre, próximo de Paris, em 422 e a sua festa litúrgica é celebrada a três de Janeiro. Desde os seus sete anos de idade que se dedicou a Jesus, e estando certo dia a guardar o seu rebanho, encontrou-se com São Germano de Auxerre, quando este veio numa visita a Paris, numa viagem que fazia a Inglaterra. Impressionado com a piedade da pequena pastora, São Germano consagrou-a a Deus, colocando no seu pescoço uma medalha marcada com uma cruz. Aos 15 anos ficou orfã e desde então tornou-se freira num convento em Paris. As suas visões e profecias puseram-na várias vezes em perigo, sendo sempre defendida por São Germano. Em 451, ela predisse que Átila e os Hunos iriam desviar-se de Paris. Ela conduziu uma cruzada de orações que resultou na salvação de Paris, evitando a invasão de Átila. Ela liderou a construção da Igreja de São Dionísio (Saint Denis) e convenceu o rei Clovis a construir a igreja de São Paulo e São Pedro, onde a sua tumba foi preparada. Vários milagres são creditados à sua intercessão, sendo um deles o de ter ainda em vida, restaurado a visão de uma cega apenas com a sua benção. Faleceu cerca de 502 em Paris com mais de oitenta anos. O seu relicário está depositado na Igreja de Saint Étienne du Mont.

É padroeira da cidade de Paris e protectora contra epidemias, pragas e desastres. Os atributos que a representam são a sua representação como pastora, o cajado e por vezes a medalha cruciforme dada por São Germano.

No tecto da torre, Santa Genoveva está representada como pastora e tem como atributo um cordeiro (Fig. 62).

IV – SANTA MARIA MADALENA nasceu em Magdala, na Galileia e a sua festa litúrgica é celebrada a 22 de Julho. Segundo os Evangelhos, Maria Madalena era um dos discípulos mais fiéis de Jesus. Dedicada a Jesus, Maria viajou com ele e os 12 apóstolos, ocupando-se das suas necessidades. Maria permaneceu junto de Jesus até ao fim. Ela chorou quando Ele sofreu na cruz e assistiu em silêncio ao seu enterro. Três dias mais tarde, ela voltou ao seu túmulo e encontrou-o vazio. Pensando que o seu corpo tinha sido roubado, Maria ficou desesperada até que lhe apareceu um anjo e lhe anunciou que Jesus tinha ressuscitado, tal como tinha prometido. Minutos mais tarde, Jesus consolou Maria e mandou-a ir dizer aos apóstolos que Ele tinha ressuscitado.

É padroeira das cabeleireiras, dos perfumistas, fabricantes de óleos para o corpo, pecadores penitentes e mulheres arrependidas. Os atributos com que é representada são os seus longos cabelos, que pode levar a ser confundida com Santa Maria Egípcíaca, mas também com um alabastro de óleo. Segundo Louis Réau:

Las representaciones aisladas de santa Magdalena pueden reducirse a dos tipos: la de la Unción y La Magdalena arrepentida. La primera tiene como atributo un vaso de perfumes, la segunda una calavera o la corona de espinas. El arte de la Edad Media prefirió a la perfumadora, es decir la Magdalena con el vaso de perfume, y el arte de barroco de la Contrarreforma a la Magdalena arrepentida¹⁵⁷.

Maria Madalena, iconograficamente no tecto da torre, está representada com uma túnica em forma penitente, com as mãos cruzadas sobre o peito, tendo uma cruz do seu lado direito, um livro aberto e uma caveira (Fig. 63).

¹⁵⁷ Réau, *Iconografía...*, vol. 4, p. 297.

V – SÃO PEDRO nasceu na Galileia e a sua festa litúrgica celebra-se a 29 de Junho. Pouco se sabe acerca da vida de São Pedro antes do seu encontro com Jesus, excepto que era pescador e o seu nome era Simão. Recebeu de Cristo o nome Pedro, que significava que ele seria a pedra angular da sua Igreja. No início da vida pública de Cristo e quando caminhava sozinho pelas margens do mar da Galileia, Jesus viu os dois irmãos: Simão chamado Pedro, e seu irmão André, que lançavam as redes ao mar. Dirigiu-se a eles e disse-lhes: *Vinde comigo e Eu farei de vós pescadores de homens. E eles deixaramas redes imediatamente e seguiram-no* (Mt 4, 18-20). Nos três anos seguintes Pedro foi testemunha dos milagres de Jesus, mas perdeu mais de uma vez a fé, como foi no episódio, quando Cristo caminhou sobre as águas e o convidou a ir ter com ele. Pedro desceu do barco e começou a caminhar sobre as águas, mas sentindo a força do vento e ao ser invadido pelo medo, começou a afundar-se, sendo salvo por Jesus. Isto aconteceu-lhe várias vezes, em que estava decidido a querer acreditar mas com mais medo do que fé. Após a ressurreição de Cristo apareceu a Pedro para lhe confiar a missão de continuar a Sua obra no mundo. Pedro aceitou essa responsabilidade, sabendo que não seria deixado só. Pregou na Ásia menor, na Antioquia, onde foi aclamado bispo e depois em Roma. Foi o primeiro Pontífice que governou a Igreja tendo morrido martirizado no tempo de Nero depois de ter lançado as bases da Igreja Católica.

É padroeiro dos pescadores, ferreiros e douradores de metais, produtores e fabricantes de cestos, serralheiros e pedreiros, visto que *es la piedra viviente sobre la cual Cristo ha edificado la Iglesia*¹⁵⁸. Os atributos com que São Pedro é representado são vários, isto devido à sua condição de ter sido apóstolo e papa. Mas o mais antigo e difundido são as chaves.

No painel do tecto da torre, São Pedro está representado como apóstolo tendo duas chaves na mão direita, uma de ouro e uma de prata, que são as chaves do céu e as chaves da terra, e cujas simbolizam o poder de atar e desatar ou de absolver ou excomungar. As duas chaves encontram-se juntas porque o poder de abrir e de fechar é um só (Fig. 64).

¹⁵⁸ Réau, *Iconografia...*, vol. 5, p. 49.

VI – SÃO JOÃO BAPTISTA nasceu na Judeia e a sua festividade é celebrada no dia 24 de Junho. João Baptista nasceu cerca de seis meses antes do seu primo Jesus. Os seus pais eram Zacarias, um sacerdote do Templo de Jerusalém, e Isabel, prima de Maria, mãe de Jesus. Depois de muitos anos sem terem filhos, o anjo Gabriel anunciou que eles iriam ter um filho santo. No entanto, Zacarias duvidou da profecia e perdeu a fala até ao dia do nascimento de João. João levou uma vida monástica em solidão, vivendo de lagostas e mel selvagem. Por volta dos 27 anos de idade, João começou o seu ministério para preparar o caminho para a vinda de Cristo. O santo pediu às para abandonare as suas vidas pecaminosas. João baptizava aqueles que se arrepiam, purificando simbolicamente os seus corpos – lavando os seus pecados - antes da purificação espiritual que Cristo lhes ofereceria. João estava no Jordão quando Jesus veio ter com ele. Embora João sentisse que não era digno de baptizá-lo, Jesus disse-lhe que ele era o único que o podia fazer. Assim que saiu da água depois de ser baptizado, o Espírito Santo desceu sobre ele e ouviu-se uma voz celestial que dizia: *Este é o meu Filho muito amado no qual pus todo o meu agrado* (Mt 3, 17).

É o padroeiro do baptismo e dos ferreiros.

Os atributos, com que é representado no painel do tecto, são um cajado na mão esquerda, a mão direita em cima de um livro e um cordeiro junto do livro (Fig. 65).

VII – SANTA ÁGATA (ÁGUEDA) nasceu na Catania, na Sicília, no séc. III e a sua festividade celebra-se no dia cinco de Fevereiro. Filha de uma família rica, Ágata consagrou-se a Jesus e fez voto de virgindade. Muitos jovens a tentaram conquistar, entre os quais Quintiano, um oficial romano, durante a época do Imperador Décio. Quando Ágata recusou as suas propostas, Quintiano usou os decretos do Imperador contra os cristãos para a mandar prender e trazer à sua presença. Ágata continuou a recusá-lo e Quintiano mandou-a para um bordel, esperando humilhá-la e forçá-la a perder a virgindade. Apesar de tudo, Ágata não cedeu. Enfurecido com a atitude inflexível de Ágata, Quintiano mandou torturá-la com açoites, e atou-a a uma coluna de cabeça abaixo e arrancou-lhe os peitos com alicates. Durante a provação, Ágata teve a visão de São Pedro e foi miraculosamente curada de algumas feridas. Mas não sobreviveu à tortura e acabou por morrer em 251, em Catania. Segundo uma fonte, um tremor de terra acabou com o sofrimento de Ágata. Hoje, é por vezes invocada como

protectora dos tremores de terra. Um anjo terá colocado na sua sepultura uma placa de mármore com a promessa de que a partir daquele momento Santa Ágata seria protectora da Sicília. A Igreja reconheceu o martírio de Ágata após a sua morte. Foi objecto de um poema escrito pelo Papa Dâmaso I e foram construídos em Roma vários santuários para albergarem as suas relíquias. Louis Réau refere que:

Según los mitologistas de la escuela de Usener, santa águeda sería una divinidad pagana: heredera de perséfone , venerada en Enna, sicília, que habría sido cristianizada. la Bona Dea ya tenía mamas, emblema de fecundidad, como atributos.

La tradición popular le aplicaba la leyenda griega de Penélope. ella había prometido casarse cuando hubiese acabado una tela que tejía. consiguió retrasar el plazo de manera indefinida destejiendo por las noches lo tejido de día¹⁵⁹.

É mártir e padroeira dos bombeiros, enfermeiras e mães que amamentam os filhos. Os atributos com que Santa Ágata é representada são uma vela ou círio aceso na mão, que representa o seu poder contra o fogo e também como símbolo da virgindade. Todavia, ela é representada com os seus seios arrancados com uma tenaz e colocados numa bandeja.

No tecto da torre do solar, Santa Ágata é representada com uma palma na mão direita, símbolo do seu martírio e na mão esquerda uma bandeja com os seus seios cortados (Fig. 66).

VIII – SANTA CATARINA DE SIENA nasceu em meados do século XIV, em Siena, na Itália e a sua festividade litúrgica é celebrada no dia 29 de Abril. Proveniente do seio de uma família rica, desde cedo, cerca dos sete anos, que escolheu dedicar-se a Cristo, apesar da forte objecção dos seus pais. A partir do momento em que Catarina escolheu este caminho, ela teve numerosas visões divinas. Numa experiência extraordinária, ela sentiu que realmente tinha trocado o seu coração pelo de Cristo. Foi recebida na Ordem Terceira de São Domingos, aos dezasseis anos. Durante toda a sua

¹⁵⁹ Réau, *Iconografia...*, vol. 3, p. 32.

vida, Catarina comia apenas o suficiente para sobreviver, visto que ela se sentia impulsionada pela sua missão de caridade em chegar a todas as pessoas. Apesar de não saber ler nem escrever, ela ditou várias cartas, oferecendo o seu conselho espiritual a ricos e a pobres de forma idêntica. Ela é considerada embaixadora de Deus, isto porque, aquando o Grande Cisma da Igreja, e após esta ter mudado a sua sede para Avignon, em França, após a rebelião do estado italiano contra o Papado, Catarina foi escolhida pelo Papa Gregório XI, como embaixadora para mediar ambas as partes. Por sua vez, Catarina teve grande êxito ao persuadir o Papa a voltar a Roma. Enquanto defendia o Papa, Catarina fomentava também reformas na Igreja, denunciando o estilo de vida indulgente do clero. Entretanto, ela continuou a comunicar os seus pensamentos e sentimentos espirituais mais profundos, ditando orações e meditações que se transformaram em clássicos da literatura religiosa. Uma das suas obras emblemáticas e que fora ditada, é «Diálogo sobre a Divina Providência». Morreu aos 33 anos de idade, em Roma, em 1380 e foi canonizada em 1461 pelo Papa Pio II. O Papa Paulo VI, em 1970, declarou-a Doutora da Igreja, e posteriormente, foi declarada co-padroeira da Europa com mais duas santas – Santa Brígida da Suécia e Santa Teresa Benedita da Cruz, pelo Papa João Paulo II.

É padroeira de Itália e das mulheres que participam na acção católica. Apesar de não haver um retrato autêntico da sua representação, os atributos com que é representada é uma túnica branca e um manto negro das Dominicanas, levando um lírio na mão que simboliza a virgindade, ou então, leva um crucifixo. Também pode aparecer com um coração como atributo, que significa a troca do seu coração pelo de Jesus. Também é representada com uma coroa de espinhos na cabeça que significa que, quando Cristo a convidou a eleger entre uma coroa de ouro e uma de espinhos, ela optou pela segunda coroa.

No painel do tecto da torre, Santa Catarina está, iconograficamente, representada com o hábito das Dominicanas da Ordem Terceira, uma coroa de espinhos na cabeça e na mão direita tem um lírio símbolo da sua virgindade, uma cruz e um coração (Fig. 67).

IX – SANTA CATARINA DE ALEXANDRIA nasceu no Egipto e a sua festividade celebra-se no dia 25 de Novembro, apesar de ter sido retirada do Calendário litúrgico em 1969. Conta a lenda que Catarina nasceu no seio de uma família

arisocrática de alta linhagem, não cristã, e a sua conversão ao Cristianismo aconteceu após ela ter conversado com um eremita. Naquela época, os cristãos eram perseguidos pelo Imperador Maximiniano, Catarina foi ter com ele e censurou a sua crueldade, dando-lhe razões inteligentes para que se convertesse ao Cristianismo. Incorporou-se na tradição que assegura que Catarina havia respondido ao imperador Maximiniano, o qual queria casar com ela, que era noiva de Cristo. Em vez de lhe responder, Maximiniano organizou um debate entre ela e 50 filósofos pagãos. Ajudada pelo Arcanjo Gabriel, Catarina convenceu-os e converteu-os a todos. Enfurecido, o imperador mandou matar todos os filósofos, condenando-os à fogueira e tendo ficado muito impressionado com Catarina pediu a sua mão em casamento. Ela recusou e por este motivo foi espancada e enviada para a prisão. Muitos pagãos foram visitá-la à prisão, entre eles 200 soldados do Imperador. Todos eles se converteram ao Cristianismo. Maximiniano decidido a detê-la de uma vez por todas deu ordens para que fosse torturada até à morte na roda de puas. No entanto, quando ela lhe tocou, a roda despedaçou-se miraculosamente. A lenda narra que Catarina foi então decapitada, e os anjos transportaram os seus restos mortais para o Monte de Sinai, mas separadamente, cabeça e corpo, onde posteriormente foram construídos uma igreja e um mosteiro. Os motivos que são apontados para a sua devoção, como refere Louis Réau são:

- A título de noiva mística de Cristo, Jesús no podía negarse a satisfacer las plegarias de su noiva.

- Su habilidad como abogada, ya que su dialécticase había impuesto a cincuenta doctores de Alejandría elegidos entre los más sabios.

- La Leyenda Dorada reforzó aún más la popularidad de Santa Catalina, asociándola a santa Bárbara como protectora de los moribundos¹⁶⁰.

Na Igreja Católica, santa Catarina de Alexandria é venerada como fazendo parte dos catorze santos auxiliares, ou seja, constituem os intercessores mais eficazes face as mais variadas doenças.

¹⁶⁰ Réau, *Iconografia...*, vol. 3, p. 275.

É padroeira dos advogados, dos eruditos, das jovens noivas, dos estudantes. Os atributos com que é representada são vários como: uma coroa na cabeça, por vezes um livro na mão que está associado à sua ciência, as rodas de puas, o anel que simboliza os esponsais místicos, a espada da sua decapitação e a palma do martírio.

Na iconografia presente no tecto em estudo, Santa Catarina de Alexandria está representada como uma princesa real, com uma coroa na cabeça, na mão direita a espada do seu martírio e na mão esquerda a palma de mártir (Fig. 68).

X – SANTA CECÍLIA nasceu em Roma, Itália e a sua festa litúrgica realiza-se a 22 de Novembro. Cecília foi educada como uma cristã em Roma, possivelmente entre os séculos II e III. Ela planeou dedicar a sua vida a Deus, porém o seu pai não estava de acordo e obrigou-a a casar com um jovem patrício chamado Valeriano. Depois do casamento, Cecília arranhou coragem para dizer ao marido que um anjo de Deus velava por ela e que faria mal a todo aquele que se atrevesse a tocar nela. Valeriano, no início incrédulo, pediu a Cecília para conhecer o anjo. Cecília disse-lhe que ele deveria abandonar a sua vida pagã e converter-se ao Cristianismo. Valeriano concordou e foi baptizado. Quando voltou para casa, o anjo apareceu-lhe e colocou uma coroa de rosas e lírios na cabeça deles. Quando os romanos começaram a perseguir os cristãos, os dois irmãos foram presos, visto que o irmão de Valeriano de nome Tibúrcio, também se havia convertido, e os dois foram decapitados por terem recusado fazer um sacrifício aos deuses pagãos. Posteriormente, os soldados ordenaram a Cecília a veneração aos deuses pagãos e ela recusou-se. Por fim, os soldados condenaram Cecília à morte, trancando-a numa sala de vapores de água quente. Depois desta tentativa ter falhado, ordenaram a um soldado para a decapitar. Após três tentativas, Cecília foi atingida de modo mortal, mas tendo ainda sobrevivido três dias, caída por terra. Ainda assim, deu vários conselhos e também fez alguns pedidos, morreu na presença do Papa Urbano e foi sepultada na Catacumba de São Calisto.

É padroeira da música sacra, dos cantores, dos músicos, dos poetas. Os atributos com que é representada são um instrumento musical, um alaúde, ou uma harpa ou com um caderno de música; na ausência de um destes ícones, também é representada com uma coroa de rosas e lírios.

No tecto da sala da torre, santa Cecília está, iconograficamente, representada com um caderno de música aberto nas mãos (Fig.69).

XI – SANTA TERESA D'ÁVILA nasceu em 1515 em Ávila, Espanha e a sua festa litúrgica celebra-se a 15 de Outubro. Durante a infância balanceou entre o amor por Deus com a necessidade de ter amigos e de diversão. Após a morte da mãe, aos dezasseis anos seu pai levou-a para um convento em Ávila, que ela odiou inicialmente. Todavia, ela sentia que era muito propensa a pecar, daí que preferiu o convento ao casamento, isto para evitar ter que lutar contra as tentações seculares. Mesmo depois de Teresa se ter entregado à vida religiosa, ela gostava de ter visitas e achava difícil manter-se concentrada em Deus. Contudo, Deus compensou-a com visões e êxtases. Com isto, ela fundou uma nova ordem, as Carmelitas Descalças (simplicidade e pobreza), que se concentrava no regresso à simplicidade e na oração mental, como também, construiu o seu primeiro convento, em Ávila, tendo como padroeiro e protector São José. Teresa ensinou às freiras da sua ordem para pedir a Deus a habilidade de fazer o bem. Os escritos de Teresa, como *O Castelo Interior* e *O Caminho da Perfeição*, têm sido uma fonte de inspiração por séculos, e ela é uma das mulheres denominadas Doutoradas da Igreja, título atribuído pelo Papa Paulo VI, em 1970. Morreu em Alba de Torres, em quatro de Outubro de 1582, mas devido à mudança gregoriana do calendário foram suprimidos onze dias, tendo a sua festividade sido fixada no dia 15 de Outubro. Foi beatificada em 1610 e canonizada em 1622.

É padroeira dos professores, de quem sofre dores de cabeça, dos cardíacos e almas do purgatório. Os atributos que a representam são um anjo atravessando-lhe o coração com uma flecha de fogo e uma pomba, ou com um livro com os seus escrito.

No tecto da sala da torre, Santa Teresa está, iconograficamente, representada com o hábito carmelita e um livro na mão direita (Fig. 70).

XII – SANTA INÊS nasceu em Itália e a sua festividade litúrgica celebra-se a 21 de Janeiro. Pensa-se que Inês terá vivido no tempo do Imperador Diocleciano, o qual ordenou uma nova perseguição aos cristãos, em 303. De descendência nobre, Inês foi educada pelos pais na fé cristã. Apesar do édito imperial, Inês com 13 anos declarou-se

cristã e recusou-se casar. Anunciou repetidas vezes que o seu esposo era Cristo e ofereceu-se em martírio. O perfeito ordenou-lhe que servisse os deuses pagãos no templo da deusa Vesta, sob a ameaça de que seria queimada viva, ao que ela recusou voltar-se contra Deus. Por sua vez, o filho do perfeito ao tentar deflorá-la foi atacado por súbita cegueira. Inês perdoou-lhe e ele recuperou a visão. Face a este milagre, o perfeito ordenou que Inês fosse decapitada. Morreu pela espada, no que era então estádio de Domiciano, agora Praça Navona, onde se encontra a igreja de santa Inês, em Roma. Inês permanece um dos mais poderosos símbolos de martírio virginal da Igreja.

É padroeira dos noivos, das vítimas de violação, castidade, das virgens, dos jardineiros. Os atributos que a representam são em forma orante, adornada de ricos vestidos, uma diadema na cabeça e uma larga estola de ouro sobre os ombros. Também pode aparecer representada com um cordeiro branco.

No tecto da torre, iconograficamente, santa Inês está representada vestida de vermelho com um manto azul, na mão direita um cordeiro branco símbolo da sua pureza e na mão esquerda uma palma que simboliza que é mártir (Fig. 71).

XIII – SÃO MIGUEL ARCANJO é considerado o chefe dos exércitos celestiais e a sua festa litúrgica é comemorada no dia 29 de Setembro. O seu nome significa *o que é um com Deus*. É o anjo do arrependimento e da justiça. A Igreja Católica tem uma grande devoção por São Miguel Arcanjo, especialmente, para pedir-lhe que nos livre das ciladas dos demónios e dos espíritos maléficos. Quando invocado, ele defende os crentes com o grande poder concedido por Deus e protege contra os perigos, a força dos inimigos e do mal. Normalmente, apresenta-se armado, com lança ou espada¹⁶¹.

É padroeiro da Igreja Católica.

No tecto da torre, São Miguel Arcanjo está representado, iconograficamente, vestido de guerreiro, em pose de vitória sobre o demónio (Fig. 72).

XIV – SÃO PAULO nasceu em Tarso, por volta do ano três, no que é a Turquia actual, e a sua festa litúrgica celebra-se no dia 29 de Junho. Paulo nasceu no seio de

¹⁶¹ Jorge Campos Tavares, Dicionários dos Santos, Lello Editores, 3ª edição, 2001, p. 20.

uma família rica que seguia a lei hebraica de forma muito rigorosa e antes de se ter convertido o seu nome era Saulo. Quando jovem, Saulo pensava que a cristandade deveria de ser destruída. Não há certezas da sua participação na lapidação do mártir São Estevão, mas pelo menos deve ter assistido. Como ainda não conhecia Jesus, lançou-se em perseguições contra a Igreja e contra os primeiros discípulos de Jesus, em Jerusalém. Quando estava já próximo de Damasco, para encarcerar um grupo de cristãos, viu-se subitamente envolvido por uma intensa luz vinda do céu. Caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: *Saulo, Saulo, porque me persegues?* (Actos 9, 3-4). Saulo sabia que era a voz de Jesus e dirigindo-se para Damasco, apesar de ter os olhos abertos ele não via nada; esteve três dias sem ver, sem comer e sem beber. Ananias, um cristão de Damasco, foi o instrumento da sua cura. Após esses três dias retomou a visão, e dos seus olhos saíram escamas, que eram símbolo do triunfo da fé sobre a sua cegueira. Paulo baptizou-se e converteu-se ao mundo de Jesus, tomando o nome de Paulo. A partir daí, tornou-se missionário itinerante, pregando a palavra de Cristo aos gentios. Mais tarde, ele seria chamado de apóstolo dos gentios. Fez várias viagens missionárias, onde pregava e difundia a palavra de Cristo, fez vários milagres e curas, escreveu várias cartas, onde reforçava a fé e o amor em Cristo. Por sua vez, Paulo também seria perseguido, lapidado e encarcerado. Às várias comunidades por onde passou escreveu várias cartas dando-lhes coragem e como deveriam seguir os ensinamentos de Cristo. No ano 65 foi martirizado em Roma como um Cristão, tendo sido decapitado.

Paulo é padroeiro dos leigos, autores, escritores, imprensa e o segundo padroeiro de Roma. Os atributos com que é representado são uma espada símbolo da sua decapitação e um livro.

No tecto da sala da torre, iconograficamente, São Paulo está representado com uma espada na mão direita e na mão esquerda um livro aberto (Fig. 73).

XV – SANTA MARIA EGIPCÍACA nasceu no Egipto e a sua festa litúrgica celebra-se no dia dois de Abril. Segundo a lenda, conta-se que Maria era uma bela cantora que deixou o mundo que conhecia para não tentar os homens e fugiu para o deserto para lá do rio Jordão. Quando as suas roupas ficaram em farrapos, o cabo cresceu-lhe tanto que cobriu o corpo despido. Outra história, conta que era filha de uma

família egípcia abastada e que fugira de casa aos 12 anos. Em Alexandria, tornou-se meretriz e continuou nessa profissão acompanhando peregrinos cristãos que se dirigiam a Jerusalém. Quando chegou à Terra Santa, junto do Santo Sepulcro, para adorar a cruz, tentou entrar na igreja e não conseguiu. Prostou-se em frente de uma imagem da Virgem Maria e sentindo-se arrependida da vida que levava, converteu-se, prometendo à virgem abandonar a vida do mundo. Após a conversão, fez penitência, retirando-se para o deserto de Judá, com três pães que lhe serviram de alimento durante quase 47 anos. Quando um sacerdote chamado Zósimo a encontrou, Maria caminhou sobre as águas do rio para o saudar e receber a Sagrada Comunhão. Pediu a Zósimo que regressasse no ano seguinte com o pão da comunhão. O sacerdote acedeu ao pedido e quando regressou encontrou Maria morta.

É padroeira das prostitutas penitentes e mulheres arrependidas. Quanto aos atributos, ela é representada como uma ermitã no deserto, sem roupas e envolvida por uma enorme cabeleira que a cobria até aos pés e, por vezes, também três pães.

No tecto da torre, a sua iconografia representa-a como uma ermitã de cabelos compridos, com uma túnica vestida, e uma cruz no colo (Fig. 74).

XVI – SANTA ROSA DE VITERBO nasceu em Viterbo, em 1234, e a sua festa litúrgica celebra-se a seis de Março. Desde cedo que Rosa manifestava ter experiências místicas. Viveu numa época de grandes confrontos, onde de um lado estava São Francisco de Assis, e do outro o grande estadista, o imperador Frederico II, que governava com mão de ferro. Era uma guerra de poderes, de um lado o Espiritual e do outro, o Imperador. Desde cedo esteve em contacto com a espiritualidade franciscana, visto que os seus pais trabalhavam num mosteiro de clarissas, perto da sua casa. Passava muitas horas, à noite, em contemplação e durante o dia procurava lugares onde pudesse estar em silêncio e em oração. Entrou na Ordem da Penitência de São Francisco e foi uma verdadeira apóstola, pregando diariamente nas ruas da cidade, afim de que as pessoas se convertessem. Morreu aos dezoito anos, em 1252, e foi canonizada pelo Papa Calixto III, em 1457, mas o decreto de canonização nunca chegou a ser promulgado, devido à morte do Papa. No entanto, santa Rosa nunca foi negada nem pela Igreja nem pelo Papa. Diz-se que no momento da sua morte foi canonizada pelo povo. Foi translada para o mosteiro das Clarissas, sendo chamado de mosteiro de Santa Rosa.

É padroeira de Viterbo e das mulheres grávidas. Os atributos que a representam são as rosas, que podem estar numa cesta ou na dobra do seu manto.

No tecto da torre, Santa Rosa está representada, iconograficamente, com um cesto de rosas no colo (Fig. 75).

A mensagem transmitida pelas imagens que compõem o tecto é de confiança em Cristo, apesar das inúmeras adversidades que possam ocorrer no pequeno percurso da vida terrena. Só uma total confiança em Deus poderá trazer alguma serenidade e paz.

5.2. – A imaginária do altar-mor: a padroeira Nossa Senhora da Penha de França, Santa Ana, São Joaquim e São José

Desde tempos imemoriais, que o ser humano manifestou necessidade de prestar culto às divindades, e posteriormente às imagens sagradas, a qual se manifestou de várias formas, nas diversas culturas. Desde as oferendas aos deuses pagãos até ao culto dos Santos promulgado pelo Concílio de Trento, o culto das imagens, a partir daí, constituiu uma forma de apelar à devoção, à contemplação e oração. Enquanto obra de arte, as imagens devem obedecer aos programas iconográficos definidos pelas normas ancestrais do catolicismo, bem como, às normas estabelecidas em Trento.

Neste sentido e face a isto, o artista, em cumprimento das normas estabelecidas, terá que fazer jus ao seu conhecimento acerca da técnica, dos materiais a utilizar e ao conhecimento do trabalho oficial. Será a conjugação destes vários factores que irá marcar, de forma particular, a escultura e imaginária, dos séculos XVII e XVIII.

De notar que, as imagens deste período em questão, são, predominantemente, imagens em madeira policromadas, as quais se encontram integradas, na sua maioria, nos retábulos de talha das igrejas e capelas, mas podendo também encontrar-se isoladas ou tendo um altar só para si.

A introdução do culto das imagens nas igrejas, não foi feito por acaso. A sua introdução deve-se a vários factores como é o caso da falta de cultura e instrução por parte dos mais simples, isto porque, na época e tendo em conta as zonas rurais e interiores do país, as pessoas como não sabiam ler nem escrever, a única forma de as instruir na fé era através de pinturas e imagens de santos. Muitas vezes se diz, que as

esculturas e imagens de santos constituem a bíblia dos mais pobres. Por outro lado, a falta de energia dos afectos e a instabilidade da memória constituem outros factores para a introdução das imagens nas igrejas, isto porque, as pessoas ao verem as imagens, os seus afectos são mais estimulados e não esquecem facilmente, do que se estiverem somente a ouvir.

Com isto, o Concílio de Trento constituiu o ponto de partida para que os altos dignatários da Igreja estabelecessem as normas pelas quais, o culto e invocação dos Santos se pudessem reger.

Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos (cfr. Sl 134, 15 ss), mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens que osculamos, e diante das quais nos descobrimos e ajoelhamos, adoremos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas Imagens. Isto foi sancionado nos decretos dos Concílios, especialmente no segundo de Nicéia contra os iconoclastas¹⁶².

Após a promulgação deste princípio, o que se vai verificar, em termos de arte religiosa, é a readaptação das imagens de forma a que estejam adequadas ao novo ideal pós-tridentino. No entanto e no decorrer do século XVII, a severidade inicial que a Igreja tinha face às normas para a arte religiosa vai sendo diluída, isto porque, as imagens vão apresentar uma função de instrução e doutrinação.

Os bispos ensinem, pois, diligentemente, com narrações dos mistérios de nossa redenção, com quadros, pinturas e outras figuras, pois assim se instrui e confirma o povo, ajudando-o a venerar e recordar assiduamente os artigos de fé. Então sim,

¹⁶² MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecuménico de Trento. Disponível em <http://www.monfort.org.br/id> Acesso em: 10 dez. 2006.

*grande fruto se poderá auferir do culto das sagradas Imagens, não só porque por meio delas se manifestam ao povo os benefícios e as mercês que Deus lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus opera pelos seus Santos, bem como seus salutarex exemplos. Rendam, assim, por eles graças a Deus, regulem a sua vida e costumes à imitação deles e se afervorem em adorar e amar a Deus, fomentando a piedade. Se alguém ensinar ou pensar de modo contrário a estes decretos — seja excomungado*¹⁶³.

As imagens dos santos que compõem o retábulo-mor da capela de Nossa Senhora da Penha são, quase, todas em madeira de castanho, são todas policromadas, todas apresentam douramentos e algumas aplicação de rendas. São imagens que apresentam uma certa dignidade, estilo e essência do barroco, o que denota que provenham e tenham sido produzidas por santeiros pertencentes as várias escolas. Da análise feita e pelas características e similitudes que muitas delas apresentam, é possível, em comparação e análise com outras imagens perceber-se a sua “possível” origem. No entanto, e tendo em conta o período em questão – a década de 30 e 40 de setecentos -, as principais escolas barrocas da época, na zona norte, que detinham uma determinada importância eram a escola portuguesa de Braga, a de Lamego, a de Viseu, e sobretudo mais a sul, a de Lisboa, com especial ênfase para Mafra, onde o domínio de estrangeiros foi evidente. E, se na época a maioria das imagens eram produzidas nas oficinas dos santeiros, por vezes, elas eram produzidas no próprio local onde iriam vislumbrar. Assim, a Torre do Terrenho,

*concorrida de alveneis, carpinteiros, entalhadores, pintores e outros artífices, viu então, entrar e erguer-se o sumptuoso solar do endinheirado Provedor da Minas*¹⁶⁴.

Apesar de não se saber quem foram os mestres entalhadores, escultores, douradores e pintores, que produziram as imagens da capela da Senhora da Penha de

¹⁶³ MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecuménico de Trento. Disponível em <http://www.monfort.org.br/id> Acesso em: 10 dez. 2006.

¹⁶⁴ Sequeira, “Uma lembrança...”, p. 4.

França, na Torre do Terrenho, podemos depreender por analogia, de como se processaria a sua feitura:

O oficial-santeiro mais graduado desbastava a madeira, operação considerada a mais importante, pois envolvia a concepção da imagem. Seguia-se o trabalho do operador seguinte, que procedia ao recorte com o arremate do traço primitivo e por fim, a limpeza, com o aperfeiçoamento da peça. Havia ainda os especialistas que faziam as mãos e o rosto. Outros ainda completavam a imagem com os pequenos detalhes como a crescente lunar, anjos, cordões e atributos (cruz, cajado, etc)¹⁶⁵.

Para além de todo este processo e tendo em conta a dimensão das peças, sendo muitas delas de grande vulto, as partes mais importantes, como as faces e as mãos, eram esculpidas pelo mestre. Após esculpida a imagem e removidos os resíduos, a fase seguinte cabia ao pintor e dourador. Esta fase era aquela que transformava e dava “vida” à imagem, isto é, dava-lhe um aspecto natural. Esta fase era de grande importância, quase fulcral, era aquela em que o uso e aplicação das policromias, a carnação das faces e mãos, e as cores das vestes constituíam a acepção e interpretação iconográfica da peça.

Assim e antes da peça receber qualquer tipo de policromia, a peça era preparada, com o que se denomina de aparelho, para que qualquer irregularidade fosse eliminada, afim de evitar qulaquer dano no resultado final e para que a pintura e douramento tivessem uma maior durabilidade.

Este aparelho era feito à base de cola e gesso, que depois de juntos, tinham que ter uma textura bastante homogénea. A sua aplicação era feita em camadas, sendo as primeiras, mais espessas, afim de colmatarem as casuais falhas ainda existentes na madeira, e as camadas que se seguiam eram menos concentradas que as primeiras e permitiam verificar se a camada anterior já estava seca. Após esta etapa, a secagem era importante, para evitar a descamação da pintura e do ouro, que resultaria da existência de alguma humidade. Ainda antes de receber a policromia, a peça era lixada e polida,

¹⁶⁵ Cláudia Guanais, “Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária baiana”, *Revista Obun*, ano 3, nº 3, p. 43.

recebia mais um tratamento, para que a reflexão do ouro se evidenciasse, ou seja, a sua base teria que ser de cor avermelhada e só depois se aplicava a folha de ouro. Finda as várias etapas preparatórias, a policromia era aplicada sobre o douramento, e a decoração podia ser em esgrafiado, que consiste:

em desenhos calcados com esgrafito (espécie de estilete) na camada de tinta seca. Ao remover a tinta, a camada do ouro brunido aparecerá, evidenciando, assim, os ornamentos em formas de rendas, tracejados, formas circulares¹⁶⁶.

Outra forma de decoração, era a pintura a pincel que consistia:

em camadas de tinta apicadas com pincel sobre a base de preparação nas áreas de panejamento, do douramento ou sobre o esgrafito¹⁶⁷.

Quanto ao estofamento, este era utilizado, em conjunto com o esgrafito e a pintura a pincel, na pintura sobre o ouro. Era uma técnica que consistia na imitação de tecidos como os brocados e bordados, era uma técnica que dava corpo e recheio ao tecido.

O burilamento consistiu noutra forma de ornamentação e consistia na punção, ouro picotado, gravado ou martelado. Outra técnica também utilizada foi a aplicação de rendas nas bordas dos mantos, as quais davam uma enorme veracidade à imagem.

Reportando-nos à capela da Torre do Terrenho, todas as imagens sacras que compõem a capela são imagens de vulto, visto que todas elas medem cerca de 1,60 e 1,70 metros, apesar de se encontrarem em bom estado de conservação, as policromias encontram-se em mau estado de conservação. A capela tem como padroeira, Nossa Senhora da Penha de França, que se encontra ladeada por Santa Ana, no lado direito, e São Joaquim, no lado esquerdo. No Dicionário Geográfico, a padroeira é assim descrita:

No trono está colocada a milagrosa imagem de Nossa Senhora da Penha de França feita em Lisboa por crescido preço com todo o primor da arte e que nos nichos do retábulo estão São Joaquim e

¹⁶⁶ Guanais, "Descrição da técnica ...", p. 49.

¹⁶⁷ Guanais, "Descrição da técnica ...", p. 49.

*Santa Ana, imagens de crescido vulto e vários anjos com muita figura que assistem a Senhora e lhe servem de adorno*¹⁶⁸.

NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA é um dos muitos nomes, que a mãe de Jesus, Maria, recebeu ao aparecer, no Norte de Espanha, a Simão Vela, numa serra denominada Penha de França, que fica na província de Salamanca. Em Espanha, a sua festa litúrgica celebra-se a oito de Abril e em São Paulo a sua festa celebra-se a oito de Setembro. Reza a história que no ano de 1434, um monge francês havia sonhado, que no topo de uma montanha escarpada estaria enterrada uma imagem de Nossa Senhora cercada de luz. Era hábito na época que os cristãos escondessem as imagens religiosas afim de serem destruídas pelo inimigo invasor. O monge Simão Vela foi à procura da imagem e ao fim de cinco anos de procura na dita serra encontrou o local onde estaria a dita Senhora. Por entre intensas caminhadas e escaladas de íngremes penhas, Simão, nos seus êxtases ouvia a advertência: *Simão, vela e não durma!* Tendo parado para descansar, Simão viu sentada uma senhora formosa com um menino ao colo, que lhe deu a indicação do lugar que ele tanto procurava. Por fim, com a ajuda de alguns pastores da região, Simão encontrou a imagem com a qual havia sonhado. Nesse local, o monge construiu uma pequena ermida e a qual começou a ter tanta afluência, em virtude dos milagres obtidos por intercessão da Senhora da Penha, tendo-se posteriormente, tornado num grande santuário.

Em Portugal, a devoção à Nossa Senhora da Penha de França deve-se ao facto de após a batalha de Alcácer-Quibir, o país foi assolado pelo flagelo da peste; Espanha, em virtude da intervenção de Nossa Senhora da Penha de França, ficou livre desse flagelo. Assim, o Senado da Câmara de Lisboa, numa promessa e invocação a Nossa Senhora da Penha de França prometeu construir um templo, se a cidade não fosse atingida por esse mal. Tendo a epidemia sido quase repentinamente extinta, a câmara cumpriu a promessa e construiu um santuário à Virgem da Penha de França. Este local ganhou grande afluência de peregrinos e numa ocasião, um devoto vencido pelo cansaço, por ter subido a penedia, adormeceu. Apareceu junto dele uma cobra para o picar, quando um enorme lagarto o acordou, saltando para cima dele, tendo o devoto tido tempo para matar a cobra. Face a este episódio, é comum encontrar-se na iconografia da Senhora da Penha, um peregrino, a cobra e o lagarto a seus pés.

¹⁶⁸ I.A.N./ T.T. – Dicionário..., volume 43, folha 334.

Os atributos que representam a Senhora da Penha de França são o Menino Jesus no braço esquerdo e na mão direita, estendida, segura um ceptro (indulgências)¹⁶⁹, ou um ramo de flores (açucenas), ou uma pena, ambos estão coroados (Fig. 76).

A imagem padroeira presente na capela da Torre do Terrenho é uma imagem do século XVIII (Fig. 77), de grande vulto, em madeira de castanho, de pé em posição frontal, com cerca de 1,60 m; ocupa o lugar central do altar-mor e tem como atributos o Menino Jesus no braço esquerdo, que fora roubado e o braço direito estendido. Encontra-se em cima de uma nuvem de cabeças de anjos aladas que a adornam, em posição frontal e está coroada. A imagem é policromada, estofada e dourada, com rosto oval, cabelos compridos e soltos, testa descoberta, sobrancelhas, olhos e boca bem definidos, nariz fino, pescoço descoberto. Apresenta uma túnica azul clara, policromada e estofada com motivos vegetalistas, sendo rematada com renda; a policromia do manto é azul escuro, sendo a parte interior deste cor-de-rosa e rematado com renda. Os motivos presentes no manto são vegetalistas, com alguns motivos florais simples e pequenos, ornamentos tracejados juntos do motivos, e denotando-se a técnica de burilamento ou ouro picado, no motivo vegetalista do manto, que se apresenta em ouro brunido (Fig. 78). Na cabeça, a imagem tem um véu branco com motivos em ouro brunido, sendo os padrões contornados com burilamento e rematado com renda, também, em ouro brunido. A carnação é rosa, sendo mais intensa nas faces, queixo e boca, com acabamento mate (Fig. 79). A imagem apresenta-se bastante degradada devido à humidade, fungos, apresenta várias falhas e a acção de insectos xilófagos. No entanto, a policromia apresenta uma boa técnica, estando bem fixada.

SANTA ANA – MESTRA é mãe da Virgem Maria e avó de Jesus, viveu durante o primeiro século A.C., e a sua festa litúrgica celebra-se no dia 26 de Julho. O pouco que se sabe acerca de Santa Ana, vem da tradição devido à falta de registos históricos, é o facto de ter vivido na Galileia e pertencido à tribo de Judá, e ser esposa de São Joaquim, pai da Virgem Maria e que viviam em Jerusalém. Quando se casou com São Joaquim, seu marido, Santa Ana comprometeu-se consagrar o seu primeiro filho ao serviço de Deus. No entanto, muitos anos depois, o casal continuava sem conseguir conceber uma criança. Por fim, São Joaquim estava tão desapontado e humilhado por não ter filhos que foi para o deserto com alguns dos seus servos para rezar e jejuar,

¹⁶⁹ Ernesto Soares, Inventário da Coleção de Registo de Santos, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1955, XXXVI, p. 209.

tendo passado 40 dias. Certo dia, apareceu um anjo a Santa Ana e disse-lhe que Deus tinha ouvido as suas orações e que ela teria um filho como nenhum outro no mundo. O anjo disse-lhe também que São Joaquim estava a voltar para casa, e que ela devia ir esperá-lo à entrada da cidade, conhecida como Porta Dourada. Santa Ana estava muito assustada por causa do seu encontro com o anjo e da sua mensagem. Mesmo assim, ela obedeceu e apressou-se para esperar a chegada do seu marido. Quando São Joaquim chegou, Santa Ana soube que ele já estava a par da boa notícia de que dentro em breve teriam um filho, visto que o anjo também tinha aparecido a ele. Como tal o anjo havia dito, Santa Ana deu à luz uma filha à qual deram o nome de Maria. Santa Ana e São Joaquim mudaram-se para Jerusalém e consagraram Maria ao serviço do Templo quando a criança tinha apenas três anos. Narra a lenda que Maria subiu sozinha as escadas do Templo sem medo. Através deste acto de dedicação, Santa Ana cumpriu a promessa que tinha feito quando se casou com São Joaquim. Assim, o papel mais importante de Santa Ana após a concepção de Maria, foi a sua educação e a preparação da filha para o voto de virgindade. Só foi em finais da Idade Média e relacionado com a crença da Virgem Imaculada Conceição, que o culto de Santa Ana se começou a desenhar no Ocidente. Mas como refere Louis Réau:

*Sus orígenes deben buscarse en Oriente. En Jerusalén se puso bajo la advocación de santa Ana una iglesia edificada en el presunto lugar del nacimiento de la Virgen. (...). El culto de santa Ana apareció en Occidente en la época de las cruzadas, gracias las pretendidas reliquias traídas desde Terra Santa o de Constantinopla*¹⁷⁰.

A iconografia de Santa Ana centra-se, essencialmente, na educação da Maria, onde ela é representada como uma menina que já tem idade para aprender assuntos sobre a religião e a moral. Deste modo, o livro é um atributo essencial de Santa Ana e símbolo da educação de Maria, bem como, reforça a valorização da mãe, enquanto educadora e chefe de família.

Santa Ana é padroeira dos carpinteiros, das avós, das mães de família, das costureiras, das mulheres no momento do parto, do Canadá. Os atributos que a representam são o Menino Jesus, a Virgem Maria, o livro e a Sagrada Família.

¹⁷⁰ Réau, *Iconografia...*, vol. 3, p. 75.

Na capela do solar, Santa Ana (Fig. 80) encontra-se do lado esquerdo, para quem está de frente ao altar-mor, é uma imagem de grande vulto, em madeira de castanho do século XVIII, com cerca de 1,60 m, está de pé, em posição frontal, na base encontra-se a inscrição com o seu nome *S. ANNA*, tem como atributos Nossa Senhora ao colo, sentada no braço esquerdo, e um livro na mão esquerda, onde está a ensinar Nossa Senhora a ler. O braço direito está flexionado, dando a indicação de estar a seguir a leitura ou a mostrar algo no livro à Virgem Maria. A imagem é estofada e policromada, apresenta uma túnica de tons castanho claro, ricamente decorada com motivos vegetalistas, em vários tons a verde, com reservas de ouro a contornar os mesmos motivos denotando a pintura a pincel, ornamentação a tracejado e a ouro burilado na orla do padrão (Fig. 80 a), e tem uma corda a atar a túnica e que serve também para prender o manto. A manga da veste interna é branca, denotando-se uma leve tonalidade a verde e com o punho a ouro brunido, revelando algum descasque da policromia (Fig. 80 b). O manto apresenta uma tonalidade bronze, com motivos vegetalistas a ouro brunido e burilado (Fig. 81), a parte interna do manto é de cor verde que simboliza a esperança. Na cabeça, Santa Ana tem um véu branco com padrão em pontilhado em forma de flor muito simples, sendo esses pontos a ouro brunido (Fig. 82). A carnção é rosa, apresenta acabamento mate na face direita, rosto arredondado bem definido, sobrancelhas bem definidas, nariz fino, boca ligeiramente aberta onde se pode ver ligeiramente os dentes superiores. O pescoço está descoberto podendo ver-se o descasque da policromia (Fig. 83). Quanto a Nossa Senhora que está ao colo de Santa Ana, tem uma túnica branca, com motivos vegetalistas a ouro brunido, tonalidades de cor vermelha na zona interna, tem uma capa em tons rosa com ténues motivos florais; segura algumas folhas do livro, o qual tem capa vermelha e simulando as folhas a ouro brunido. Cabeça inclinada para a esquerda, rosto bem delineado e cabelo apanhado (Fig. 84). A imagem encontra-se em bom estado de conservação, apesar da evidência de alguns sinais de desgaste da policromia. Pelas características que apresenta, esta imagem pode ser atribuída à escola portuguesa de Braga ou do Porto.

SÃO JOAQUIM é pai da Virgem Maria, avô de Jesus e esposo de Santa Ana, e a sua festividade celebra-se, tal como Santa Ana, no dia 26 de Julho. Apesar das escassas referências históricas acerca da sua vida, através da tradição, o que se sabe é que terá vivido no século I A.C. Assim, reza a tradição que São Joaquim e a sua esposa Ana há muito que andavam a rezar por um filho, mas continuavam sem conseguir conceber já

em idade avançada. No tempo de São Joaquim, o povo acreditava que não ter filhos era um castigo infligido por Deus a quem vivera uma vida mesquinha e por isso São Joaquim fora ridicularizado. Um dia, um sacerdote no templo rejeitou uma oferenda de São Joaquim por este não ter filhos. Joaquim ficou tão perturbado que não conseguia voltar para casa. Foi para o deserto e jejuou e rezou durante 40 dias num apelo final a Deus. Ana, preocupada e julgando que havia perdido o marido, estava em casa a rezar quando recebeu a visita de um anjo que lhe disse que seria abençoada com uma criança. Ao mesmo tempo, um anjo apareceu a Joaquim e revelou-lhe que Deus, escutara a sua oração e que a sua mulher iria dar à luz. quando Joaquim regressou, ana correu ao seu encontro às portas da cidade. O feliz casal contou um ao outro as boas notícias trazidas pelo anjo e, no dia seguinte, as oferendas de Joaquim foram aceites no templo. Nove meses depois, Ana deu à luz Maria, por todos considerada um especial favor de Deus. Homem humilde levado ao desespero, Joaquim foi escolhido por Deus para um importante papel na Sua maior dádiva ao mundo. Mais importante ainda, Joaquim foi um exemplo e deu a Maria a paciência e humildade de que iria necessitar para ser mãe de Deus.

É padroeiro dos pais e avós e os seus atributos um cesto com duas pombas, uma oferenda ritual no templo e um bordão.

Na capela do solar, São Joaquim (Fig. 85) encontra-se do lado direito, para quem está de frente ao altar-mor, é uma imagem de vulto, em madeira de castanho com cerca de 1,60 m, do século XVIII; em termos de posição encontra-se de pé, posição frontal com a cabeça virada para a direita, tem na base a inscrição com o seu nome S. IOACHIM e, tem como atributos um bastão na mão esquerda, sobre o qual está apoiado. Na mão direita segura o chapéu, o qual está junto ao peito. A imagem é policromada e estofada a ouro, apresenta um casaco com motivos vegetalistas, em vários tons de verde muito similares aos de Santa Ana, com reservas de ouro brunido a contorná-los e ornamentação a tracejado (Fig. 85 a), a faixa que contorna o casaco tem uma decoração com pequenas folhas de acanto a ouro brunido, bem como, a simulação de botões, onde aparecem cerca de oito pequenos relevos circulares em ouro brunido e uma corda a atar o casaco, a qual serve também para prender o manto (Fig. 85 b). O manto apresenta uma tonalidade bronze (Fig. 85 c), muito similar ao de Santa Ana, com motivos vegetalistas, também a ouro brunido, sendo a parte interna do manto de cor verde. O chapéu tem uma ornamentação a pontilhado, os quais parecem ser ouro

brunido (Fig. 86). As botas que tem calçado têm uma coloração bronze e apresentam uma ornamentação a pontilhado, denotando-se ser a ouro brunido (Fig. 87), apesar de apresentar algum desgaste da policromia. A carnação é rosa, sendo mais acentuada nas faces, em especial na esquerda; o rosto é longo, tem sobrancelhas e olhos bem definidos, nariz fino, barba e pescoço descoberto (Fig. 88). A imagem encontra-se em bom estado de conservação, apesar de apresentar sinais de grande desgaste e descasque da policromia. As características que esta imagem apresenta podem ser atribuídas à escola portuguesa de Braga ou do Porto.

SÃO JOSÉ foi marido de Maria e pai terreno de Jesus, nasceu na Judeia ou na Galileia no século I A.C e a sua festa litúrgica celebra-se a 19 de Março. A narração da bíblia relata que José era carpinteiro de profissão e era um homem justo. Quando soube que Maria, a sua prometida esposa, estava grávida, decidiu romper o seu compromisso com ela secretamente porque não queria expô-la à vergonha pública. Entretanto, eis que em sonho lhe apareceu um anjo do Senhor, dizendo: *José, filho de David, não temas receber Maria, tua mulher, porque o que nela está gerado é do Espírito Santo* (Mateus 1, 2). José casou com Maria, obedecendo à vontade de Deus. Alguns meses mais tarde, José e Maria tiveram que viajar até Belém para se inscreverem no censo romano. Como Maria estava quase a dar à luz, o jovem casal procurou desesperadamente alojamento na cidade superlotada. Por fim, eles aceitaram a oferta de um estalajadeiro para passar a noite num estábulo, onde Maria deu à luz um filho. Pouco tempo depois, um anjo avisou José que devia abandonar a cidade porque o Rei Herodes tinha intenção de mandar matar todos os meninos judeus de menos dois anos com o objectivo de assassinar o Salvador antes de dele se tornar adulto. José fugiu para o Egipto com a sua família, onde permaneceram até novo aviso do anjo de que podiam regressar à sua terra natal. Quanto à vivência de José com Jesus pouco se sabe. Os Evangelhos revelam que José e Maria levavam Jesus ao Templo de Jerusalém todas as Páscoas e José havia ensinado o ofício de carpinteiro a Jesus. José é venerado como o Guardiã da Igreja Universal e como padroeiro da morte feliz porque conta-se que Maria e Jesus estavam a seu lado no momento da sua morte.

É padroeiro da Igreja Universal, dos carpinteiros. Os atributos com que é representado são o Menino Jesus e um ramo de açucenas ou lírios.

Na capela do solar, a imagem de São José tem cerca de 0,60 cm, posição frontal, de pé e tem como atributo o Menino Jesus sentado no braço esquerdo (Fig. 89). O braço direito de São José está ligeiramente levantado, simulando segurar algo, que seria um ramo de açucenas. A imagem é em madeira de teca, policromada e estofada a ouro, a indumentária é muito semelhante à de São Joaquim, casaco mais simples com motivos vegetalistas (Fig. 89 a), corda a atar o casaco e para segurar o manto e as botas (Fig. 90). A carnção é ligeiramente pálida, apresentando um efeito mate, mais rosado nas faces; o rosto é longo, sobrancelhas e olhos e boca bem definidos, nariz fino com falha, barba longa e pescoço descoberto (Fig. 91). Quanto ao Menino Jesus, este está ao colo de São José, tem uma túnica policromada em tons de vermelho, com ténues motivos vegetalistas e/ ou florais a ouro brunido e estofada (Fig. 92); segura na mão esquerda o Mundo, o qual está desprovido de policromia devido à acção do tempo, descasque e humidades, o braço direito está ligeiramente levantado, dando a ideia de estar a abençoar. Tem um rosto bem delineado e cabelo comprido (Fig. 93). É uma imagem que se encontra em bom estado de conservação, apresentando algumas falhas e defeitos ao nível do descasque e desgaste da policromia e denotando ser uma imagem cuja produção denota um cariz mais popular. Esta imagem não possui um nicho próprio na estrutura retabular, revelando o seu deslocamento ao nível da própria estrutura retabular concebida e pensada. A simbologia deste altar remete-nos para a exaltação da Sagrada Família e de nossa Senhora como Rainha do mundo.

5.3. – O altar de Santo António e a sua iconografia

O altar de Santo António, como já foi referenciado no capítulo anterior, está situado no corpo da capela da Senhora da Penha de França, no lado do Evangelho.

SANTO ANTÓNIO nasceu em Lisboa, por volta de 1195 e a sua festa litúrgica celebra-se a 13 de Junho. Quando nasceu, o seu nome de baptismo era Fernando. Aos quinze anos entrou na Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho e logo depois transferiu-se para Coimbra, para o Mosteiro de Santa Cruz. Certo dia, aquando a chegada a Coimbra das relíquias dos Santos Mártires de Marrocos inspirou o desejo de se deslocar a Marrocos para difundir o Evangelho. Entrou na Ordem dos frades menores, de São Francisco, assumindo o nome de António e ficou recolhido no seu éremitério nos Olivais, em Coimbra . Uma vez chegado a Marrocos, António adoeceu e

regressou a Portugal. Mas o navio que o trazia, açoitado pela tempestade acaba por encalhar na Sicília. Em Pádua, António passou uma vida tranquila até ao dia em que lhe pediram para presidir uma cerimónia de ordenação. No momento de falar à assembleia o carisma da pregação teve ocasião de se revelar, modificando para sempre a sua vida. António foi um pregador extraordinariamente dotado que atraiu enormes multidões para o ouvirem. Muitas vezes foi obrigado a dizer a missa ao ar livre dado que nenhuma igreja podia acolher o seu auditório. Os seus sermões eram muito profundos que conseguiam levar à reconciliação inimigos jurados, à confissão ladrões habituais, à conversão de heréticos. Foram beneficiadas tantas pessoas pela sua acção de paz que recebeu o sobrenome de *Santo dos Milagres*. Outro sobrenome muito popular foi o de *Padroeiro das coisas perdidas*: conta a lenda que um frade noviço, fugiu depois de lhe ter roubado o breviário preferido. António rezou para que o livro aparecesse e logo a seguir uma aparição intimou o noviço a restituir imediatamente o livro. É por este motivo que muita gente que procura um objecto perdido pede a intercepção de Santo António. Em 1232, Santo António foi canonizado pelo Papa Gregório IX, em Itália e, em 1946, o Papa Pio XII proclamou-o Doutor da Igreja.

É padroeiro dos afamados, de Pádua, dos noivos e casais, das coisas perdidas, dos pobres. Os atributos que o representam são o livro, o Menino Jesus, o lírio e o pão.

A imagem de Santo António (Fig. 94) que se encontra na capela do solar, é uma imagem do século XVIII, em madeira de castanho, de grande vulto com as costas escavadas (Fig. 94 a) e de proporções invulgares, com cerca de 1,70 – 1,80 m; encontra-se de pé, em posição frontal e tem como atributos o Menino Jesus sentado em cima de um livro que segura na mão esquerda e, na mão direita segura uma cruz, estando o braço direito ligeiramente flexionado. A imagem apresenta uma rica policromia e estofamento a ouro, tem um hábito de cor castanho claro decorada com motivos vegetalistas, de tons verde seco, com reservas de ouro brunido a contornar os mesmos motivos e denotando-se uma ornamentação a tracejado (Fig. 94 b) e, motivos florais decorados a ouro brunido e a ouro burilado, com pintura a pincel, em castanho, na orla do motivo (Fig. 94 c). Tem uma corda a atar a túnica com vários nós e calçado umas sandálias. A carnção é rosa, apresentando um acabamento mate nas faces, tem rosto arredondado bem definido, sobrancelhas e olhos bem definidos, nariz fino, boca bem delineada e cabelo curto encaracolado (Fig 95) e pescoço descoberto. O Menino Jesus está sentado em cima do livro de capa vermelha com imitação das folhas em ouro brunido, o Menino está

desprovido de roupas e tem o braço direito levantado, numa atitude de abençoar os fiéis (Fig. 96). A imagem encontra-se em bom estado de conservação, apesar da evidência de alguns sinais de desgaste da policromia e, constituiu um exemplo raro da arte barroca, podendo ser atribuída à escola espanhola de Sevilha e / ou Valladolid.

5.4. – O altar de Cristo Crucificado

Tal como o altar de Santo António, o altar de Cristo Crucificado, como já foi mencionado, encontra-se situado no lado da Epístola, da capela da Senhora da Penha de França.

A imagem de Cristo Crucificado (Fig. 97) é uma escultura de vulto em madeira de limoeiro ou laranjeira (devido ser bastante leve), do século XVIII, com cerca de 1,60 m, a cruz é em madeira castanho com cerca de 1,70 m. A imagem tem uma boa policroma, tem a cabeça inclinada para o lado direito, ambas as mãos estão pregadas à cruz com cravos de ferro, bem como, os pés, estando o direito sobreposto em cima do esquerdo e pregados com um cravo de ferro e, retratando com realismo os vários ferimentos infligidos a Cristo (Fig. 97 a). A única veste que possui, está envolta da cintura atada por uma corda, tem uma tonalidade bronze e apresenta uma decoração vegetalista em ouro brunido (Fig. 97 b). A carnação da imagem é rosada, apresentando com algum realismo os ferimentos, todo o perfil da imagem é bem definido, tem barba grande, cabelo comprido, notando-se somente uma madeixa de cabelo caída no lado direito. Na cabeça tem uma coroa de espinhos (Fig. 98), em madeira de buxo e, uma inscrição no cimo da cruz, que na época foi a causa da sua condenação (Fig. 99). A imagem apresenta um bom estado de conservação, indiciando alguns pontos de desgaste em termos de policromia e a sua atribuição pode remeter-se à escola portuguesa de Braga.

5.5. – Outra iconografia presente na capela: as sete virtudes

Tanto o altar de Santo António como o altar de Cristo Crucificado, como já foi referido, de talha dourada e policromada, com decoração acântica, anjos tocheiros e pequenos anjos atlantes, estes são rematados por figuras alegóricas, que se podem designar de Virtudes. Deste modo, para dar forma às figuras alegóricas empregam-se

representações humanas, na forma de mulheres com certa nobreza, as quais acompanhadas dos seus atributos revelam que não fazem parte deste mundo, mas ao mundo das ideias.

Neste sentido e tendo em conta a época, século XVIII, a melhor forma de transmitir um ensinamento, ou neste caso, de se falar em virtudes, era dar corpo e personificar, dando o máximo de realismo, de forma a que o crente ao olhar, para a virtude, interiorizasse mais facilmente o valor e o ensinamento dado.

Em ambos os altares e no púlpito, vamos encontrar personificadas as sete virtudes: quatro virtudes cardeais ou morais – *Prudência, Justiça, Fortaleza, Temperança* e, as três virtudes teologais – *Fé, Esperança, Caridade*. As quatro virtudes Cardeais ou Morais estão representadas em ambos os altares, isto é, duas em cada altar e, as virtudes Teologais coroam cada altar e o púlpito.

No altar de Santo António, como já foi referido, podemos encontrar do lado esquerdo, para quem está de frente ao altar, a Virtude da Prudência, do lado direito a Virtude da Justiça, duas virtudes morais e, a coroar o altar a Virtude da Esperança, virtude teologal.

VIRTUDES CARDEAIS – PRUDÊNCIA

A *Prudência* é tida como sendo a mais perfeita das virtudes morais, visto que é aquela que permite a inteligência de discernir e escolher o que normalmente convém na conduta da vida; é a precaução, a moderação, a serenidade, a previdência, a sensatez, a circunspeção. Daí que, esta virtude tem poder sobre as próprias virtudes teologais. Na Iconologia de Cesare Ripa, esta virtude está representada como:

*uma mulher com dois rostos, um capacete dourado na cabeça, veado por detrás ou ao lado dela, um espelho na mão esquerda e uma seta na mão direita com um peixe/ serpente torcido sobre ela*¹⁷¹.(Fig. 100)¹⁷².

¹⁷¹ Cesare Ripa, *Iconologia: or Moral Emblems*, London, 1709, p. 63.

¹⁷² Cesare Ripa, *Iconologia, Tutte le immagini dell'* edizione de 1764, p. 305.

No altar, a virtude Prudência¹⁷³, com cerca de 0,70 cm (Fig. 101), está representada por uma mulher vestida com trajes nobres com um espelho na mão esquerda (o que resta dele) e a mão direita sobre o peito. A túnica que veste é de cor vermelho com motivos vegetalistas acânticos, a ouro brunido, o manto é de cor verde e tem cabelo apanhado rematado com um véu (Fig. 102).

O espelho pretende significar a análise aos nossos defeitos acerca de nós mesmos, uma vez que, ninguém pode dirigir os nossos actos, bem como o conhecimento que cada um tem acerca de si mesmo.

Na iconologia da Prudência apresentada por C. Ripa, o capacete significa a sabedoria de um homem prudente, o qual está armado com o sábio conselho para se poder defender; o veado e o seu ruminar significam a ponderação que se deve ter antes de se deliberar acerca de alguma coisa. Quanto à seta com a serpente torcida ou enroscada nela pretende aludir que não se deve para de fazer o bem, enquanto houver tempo para isso e, que quando perseguidos devemos defender-nos do mal com todas as forças, tal como a serpente que se enroscas sobre si mesma para se proteger. Tal como refere São Mateus: *Sede, pois prudentes como as serpentes e simples como as pombas* (Mt 10, 16).

VIRTUDES CARDEAIS - JUSTIÇA

A *Justiça* é entendida como sendo a rainha das virtudes, na medida em que inspira o respeito pelo direito de outrém, a rectidão, a equidade, a magistratura. Muitas vezes, ela é representada com os atributos de realeza, a coroa e o ceptro, mas os atributos que a representam são a balança e a espada. Esta virtude é representada como:

*uma virgem de branco, de olhos vendados, na sua mão direita ela segura o fascis romano, com um machado dentro dele; na esquerda, uma chama, uma avestruz ao seu lado e um urso preso atrás dela*¹⁷⁴. (Fig. 103).

¹⁷³ A Virtude da Prudência representada na capela do solar não segue todos os parâmetros enunciados por C. Ripa, denotando-se algumas diferenças.

¹⁷⁴ Ripa, *Iconologia*:..., p. 47.

No altar, a virtude da Justiça¹⁷⁵ com cerca de 0,70 cm (Fig. 104), é representada por uma mulher que traja roupas nobres, segura na mão esquerda uma balança (Fig. 105) e na mão direita levantada, que está partida o que poderia ser uma lança. Veste uma túnica vermelha com motivos vegetalistas a ouro brunido e também em branco, ornamentação a tracejado e motivos florais simples em branco. O manto é de cor verde com motivos vegetalistas e florais a ouro brunido e, está seguro com um cordel que traça sobre o peito. O cabelo é apanhado e rematado com um lenço (Fig. 106).

A significação da balança remete para a justiça divina que rege todas as acções e, a lança significa o castigo.

Na iconologia apresentada por C. Ripa, a Justiça aparece vestida de branco, o qual deve ser imaculado, límpido, vazio de paixão, não se fazendo acepção de pessoas, tal como ela. O fasces e/ ou espada denotam os delitos e, a avestruz quando ruma as coisas que vêm ao de cima, que têm que ser pensadas e analisadas, por vezes difíceis, são como o tempo que digere o ferro rígido.

VIRTUDES TEOLOGAIS – ESPERANÇA

A *Esperança* é a virtude que leva a vontade a confiar na bondade e onipotência divinas, e a esperar na vida eterna pelos méritos de Cristo. Normalmente, ela é representada com uma âncora e uma ave na mão. Na iconologia de C. Ripa, ela é representada por:

*Uma jovem mulher vestida de verde, coroada com uma grinalda de flores, segura um Cupido pequeno nos seus braços, a quem lhe dá de mamar*¹⁷⁶. (Fig. 107)¹⁷⁷.

No altar, a posição que ocupa é de destaque, ela surge a coroar o próprio altar. Tal como as outras virtudes, a virtude Esperança¹⁷⁸ tem cerca de 0,70 cm (Fig. 108), é representada por uma mulher vestida de nobre, à semelhança das anteriores, com um traje vermelho decorado com motivo vegetalista em ouro brunido e branco e motivos florais, em branco e o manto é verde. Na mão direita tem uma âncora e na mão esquerda

¹⁷⁵ Como se pode verificar, a Virtude da Justiça representada na Capela não segue todos os parâmetros enunciados, por C. Ripa.

¹⁷⁶ Ripa, *Iconologia*..., p. 72.

¹⁷⁷ Ripa, *Iconologia, Tutte*..., p. 343.

¹⁷⁸ Tal como as anteriores, os parâmetros ditados por C. Ripa, não se encontram de acordo com a Virtude da Esperança representada na capela.

tem uma ave, que pode ser identificada, como uma pomba ou uma ave fénix (Fig. 109). Tem o cabelo atado, pelo que sugere ser uma grinalda de flores.

O atributo mais significativo desta virtude é a âncora, visto que é tida como a esperança da alma e a firmação em Deus, de forma a evitar flutuações por entre as tormentas do mundo. A ave segura na mão esquerda simboliza a Ressureição.

Na iconologia de C. Ripa, as flores simbolizam a esperança e o cupido simboliza o amor com pouca esperança, o qual vai crescendo lânguido, mas não é duradouro, desaparece.

Todo este conjunto iconográfico presente no altar de Santo António, mostra-nos que, tanto Santo António como São Francisco Xavier, que ser analisado mais à frente, foram dois missionários que se dedicaram à pregação da palavra de Cristo pelo mundo, Santo António na Itália e São Francisco Xavier na Índia. Ambos os santos foram exímios pregadores e oradores, curaram doentes, fizeram milagres, e apesar das várias dificuldades que enfrentaram, sempre mantiveram a sua confiança em Cristo – Esperança - , tiveram inteligência, sensatez e discernimento para com as pessoas – Prudência – e, agiram com rectidão e respeito pelo outro até à sua morte – Justiça.

No altar de Cristo Crucificado, como já foi enunciado, as virtudes morais que estão representadas no altar, são a Virtude da Fortaleza à esquerda, para quem está de frente ao altar, e a Virtude da Temperança à direita e a coroar, a Virtude da Caridade, virtude teologal.

VIRTUDES CARDEAIS – FORTALEZA

A *Fortaleza* é entendida como a virtude que regulariza as paixões, sempre que estas se opõem à razão. É representada por uma mulher que está protegida com uma couraça e um elmo, e uma lança. Na iconologia de C. Ripa, ela surge representada como:

*Uma mulher na armadura, de pé, ossos largos, olhos brilhantes, uma lança na mão direita, com um ramo de carvalho e no braço esquerdo um escudo com um leão e javali*¹⁷⁹. (Fig. 110)¹⁸⁰

¹⁷⁹ Ripa, Iconologia:..., p. 32.

¹⁸⁰ Ripa, Iconologia, Tutte..., p. 183.

No altar em análise, a virtude Fortaleza¹⁸¹ (Fig. 111) tem cerca de 0,70 cm, é representada por uma mulher vestida de nobre, a túnica vermelha decorada com motivos vegetalistas e manto verde. Nas mãos segura parte de uma coluna, que está encostada no seu lado esquerdo.

A coluna grossa que a virtude segura simboliza que, as várias partes que sustentam um edifício e mantém todo o seu conjunto, ela é a mais robusta. Nas várias passagens bíblicas e litúrgicas, a Fortaleza é remetida ao próprio Deus, é invocado como: *Vós sois, ó Deus, a minha rocha e a minha fortaleza* (Salmo 30, 4).

Na análise feita por C. Ripa, ele mostra que os vários elementos que compõem a virtude denotam força, tal como, o ramo de carvalho, a armadura, bem como, o leão. Todos estes elementos constituem a força da mente e do corpo, denotando que se deve agir com moderação.

VIRTUDES CARDEAIS – TEMPERANÇA

A *Temperança* é a virtude da moderação, ou seja, consiste em sermos moderados nos nossos desejos e na satisfação das nossas tendências, dos prazeres sensíveis. É representada com os atributos que se referem à moderação, tais como, a ânfora da água e o pão. Na iconologia de C. Ripa, a Temperança é representada como:

*Uma mulher que segura um freio numa mão e na outra um relógio que marca um prazo, ou a distância que vai dela ao elefante, atrás de si*¹⁸² (Fig. 112)¹⁸³.

No altar, onde está colocada, a virtude Temperança¹⁸⁴ tem cerca de 0,70 cm (Fig. 113), é representada por uma mulher vestida com trajes nobres, túnica decorada com motivos vegetalistas em ouro brunido, manto verde preso por um cordel, que traça sobre o peito. Na mão esquerda segura um prato com duas galhetas e a mão direita está a apontar para o atributo (Fig. 114).

¹⁸¹ Esta Virtude da capela não segue os cânones enunciados por C. Ripa.

¹⁸² Ripa, *Iconologia*..., p. 73.

¹⁸³ Ripa, *Iconologia, Tutte*..., p. 350.

¹⁸⁴ Os Pâmetros apresentados por C. Ripa relativamente a esta virtude, não estão representados na Virtude da Capela.

O prato com as duas galhetas reporta para a Eucarístia, mas também significa a moderação e o poder sobre as paixões e violência, as quais conjugadas no vinho poderão ser moderadas pela água.

Na iconologia de C. Ripa, o freio e o relógio que representam a Temperança indicam o refreio e moderação do apetite e as paixões desordenadas, que o tempo trás. O elefante que está habituado a ingerir uma certa quantidade de comida, tal como o ser humano que se acostuma, refreando o seu apetite.

VIRTUDES TEOLOGAIS – CARIDADE

A *Caridade* é a virtude que inclina a vontade a amar a Deus e ao próximo por amor de Deus. Ela surge, habitualmente, representada com um coração ardente nas mãos e uma criança nos braços. Cesare Ripa representa-a da seguinte forma:

*Uma mulher toda de vermelho, tem uma chama no topo da sua cabeça, uma criança no braço esquerdo que está a amamentar, e duas outras crianças, uma que segura pela sua mão direita e a outra que está de pé junto ao seu lado esquerdo*¹⁸⁵. (Fig. 115)¹⁸⁶

No altar, ela surge a coroar o próprio altar, numa posição de destaque. Tem cerca de 0,70 cm (Fig. 116), como as anteriores, a Caridade é representada por uma mulher vestida com uma túnica vermelha, com motivos, possivelmente, vegetalista a ouro brunido, o manto é verde; segura uma criança no braço esquerdo que está a amamentar e no braço direito tem outra criança ao colo e, na cabeça tem uma coroa *flamejante*, segundo a minha opinião mais será uma alusão à chama ardente enunciada por Cesare Ripa (Fig. 117).

Neste sentido, C. Ripa representa a Caridade de vermelho, que é cor utilizada, no Cântico dos Cânticos, para descrever em várias metáforas, o quanto o Esposo estava satisfeito com a sua Amada. A chama significa a caridade está sempre em acção, que nunca é ociosa. As três crianças mostram que, apesar da Caridade ser uma só virtude, tem um tríplice poder que a Fé e a Esperança.

¹⁸⁵ Ripa, *Iconologia*:..., p. 12.

¹⁸⁶ Ripa, *Iconologia*, *Tutte*..., p. 69.

Neste conjunto retabular do altar de Cristo Crucificado, a iconografia presente enuncia que, à semelhança de Cristo, São Francisco de Assis, que será analisado mais à frente, constituiu um exemplo vivo na sua época de mensageiro da paz e pregador do Evangelho. Tal como Cristo, pregou a humildade, simplicidade e justiça; teve a força reconstruir a Igreja de Cristo – Fortaleza -, teve discernimento e moderação em tudo o que foi solicitado pelo Altíssimo – Temperança – e, soube acolher com simplicidade o Amor a Deus e ao próximo, numa contínua jornada de paz – Caridade.

VIRTUDES TEOLOGAIS – FÉ

A *Fé*, na maioria das vezes, ocupa um lugar de honra em relação às outras duas virtudes, isto porque, tanto a Caridade como a Esperança, não poderiam existir sem a Fé, nesta vida. No contexto eucarístico, a Fé ocupa o lugar que era destinado à Caridade. Além de ser a primeira das virtudes teologais, ela é a fidelidade, a lealdade graças à qual se acredita nas verdades reveladas por Deus. A sua representação centra-se nos atributos do livro e do cálice. Cesare Ripa, na sua *Iconologia* representa a Fé de duas formas: Fé Cristã e Fé Católica. Assim a Fé Crsitã representa-a como:

*Uma virgem vestida de branco que tem na mão direita um cruz e um livro aberto, olhando fixamente para os dois, parece fazer um sinal para a esquerda, perto da sua orelha*¹⁸⁷. (Fig. 118)

A Fé Católica, C. Ripa, representa-a como:

*Uma mulher vestida de branco, com um capacete na cabeça, na sua mão direita tem uma vela acesa e um coração, e na mão esquerda as tábuas da Lei antiga e um livro aberto*¹⁸⁸. (Fig. 119)

Na capela, a virtude da Fé¹⁸⁹ encontra-se numa posição honorífica em relação às outras, ela está a coroar o púlpito, numa posição, de base e suporte em relação à Caridade e à Esperança. Tal como as outras virtudes, a virtude da Fé tem cerca de 0,70 cm (Fig. 120), é representada por uma mulher vestida com uma túnica vermelha, com motivos vegetalistas em ouro brunido, o manto é verde e está seguro por um cordel; na

¹⁸⁷ Cesare Ripa, *Iconologie, ou Explication Nouvelle de Plusieurs Images, Emblems, et Autres Figures Hieroglyphiques des Vertues, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humanines*, Paris, 1644, p. 73.

¹⁸⁸ Cesare Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa de Nova Pervgino Cauallier de SS. Mauritio, e Lázaro*, 1618, Pietro Paolo Tozzi, p. 178.

¹⁸⁹ A virtude da Fé representada na capela não segue os parâmetros enunciados por C. Ripa.

mão direita segura um cálice, na mão esquerda tem um bastão e tem os olhos vendados, tal como a virtude da Justiça.

Cesare Ripa, na sua obra, ao falar da Fé Cristã, refere que há duas maneiras de aprender a fé cristã: uma delas é ouvindo de onde vem e a outra é através da leitura dos livros canónicos, como refere São Paulo, que mesmo sendo apóstolo, reforça que não é por via da espada que toca às pessoas, mas pelo poder e eficácia da Palavra de Deus. Quanto à fé católica refere que ela é uma das virtudes teológicas, a qual assume o posto de chefia, daí representá-la com um capacete na cabeça, e salienta que para haver uma verdadeira fé, esta deve apegar-se à doutrina evangélica e divina.

A posição que ocupa no cimo do púlpito, simboliza que a Fé deve chegar a todos e é para todos, sem ela nada faz sentido. Assim, o púlpito estando de sobremaneira numa posição de destaque, o sacerdote dava mais ênfase à sua pregação e doutrinação, no intuito de chegar ao íntimo do coração dos seus crentes, em analogia, à pregação de Cristo, também ele quando queria ser mais incisivo na sua pregação, escolhia sítios com alguma elevação, como montes, afim da sua palavra chegar a um maior número de pessoas.

5.6. – A Ordem Franciscana presente na Capela: São Francisco de Assis e São Luís de França

Conta a lenda que, inicialmente, o solar seria para ser um Convento de Franciscanos, isto porque, na época e à semelhança do seu senhor, D. João V, que mandara construir um convento em Maфра, em virtude de uma promessa; também ele, Luís de Figueiredo Monterroio, que serviu em terras de além mar e que também admirava o seu senhor, e sendo um homem rico mandou construir, em virtude de uma promessa proferida em momentos de aflição, o seu próprio convento, afim de se afastar do mundo. Não se tendo consumado esse desígnio conventual, o conjunto que mandou erguer dedicou-o a Nossa Senhora da Penha de França, padroeira da capela e, também invocou o seu patrono, São Luís, Rei de França, cuja imagem (roubada) fora colocada na fachada principal da capela. Para além dele, dentro da capela ainda podemos encontrar São Francisco de Assis, do lado do altar de Cristo Crucificado e São

Francisco de Xavier, do lado do altar de Santo António, que não sendo franciscano, mas jesuíta constituiu um verdadeiro exemplo da divulgação da fé cristã pelo mundo.

A Ordem Franciscana foi fundada, em 1209, por São Francisco de Assis, na Itália tinha como votos, a pobreza, castidade e obediência. Além disso, os princípios que regiam a ordem franciscana eram a humildade, simplicidade e justiça.

SÃO FRANCISCO DE ASSIS nasceu em Assis, Itália, de 1182, a sua festa litúrgica celebra-se a 4 de Outubro e é padroeiro dos comerciantes. Francisco era filho de mercadores de tecidos de luxo em Itália. Embora estivesse destinado a tornar-se num rico comerciante decidiu unir-se à Segunda Cruzada. Durante a primeira noite longe de casa teve uma visão, na qual, o Senhor disse-lhe para voltar para trás. suportando a troça por parte das pessoas que o conheciam, convencidos que fosse um fraco, Francisco converteu-se à paz, tendo recebido uma outra mensagem divina. Numa outra visão que teve, o Senhor pediu-lhe para reconstruir a Sua Igreja. Ao princípio, Francisco seguiu à letra o pedido e começou a restaurar o edifício em que se tinha recolhido para rezar. Na realidade o que o Senhor queria era o renascimento da vida de fé da Igreja. Francisco começou, então, a pregar sobre a humildade, a pobreza, a simplicidade e a oração por toda a parte. Enquanto que outros partiam armados para as últimas cruzadas, Francisco dirigiu-se ao Grande Sultão apresentando-se como mensageiro da paz. Ele quis tornar-se manifestação viva da misericórdia divina aplicando em pleno a palavra do Evangelho. A sua vida errante e cheia de privações, ideal para o espírito, pôs no entanto à dura prova o seu corpo. Após a sua morte em 1226, a Ordem dos Frades Franciscanos fundada por ele perpetuou o espírito da sua doutrina, difundindo-a por todos os cantos do mundo. Foi canonizado dois anos após a sua morte, em 1228, pelo Papa Gregório IX.

Na capela, a imagem São Francisco de Assis (Fig. 121), iconograficamente, está representado com o hábito da sua ordem, tem a cabeça ligeiramente inclinada para a esquerda e com a tonsura, a corda que cinge o hábito com os três nós, significam os votos da pobreza, castidade e obediência. Na sua mão direita segura uma cruz, que está sobreposta à esquerda junto ao peito. Na base encontra-se uma inscrição com o seu nome: *S. FRACO*.

SÃO LUÍS, REI DE FRANÇA nasceu em Poissy em 1215, França e a sua festa litúrgica celebra-se a 25 de Agosto. Era filho do rei Luís VIII de França e de Branca de Castela. Luís tinha 12 anos quando seu pai faleceu e foi logo coroado Rei de França, em

1227. a sua mãe foi regente enquanto Luís não atingia a maioridade e assegurou-lhe uma educação adequada e um profundo sentido religioso. Aos 20 anos, casou com Margarida da Provença e o casal teve 11 filhos. A Fé de Luís inspirou-lhe um profundo amor pela paz. Enquanto governante, trabalhou no sentido de reunir a França e eliminar os feudos e pequenas guerras que há muito dividiam o país. Também protegeu os vassallos contra os senhores cruéis e reformou os tribunais de forma a que todos os homens de França tivessem acesso à justiça. A reputação de honestidade de Luís era tal que lhe pediam frequentemente que arbitrasse disputas estrangeiras. No entanto, quando a Cristandade foi ameaçada, Luís agiu rapidamente. Os muçulmanos invadiram Jerusalém e Luís chefiou uma Cruzada para reclamar a Terra Santa. Após ter conquistado Damietta, no Egipto, Luís entrou descalço na cidade com a sua família e acompanhantes, cantando hinos. Infelizmente, perdeu a batalha seguinte e foi feito prisioneiro, tendo de devolver a Damietta e pagar um resgate pela sua liberdade. Quando regressou a França, Luís levou uma vida austera pouco comum a reis. Jejuava com frequência e passava longas horas em oração e penitência. Também encorajava a moralidade entre os seus cortesãos e era conhecido pela sua caridade. O bondoso rei fundou vários hospitais e alimentava diariamente mais de 100 pessoas, algumas à sua mesa. Durante os seu reinado, foram construídas muitas catedrais, mosteiros e universidades, incluindo a famosa Sorbonne. Luís IX, Rei de França, continua a ser lembrado como um grande rei e um leal cruzado de Deus. A sua canonização foi proclamada pelo Papa Bonifácio VIII, em 1297, com o nome de São Luís de França.

É padroeiro dos cruzados, dos soldados, dos reis e, na sua iconografia é representado com um traje decorado com flores de lis, uma coroa, um ceptro, aos quais estão agregados a coroa de espinhos e os três cravos da crucifixão de Cristo.

Não se sabe como seria a imagem de São Luís de França da capela (Fig. 122), no entanto, São Luís de França aparece representado, envergando vestes reais como também vestido com trajes militares. Normalmente, segura na mão direita uma pequena mão em ouro, que poderá simbolizar uma parte das suas relíquias e na esquerda uma flor de lis.

5.7. – Imagem de São Francisco de Xavier

SÃO FRANCISCO DE XAVIER nasceu em Navarra, Espanha, em 1506, a sua festa litúrgica celebra-se a 3 de Dezembro. Era o filho mais novo de uma família numerosa, nasceu no castelo de Xavier, perto de Pamplona capital de Navarra. Aos 18 anos foi para um colégio em Paris, Santa Bárbara, dirigido pelo português Diogo de Gouveia, onde conheceu Inácio de Loiola, entrando para a nova ordem, a Companhia de Jesus, onde fez juramento em Montmartre. Em 1540, Francisco partiu para as Índias como primeiro missionário jesuíta, sendo fiel ao lema: *Amplius*¹⁹⁰. Quando Francisco chegou à Índia ficou chocado com a brutalidade com que os Cristãos Portugueses tratavam os nativos. Começou a pregar para a casta indiana mais baixa e prestando serviços religiosos para os leprosos. No fim de cada dia tocava um sino para chamar as crianças para as lições de catequese. Chegou a escrever algumas canções alegres para facilitar o ensino da verdade Cristã, que eram cantadas por toda a gente. Durante 10 anos Francisco viajou por todo o Extremo Oriente, incluindo o Japão, dormindo sobre uma esteira no chão e comendo arroz e água. Fez muitos milagres, como curar doentes e a sua natureza gentil triunfou sobre as pessoas. Onde quer que fosse fundava comunidades Cristãs. De facto, baptizou milhares de pessoas e ao fim de poucos dias mal conseguia levantar os braços. Trabalhava muito durante o dia e passava muito tempo a rezar durante a noite. Francisco nunca desistiu da sua missão de divulgar a Cristandade no mundo. Mas pouco antes de chegar à China, na ilha de Sanchoão, do Cantão em 1552, ao deixar um navio mercante e contra o seu peito apertava um crucifixo que lhe havia sido dado por Inácio. Nesta ilha acabaria por adoecer e morrer. A sua vida não durou muito, só um orador e um trabalhador incansável como Francisco podia ter tocado tantas pessoas em tão pouco tempo. Seu corpo foi levado para Goa, onde foi sepultado na Igreja de Bom Jesus. A sua canonização foi proclamada em 1622, pelo Papa Gregório XV, três anos após a sua beatificação ter sido proclamada pelo Papa Paulo V. É o padroeiro das Missões, dos Jesuítas, da Obra da Propaganda da Fé e apóstolo da Índia. Francisco Xavier é representado com com a sotaina entreaberta, mostrando o seu coração inflamado e com o crucifixo apertado contra o peito.

Na capela, a imagem de São Francisco Xavier (Fig. 123), em termos iconográficos, está representada com o santo envergando um hábito da ordem, tem a

¹⁹⁰ Réau, Iconografia..., vol. 3, p. 569.

cabeça ligeiramente inclinada para a esquerda, na sua mão esquerda, pela posição em que se encontra, sugere que estava a segurar uma cruz. Na base tem uma inscrição com o seu nome: *S. FRCO XAVIER*.

CONCLUSÃO

Ao concluirmos esta dissertação que apresentamos sobre a capela de Nossa Senhora da Penha de França e o Solar dos Brasis, entendemos que a proposta inicial apresentada, está longe de estar terminada, embora entendemos que os objectivos propostos tenham sido alcançados na sua maioria.

No dealbar deste estudo e apesar dos resultados alcançados, muito ainda ficou por dizer acerca desta temática, quer a nível artístico, no que se refere no desvelar do arquitecto e entalhador, bem como ao seu enquadramento nas construções das casas nobres da Beira Alta e do Alto Douro, e quer a nível da sua presença do Brasil, bem como à atribuição dos vários cargos que Luís de Figueiredo Monterroio obteve.

Indo no seguimento da leitura da casa nobre setecentista verificamos que uma das características a ela inerentes inscreve-se na oposição da profusa decoração da fachada com a simplicidade interior, existência de uma andar nobre, pedra de armas, preservação da torre, capela e a sua localização na fachada, tal como verificamos no caso do Solar dos Brasis.

Reportando-nos ao grande fenómeno que foi a arte da talha e a manifestação do barroco na proposta em estudo, verificamos, como é sabido, que a sua expressão traduziu-se de forma díspar, tanto a nível nacional como a nível regional, onde a sua exuberância figura no espaço da capela de Nossa Senhora da Penha como também no tecto do salão nobre da torre. Também verificamos que a arte de setecentos foi interpretada e adaptada de forma original pelos arquitectos portugueses face aos modelos importados.

No entanto, verificamos que sendo a arte da talha, uma manifestação sobremaneira bastante procurada pela sua sumptuosidade, exuberância e teatralidade cénica, a sua difusão permitiu o florescimento de inúmeras oficinas implantadas de norte a sul do país, mas com principal enfoque em três locais principais: Lisboa, Porto e Braga. Não será de esquecer, que a par destes grandes focos difusores, em termos regionais, muitas oficinas existiam mas sem grande rigor técnico. Todavia como é sabido, em muitos casos, muitas obras eram encomendadas e efectuadas nas oficinas da capital, sendo depois inseridas no seu local de destino.

Neste sentido, sabemos que a imagem da padroeira da capela do solar, Nossa Senhora da Penha de França, fora encomendada e entalhada em Lisboa e levada para a capela do mesmo nome. Porém e apesar de ainda não existirem dados a comprovar, acreditamos que alguns mestres acompanhados dos seus oficiais se tenham dirigido à Torre do Terrenho, afim elaborarem a encomenda pretendida, mestres esses que poderão pertencer aos focos mais importantes da época. No entanto, este dado fica a aguardar pela sua concretização num trabalho posterior.

Sem nos esquecermos de toda a iconografia presente na capela e torre do solar, a sua manifestação regista-se ao nível a imaginária religiosa presentes no altar-mor e altares laterais, da pintura religiosa iconográfica sobre tábua, presente no tecto da torre, retratando santos e santas, pintura religiosa em tectos de caixotão no tecto da capela-mor, pintura em brutesco no tecto do corpo da capela e pintura iconográfica religiosa sobre tela, presentes nas paredes laterais bastantes danificadas, alusivas também a santos e santas, a presença da ordem franciscana e a imagem de São Francisco de Xavier denotam a importância adquiridas como elemento de persuasão, didáctico e pedagógico pronunciados e adaptados às directrizes enunciadas em Trento, para além da iconografia das sete virtudes e o seu significado iconológico.

Renovando o intento de continuar o estudo acerca desta proposta e explorar vários caminhos os quais não poderam ser analisados, em virtude da escassez de tempo e de recursos, bem como a procura de elementos adicionais para o esclarecimento de alguns pontos alusivos a este estudo, teve de ser suspenso.

Assim, esperamos que num tempo próximo, as várias lacunas evidenciadas e por preencher, possam ser finalmente trazidos à luz e todo o conhecimento a ele inerentes.

BIBLIOGRAFIA

ANTONIL, André, *Cultura e Opulência do Brasil por suas drogas e Minas – 1710-*, reediado pela Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Arquitectura Popular em Portugal, edição do Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa, 1961.

ASSIS, Francisco de, *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875.

AZEVEDO, Carlos de, *Solares Portugueses: Introdução ao estudo da casa nobre*, Livros Horizonte, Men-Martins, 1988.

BAENA, Visconde de Sanches de, *Archivo Heraldico-Genealogico*, Lisboa, 1872.

BORREGO, Nuno Gonçalo Pereira, *Cartas de Brasão de Armas II*, Dislivro Histórica, 2004, Volume II.

BRAGA, Gilmara Eduarda, Divisão de Memória e Património. Secretaria Municipal do Património Cultural e Turismo: *ITABIRITO: BREVE HISTÓRICO*. Itabirito, Janeiro 2007.

CARVALHO, Ayres de, “Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal”, *Separata de Belas-Artes*, Nº 20, Lisboa, 1964.

CLÍMACO, Bianca Pataro Dutra, *SE ESSA RUA FOSSE MINHA: patrimonialização de conjuntos urbanos em Itabirito (MG)*, Dissertação de Pós Graduação, Belo Horizonte, 2011.

COSTA, António Carvalho da, *Corografia Portuguesa e Descrição Topográfica do famoso Reyno de Portugal, com as Noticias das Fundações das Cidades, Villas, & Lugares, que contém; Varões illustres, Genealogias das Famílias nobres, fundações de Conventos, Catalogos dos Bispos; antiguidades, maravilhas da natureza, edifícios, & outras curiosas observações*, Lisboa, 1706-1712, Tomo I, Livro I, Cap. XVI.

CREMADES, Fernando Checa e TURINA, José Miguel Morán, “La Nueva Iconografía”, *El Barroco*, Madrid, 2001, Ediciones Istmo.

Enciclopédia Luso-Brasileira, «*Barroco*», Editorial Verbo, Lisboa, volume 3.

Enciclopédia Luso-Brasileira, «*Talha*», Editorial Verbo, Lisboa, volume 17.

FARIA, António Machado de, *Armonial Lusitano. Genealogia e Heráldica*, Lisboa, 1961.

FARIA, Simone Cristina de, “A IMPORTÂNCIA DAS MINAS PARA O IMPÉRIO ULTRAMARINO PORTUGUÊS NO SÉCULO XVIII ATRAVÉS DE UM ESTUDO DOS COBRADORES DOS QUINTOS REAIS: MARIANA (1718-1733)”, (ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL), *Mneme – Revista de Humanidades*, UFRN. Caicó(RN), Set./ Out. 2008, v.9, nº24.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “Pintura, Talha e Escultura (Séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal”, *Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO*, Porto, 2003, I Série, Vol. 2.

GAYO, Felgueiras, *Nobiliário das Famílias de Portugal*, Braga, 1938.

GONÇALVES, Flávio, *Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, Lisboa, 1973.

GOUVÊA, Maria de Fátima Silva, “Dos Poderes de Vila Rica do Ouro Preto, Notas preliminares sobre a organização político-administrativa na primeira metade do século XVIII”, *VARIA HISTORIA*, 2004, nº 31.

GUANAIS, Cláudia, “Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária baiana”, *Revista Obun*, ano 3, nº 3.

HESPANHA, António Manuel, “A Nobreza nos Tratados Jurídicos dos Séculos XVI a XVIII”, *Penélope. Fazer e Desfazer a História*, Nº 12, 1993.

HESPANHA, António Manuel, “A mobilidade social na sociedade do Antigo Regime”, *Tempo*, vol. 11, nº 21, julho, 2006, Universidade Federal Fluminense, Brasil.

LEITÃO, Ruben Andresen, “O Solar dos Brasis”, *OCIDENTE*, Lisboa, 1971, VOLUME LXXXI.

MARTINS, Carlos Berrincha, “D. Luís de Figueiredo Monterroio, Instituidor da Capela do Solar dos Brasis, em Torre do Terrenho, seus Herdeiros e Sucessores”, *ALTITUDE*, Guarda, 2001, Ano LXI, Nº 6, 3º Série.

MECO, José, “Talha”, *Arte Portuguesa: Da Pré-História ao Século XX*, Coord. Dalila Rodrigues, 2009.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo, “Casa e Linhagem: o Vocabulário Aristocrático em Portugal nos Séculos XVII e XVIII”, *Penélope. Fazer e Desfazer a História*, Nº 12, 1993.

PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Maia, Biblioteca Breve, 1992, vol. 103.

PEREIRA, José Fernandes, Dir., PEREIRA, Paulo, coord., «Pintura de Tectos», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

RÉAU, Louis, *Iconografia del arte cristiano*, Barcelona, 2000, vol. 3, 4 e 5.

RENGER, Friedrich, O quinto do ouro no regime tributário nas Minas Gerais, *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, 2006, Ano XLII, nº2, Julho-Dezembro.

RIPA, Cesare, *Iconologia di Cesare Ripa de Nova Pervgino Caulier de SS. Mauritio, e Lázaro*, 1618, Pietro Paolo Tozzi.

RIPA, Cesare, *Iconologie, ou Explication Nouvelle de Plusieurs Images, Emblems, et Autres Figures Hieroglyphiques des Vertues, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humanines*, Paris, 1644.

RIPA, Cesare, *Iconologia: or Moral Emblems*, London, 1709.

RIPA, Cesare, *Iconologia, Tutte le immagini dell' edizione de 1764*.

RODRIGUES, Ana Rita, Estruturas de Fixação dos Tectos em Caixotões, *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal* – Processo nº 3-6-15-6-1199 (QREN), pp. 1-3.

RODRIGUES, Ana Rita, Pinturas do tecto em caixotão da igreja do antigo convento do Salvador, *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal* – Processo nº 3-6-15-6-1199 (QREN).

RODRIGUES, José Damião, “A Estrutura Social”, in *Nova História de Portugal*, direcção de Joel Serrão e A. H. De Oliveira Marques, vol. VII.

RODRIGUES, Luís Alexandre, – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*. Bragança: [Edição do Autor], 2001. Dissertação de doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vol 1.

ROMERO, Adriana, “OS SERTÕES DA FOME: A HISTÓRIA TRÁGICA DAS MINAS DE OURO EM FINS DO SÉCULO XVII”, *SAECULUM – REVISTA DE HISTÓRIA*[19]; JOÃO PESSOA, jul./ dez. 2008, Paraíba.

SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Empresa Nacional de Publicidade, volume II.

SEQUEIRA, Matos, “Uma lembrança do Brasil no Solar da Torre do Terrenho entre Trancoso e Moreira de Rei, onde o ouro das Minas de Sabará criou prodígios de arte e opulência mercê do voto do Capitão-Mor da Armada Real Luís de Figueiredo Monterroio”, *O Século* de 7 de Novembro de 1947.

SERRÃO, Joel, Dir., *Dicionário da História de Portugal*, Porto, 1975, Vol.I, Livraria Figueirinhas.

SERRÃO, Vítor, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Biblioteca Breve, volume 65, 1991.

SERRÃO, Vítor e MELLO, Magno, “A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica no Portugal Joanino (1706 – 1750)”, *Cadernos de História*, Belo Horizonte, Out. 1995, v.1, n.1.

SERRÃO, Vítor, “O Brutesco Nacional”, *Nova História de Portugal*, Dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques, Portugal: Da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil, Editorial Presença, Lisboa.

SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal – O Barroco* – Lisboa, 2003, Editorial Presença.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da, *D. João V e a cobrança dos quintos do ouro em Minas Gerais*, São Paulo.

SOARES, Ernesto, *Inventário da Colecção de Registo de Santos*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1955, XXXVI.

SMITH, Robert C., *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1962.

TAVARES, Jorge Campos, *Dicionário dos Santos*, 3ª edição, Lello Editores, 2001.

TAVORA, D. Luiz de Lancastre e, *Dicionário das Famílias Portuguesas*, Lisboa, 1999, Quetzal Editores, 2ª edição.

VIEIRA, Frei Domingos, *Grande Dicionário Portuguez ou Thesouro da Língua de Portugueza*, Porto, 1873, Volume III.

INTERNET

MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecuménico de Trento. Disponível em <http://www.monfort.org.br/id> Acesso em: 10 dez. 2006.

ANEXOS

ÍNDICE DE IMAGENS

ÍNDICE DE IMAGENS.....	133
Fig. 1 - Brasão de Luís de Figueiredo Monterroio, fachada do corpo do solar.....	138
Fig. 2 – Mapa da Comarca do Rio das Velhas de 1734/ 1735.....	139
Fig. 3 – Trecho entre Sabará e Vila Rica.....	140
Fig. 4 – Inscrição na parede da capela do solar.....	141
Fig. 5 – Planta do Solar dos Brasis e Capela de Nossa Senhora da Penha de França. .	141
Fig. 6 – Fachada principal do Solar dos Brasis.....	142
Fig. 7 – Fachada posterior do solar.....	142
Fig. 8 – Planta da capela do solar.....	143
Fig. 9 – Fachada da capela.....	144
Fig. 10 – Brasão do Tecto da Sala Nobre.....	145
Fig. 11 – Possível brasão.....	146
Fig. 12 – Porta lateral da capela.....	146
Fig. 13 – Imagem de Nossa Senhora da Penha de França, em terracota.....	147
Fig. 14 – Altar de Cristo Crucificado.....	148
Fig. 15 – Altar de Santo António.....	148
Fig. 16 – Altar Cristo Crucificado.....	149
Fig. 17 – Altar de Santo António.....	150
Fig. 18 – Púlpito.....	151
Fig. 19 – Anjos músicos do Púlpito.....	151
Fig. 20 – Caixa do púlpito e pormenor do Resplendor no tecto e do dossel do púlpito.	152
Fig. 21 – Pormenor da pintura à alusão do “Dilúvio”.....	152
Fig. 22 – Coro da capela.....	153
Fig. 23 – Palmeta.....	153
Fig. 24 – Pormenores do tecto da capela.....	154
Fig. 25 – Altar-mor da capela do solar.....	155
Fig. 26 – Brasão do clérigo-fidalgo.....	156
Fig. 27 – Parede lateral da capela (Lado Evangelho).....	157

Fig. 28 – Parede lateral da Capela (Lado da Epístola).....	158
Fig. 29 – Pormenor do tecto em caixotão da capela.	159
Fig. 30 – Tecto da Sacristia.	159
Fig. 31 – Oratório da sacristia.	160
Fig. 32 – Pormenores do oratório.	161
Fig. 33 – Tecto de uma divisão do solar.	162
Fig. 34 – Sino da torre e pormenores do mesmo.	163
Fig. 35 – Tecto do salão nobre.	164
Fig. 36 – Escudo do tecto do salão.	165
Fig. 37 – Decoração vegetalista do tecto da torre.....	166
Fig. 38 – Pormenor da coluna do altar-mor.....	167
Fig. 39 – Tribuna e arcos concêntricos do altar-mor.	168
Fig. 40 – Pormenor de folhas de acanto.	169
Fig. 41 – Atlantes da capela-mor.	170
Fig. 42 – Pormenores da predela do retábulo.	171
Fig. 43 – Pormenor do remate do retábulo.....	172
Fig. 44 – Pormenor de uma cabeça de anjo mesclada com um festão.	172
Fig. 45 – Pormenor da decoração do altar-mor.	173
Fig. 46 – Anjo Tocheiro, Altar-mor.....	174
Fig. 47 – Cruz Cristo Crucificado, Altar-mor.	175
Fig. 48 – Resplendor.	176
Fig. 49 – Anjo tocheiro, Altar lateral.	177
Fig. 50 – Pormenor da porta do sacrário.	178
Fig. 51 – Tecto em brutesco na capela.	179
Fig. 52 – Ex-voto do lado da Epístola.....	180
Fig. 53 – Ex-voto do lado do Evangelho.....	180
Fig. 54 – Instituidor em traje nobre.	181
Fig. 55 – Instituidor em trajes sacerdotais.....	182
Fig. 56 – Ex-voto da caixa das esmolas.	183
Fig. 57 – Quadro desaparecido.	184
Fig. 58 – Ex-voto de um Milagre.....	184
Fig. 59 – Ex-voto pictórico.....	185
Fig. 60 – Santa Helena.	186

Fig. 61 – Santa Isabel de Portugal.	187
Fig. 62 – Santa Genoveva de Paris..	188
Fig. 63 – Santa Maria Madalena.....	189
Fig. 64 – São Pedro.....	190
Fig. 65 – São João Baptista..	191
Fig. 66 – Santa Ágata.....	192
Fig. 67 – Santa Catarina de Siena.....	193
Fig. 68 – Santa Catarina de Alexandria.	194
Fig. 69 – Santa Cecília.	195
Fig. 70 – Santa Teresa d’Ávila..	196
Fig. 71 – Santa Inês.....	197
Fig. 72 – São Miguel Arcanjo.	198
Fig. 73 – São Paulo..	199
Fig. 74 – Santa Maria Egipcíaca.....	200
Fig. 75 – Santa Rosa de Viterbo..	201
Fig. 76 – Estampa de Nossa Senhora da Penha de França.....	202
Fig. 77 – Nossa Senhora da Penha de França.....	203
Fig. 78 – Técnica de burilamento (pormenor).....	204
Fig. 79 – Carnação.....	204
Fig. 80 – Santa Ana.....	205
Fig. 80 a – Motivos vegetalistas.	206
Fig. 80 b – Manga da veste interna (pormenor).	206
Fig. 81 – Padrão do manto.....	206
Fig. 82 – Padrão do véu.....	207
Fig. 83 – Carnação.....	207
Fig. 84 – Nossa Senhora e o livro.....	207
Fig. 85 – São Joaquim.....	208
Fig. 85 a – Motivos vegetalistas..	209
Fig. 85 b – Motivos acânticos do casaco e pormenor do botão.....	209
Fig. 85 c – Padrão do manto.....	209
Fig. 86 – Pormenor do chapéu.....	209
Fig. 87 – Padrão das botas.....	210
Fig. 88 – Carnação.....	210

Fig. 89 – São José.	211
Fig. 89 a – Pormenor do casaco, motivos vegetalistas.....	212
Fig. 90 – Padrão da bota, pormenor.....	212
Fig. 91 – Carnação.....	213
Fig. 92 – Padrão da túnica.....	213
Fig. 93 – Menino Jesus.....	213
Fig. 94 – Santo António.....	214
Fig. 94 a – Pormenor da imagem com as costas escavada.....	215
Fig. 94 b – Pormenor do hábito, motivos vegetalistas.....	215
Fig. 94 c – Motivo floral, pormenor.....	216
Fig. 95 – Carnação.....	216
Fig. 96 – Menino Jesus.....	216
Fig. 97 – Cristo Crucificado.....	217
Fig. 97 a – Pormenor dos ferimentos.....	218
Fig. 97 b – Motivos vegetalistas, pormenor.....	218
Fig. 98 – Inscrição, pormenor.....	218
Fig. 99 – Feição de Cristo e coroa de espinhos.....	219
Fig. 100 – Virtude da Prudência.....	220
Fig. 101 – Virtude da Prudência – capela.....	221
Fig. 102 – Prudência, parte detrás.....	222
Fig. 103 – Virtude da Justiça.....	223
Fig. 104 – Virtude da Justiça, capela.....	224
Fig. 105 – Atributo: Balança, pormenor.....	225
Fig. 106 – Justiça, perfil.....	225
Fig. 107 – Virtude da Esperança.....	226
Fig. 108 – Virtude da Esperança, capela.....	227
Fig. 109 – Atributos: Âncora e pomba, pormenores.....	228
Fig. 110 – Virtude da Fortaleza.....	229
Fig. 111 – Virtude da Fortaleza, capela.....	230
Fig. 112 – Virtude da Temperança.....	231
Fig. 113 – Virtude da Temperança, capela.....	232
Fig. 114 – Atributo: prato com duas galhetas.....	233
Fig. 115 – Virtude da Caridade.....	233

Fig. 116 – Virtude da Caridade, capela.....	234
Fig. 117 – Atributos: coroa flamejante e criança, pormenores.....	235
Fig. 118 – Virtude da Fé – Fé Cristã.....	236
Fig. 119 – Virtude da Fé - Fé Católica.....	236
Fig. 120 – Virtude da Fé, capela.....	237
Fig. 121 – São Francisco de Assis	238
Fig. 122 – São Luís de França.	239
Fig. 123 – São Francisco de Xavier	240



Fig. 1 - Brasão de Luís de Figueiredo Monterroio, fachada do corpo do solar.

Foto – C. S.

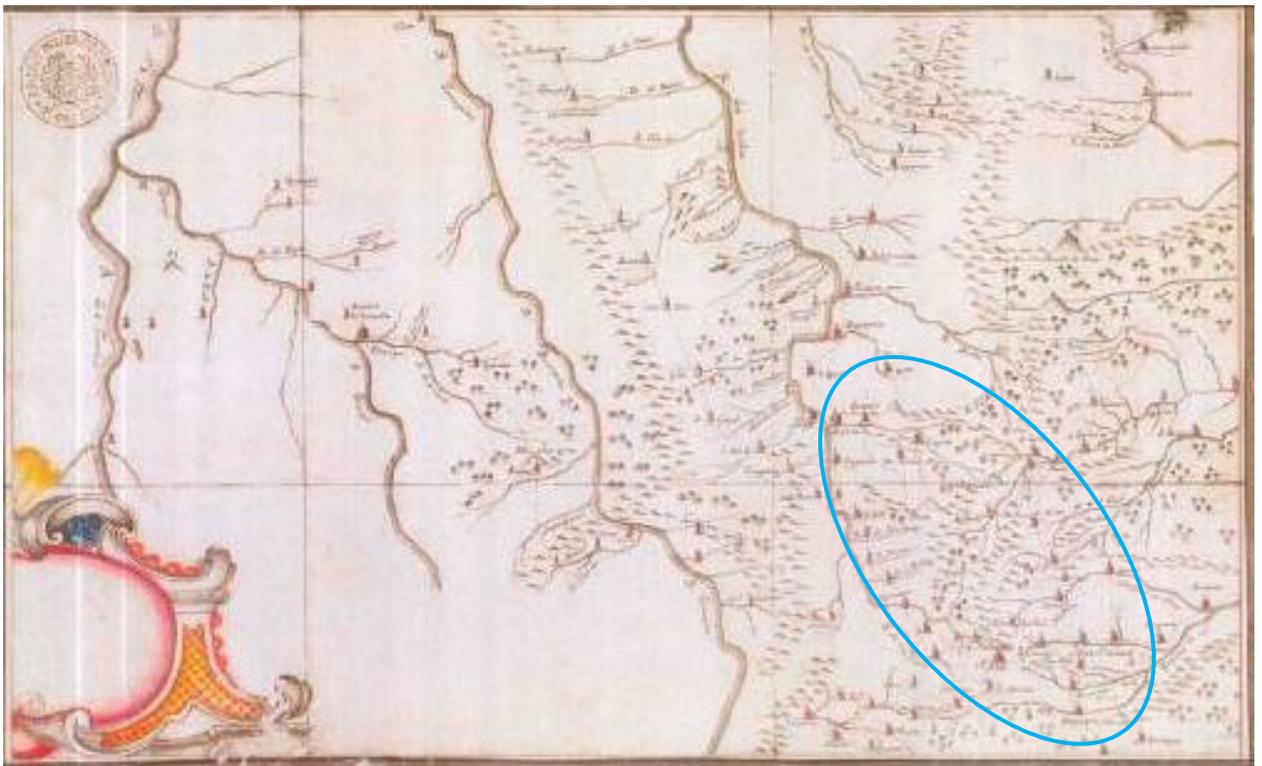


Fig. 2 – Mapa da Comarca do Rio das Velhas de 1734/ 1735.

Fonte: COSTA, António Gilberto et al. Cartografia das Minas Gerais: da Capitania à Província. 2002.

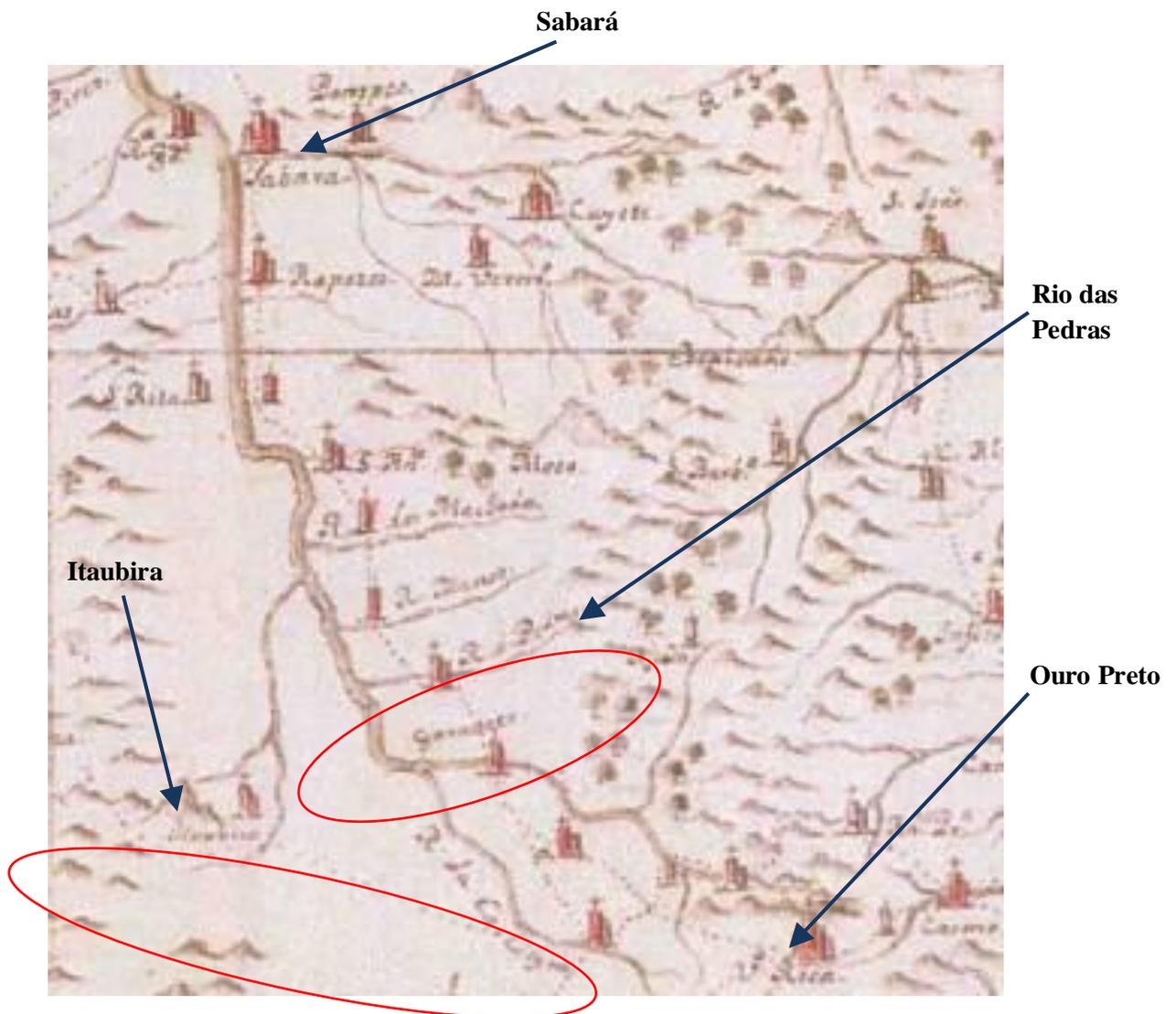


Fig. 3 – Trecho entre Sabará e Vila Rica.

Mapa da Comarca do Rio das Velhas de 1734/ 1735.

Fonte: COSTA, António Gilberto et al. Cartografia das Minas Gerais: da Capitania à Província. 2002.



Fig. 4 – Inscrição na parede da capela do solar. Foto C. S.

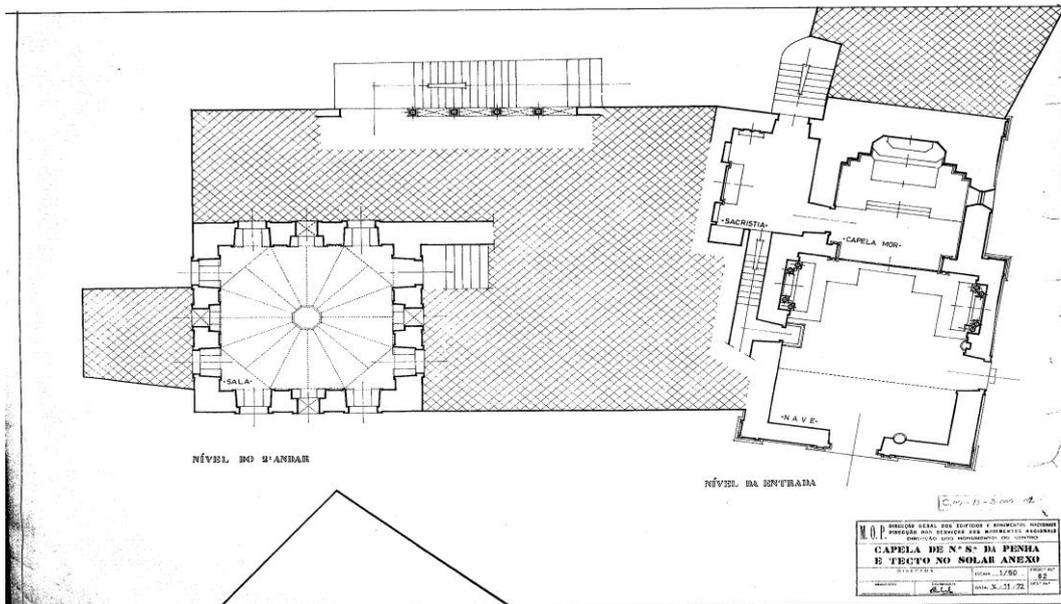


Fig. 5 – Planta do Solar dos Brasis e Capela de Nossa Senhora da Penha de França.

Foto IGESPAR.



Fig. 6 – Fachada principal do Solar dos Brasis. Foto IGESPAR



Fig. 7 – Fachada posterior do solar. Foto IGESPAR

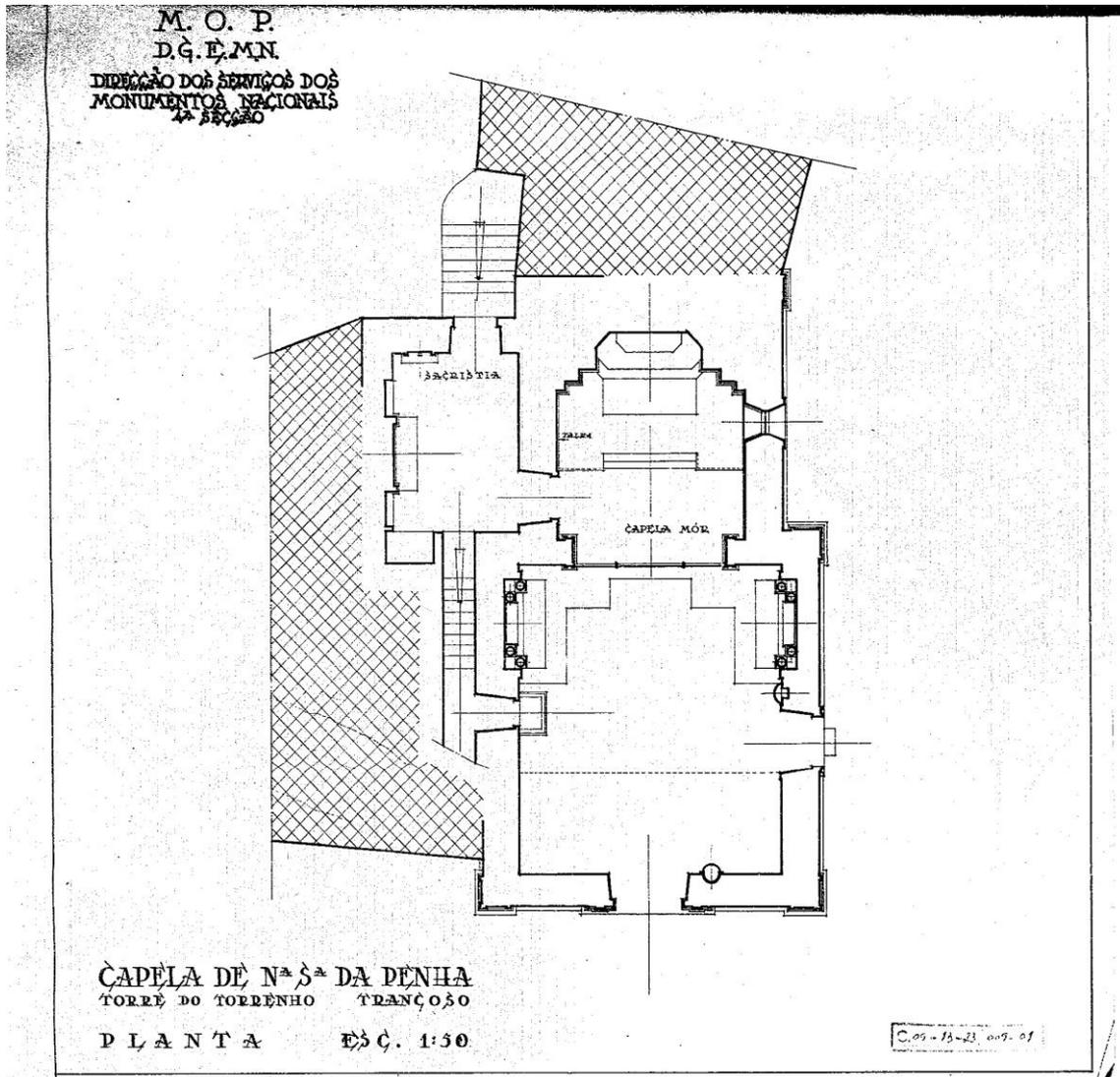


Fig. 8 – Planta da capela do solar. Foto IGESPAR.



Fig. 9 – Fachada da capela. Foto IGESPAR.



Fig. 10 – Brasão do Tecto da Sala Nobre. Foto C. S.

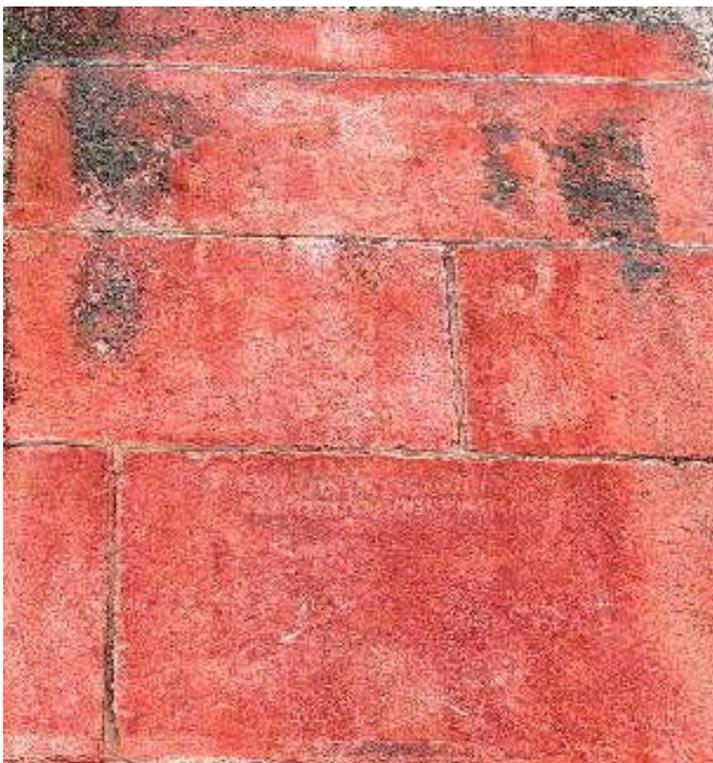


Fig. 11 – Possível brasão.

Foto C. S.



Fig. 12 – Porta lateral da capela. Foto IGESPAR.



Fig. 13 – Imagem de Nossa Senhora da Penha de França, em terracota. Foto C. S.



Fig. 14 – Altar de Cristo Crucificado. Foto C.S.



Fig. 15 – Altar de Santo António.

Foto C. S.



Fig. 16 – Altar Cristo Crucificado. Foto IGESPAR



Fig. 17 – Altar de Santo António. Foto IGESPAR.



Fig. 18 – Púlpito. Foto IGESPAR



Fig. 19 – Anjos músicos do Púlpito. Foto C. S.



Fig. 20 – Caixa do púlpito e pormenor do Resplendor no tecto e do dossel do púlpito.

Foto C. S.



Fig. 21 – Pormenor da pintura à alusão do “Dilúvio”. Foto C. S.



Fig. 22 – Coro da capela. Foto C. S.



Fig. 23 – Palmeta. Foto C. S.

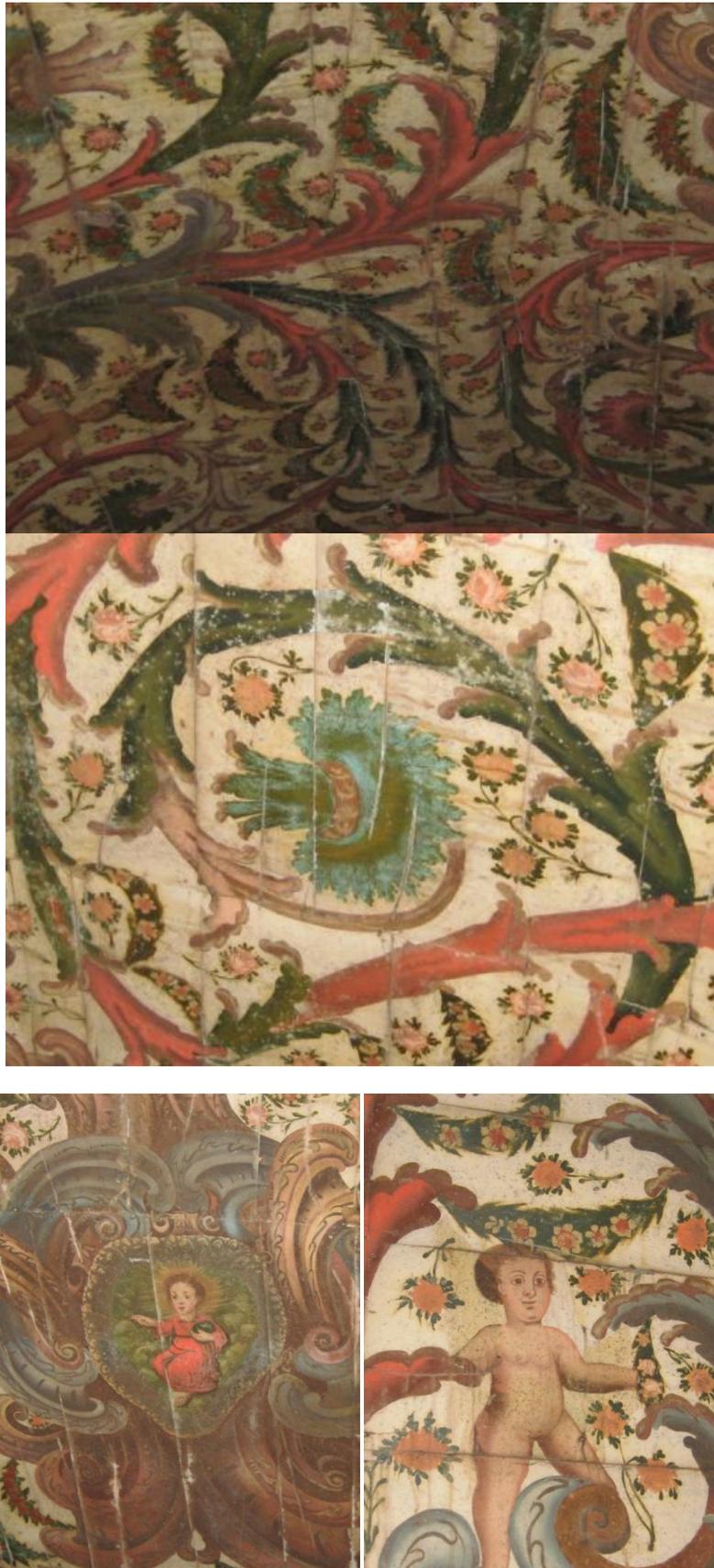


Fig. 24 – Pormenores do tecto da capela. Foto C. S.



Fig. 25 – Altar-mor da capela do solar. Foto C. S.



Fig. 26 – Brasão do clérigo-fidalgo. Foto C. S.



Fig. 27 – Parede lateral da capela (Lado Evangelho). Foto C. S.



Fig. 28 – Parede lateral da Capela (Lado da Epístola). Foto C. S.



Fig. 29 – Pormenor do tecto em caixotão da capela. Foto C. S.



Fig. 30 – Tecto da Sacristia. Foto C. S.



Fig. 31 – Oratório da sacristia. Foto C. S.



Fig. 32 – Pormenores do oratório. Foto C. S.



Fig. 33 – Tecto de uma divisão do solar. Foto C. S.



Fig. 34 – Sino da torre e pormenores do mesmo. Foto C. S.



Fig. 35 – Tecto do salão nobre. Foto C. S.



Fig. 36 – Escudo do tecto do salão. Foto C.S.



Fig. 37 – Decoração vegetalista do tecto da torre. Foto C. S.



Fig. 38 – Pormenor da coluna do altar-mor. Foto C. S.



Fig. 39 – Tribuna e arcos concêntricos do altar-mor. Foto IGESPAR.



Fig. 40 – Pormenor de folhas de acanto. Foto C. S.



Fig. 41 – Atlantes da capela-mor.
Foto C. S.



Fig. 42 – Pormenores da predela do retábulo. Foto C. S.



Fig. 43 – Pormenor do remate do retábulo. Foto C.S.



Fig.44 – Pormenor de uma cabeça de anjo mesclada com um festão.

Foto C. S.



Fig. 45 – Pormenor da decoração do altar-mor. Foto C. S.



Fig. 46 – Anjo Tocheiro, Altar-mor. Foto C. S.



Fig. 47 – Cruz Cristo Crucificado, Altar-mor. Foto C. S.



Fig. 48 – Resplendor. Foto C. S.



Fig. 49 – Anjo tocheiro, Altar lateral. Foto C. S.



Fig. 50 – Pormenor da porta do sacrário. Foto C. S.



Fig. 51 – Tecto em brutesco na capela. Foto Deolinda Martins.



Fig. 52 – Ex-voto do lado da Epístola. Foto C. S.



Fig. 53 – Ex-voto do lado do Evangelho. Foto C. S.



Fig. 54 – Instituidor em traje nobre. Foto C. S.



Fig. 55 – Instituidor em trajes sacerdotais



Fig. 56 – Ex-voto da caixa das esmolos. Foto C. S.



Fig. 57 – Quadro desaparecido. IGESPAR



Fig. 58 – Ex-voto de um Milagre. Foto C. S.



Fig. 59 – Ex-voto pictórico. Foto C. S.



Fig. 60 – Santa Helena. Foto C. S.



Fig. 61 – Santa Isabel de Portugal. Foto C. S.

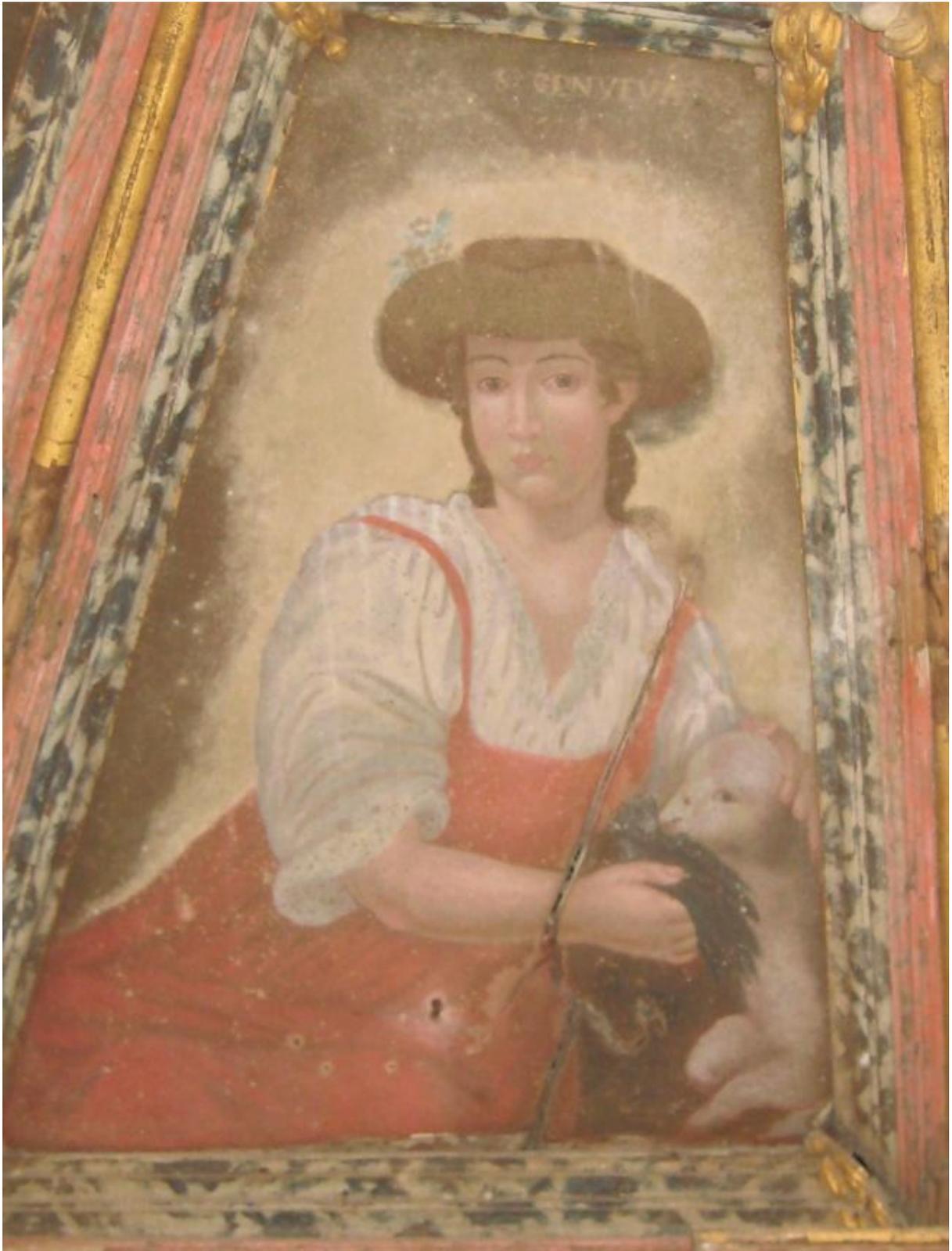


Fig. 62 – Santa Genoveva de Paris. Foto C. S.



Fig. 63 – Santa Maria Madalena



Fig. 64 – São Pedro. Foto C. S.

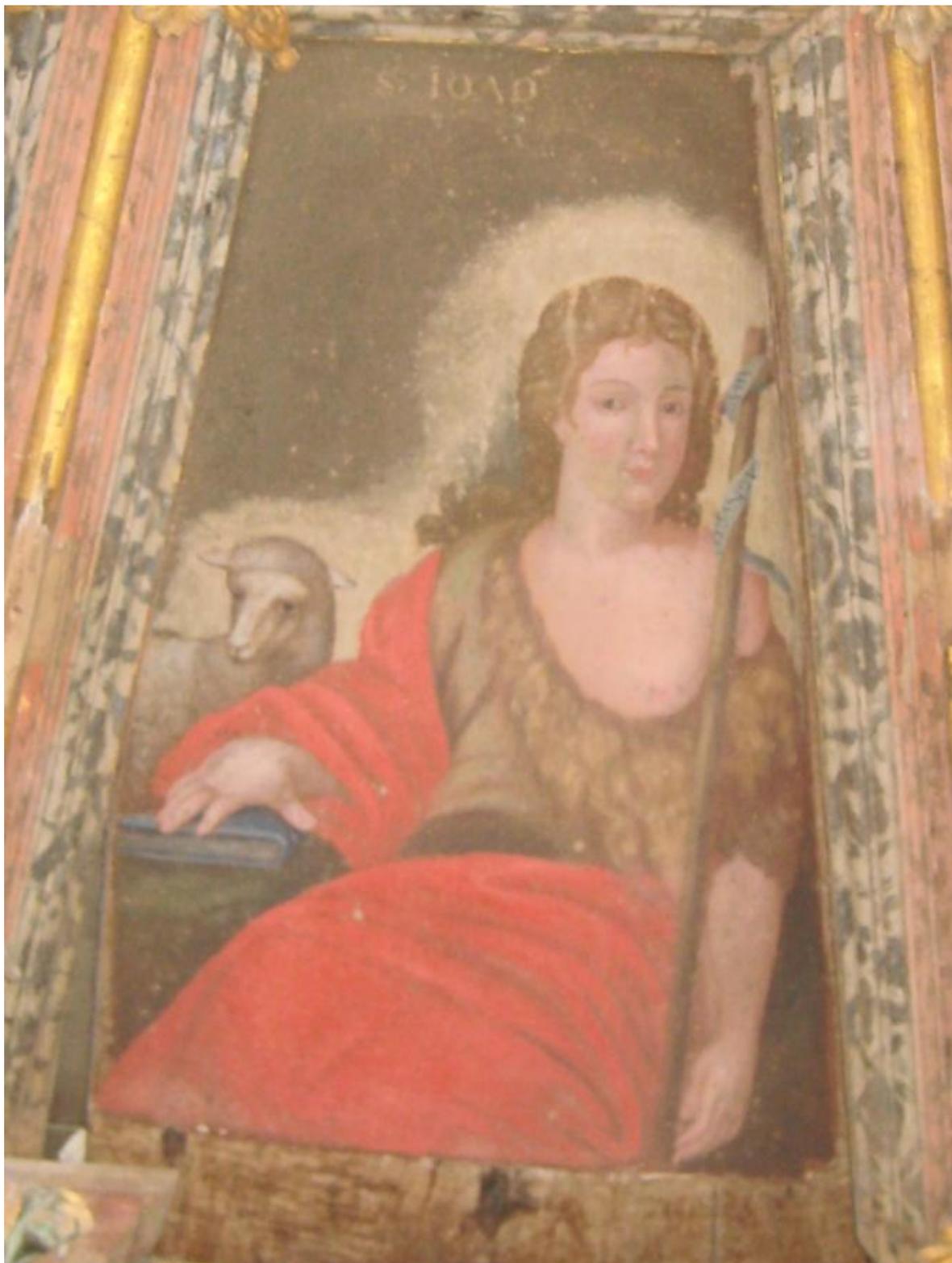


Fig. 65 – São João Baptista. Foto C. S.



Fig. 66 – Santa Ágata. Foto C. S.



Fig. 67 – Santa Catarina de Siena. Foto C. S.



Fig. 68 – Santa Catarina de Alexandria. Foto C. S.



Fig. 69 – Santa Cecília. Foto C. S.



Fig. 70 – Santa Teresa d'Ávila. Foto C. S.



Fig. 71 – Santa Inês. Foto C. S.



Fig. 72 – São Miguel Arcanjo. Foto C. S.



Fig. 73 – São Paulo. Foto C. S.



Fig. 74 – Santa Maria Egípcíaca. Foto C. S.



Fig. 75 – Santa Rosa de Viterbo. Foto C. S.



Fig. 76 – Estampa de Nossa Senhora da Penha de França.

Fonte: Registo dos Santos, BNL.



Fig. 77 – Nossa Senhora da Penha de França. Foto C. S.



Fig. 78 – Técnica de burilamento (pormenor). Foto C. S.



Fig. 79 – Carnação. Foto C. S.



Fig. 80 – Santa Ana. Foto C. S.



Fig. 80 a – Motivos vegetalista. Foto C. S.



Fig. 80 b – Manga da veste interna (pormenor). Foto C. S.

Foto C. S.



Fig. 81 – Padrão do manto. Foto C. S.



Fig. 82 – Padrão do véu. Foto C. S.



Fig. 83 – Carnação. Foto C. S.



Fig. 84 – Nossa Senhora e o livro. Foto C. S.



Fig. 85 – São Joaquim. Foto C. S.



Fig. 85 a – Motivos vegetalistas. Foto C. S.

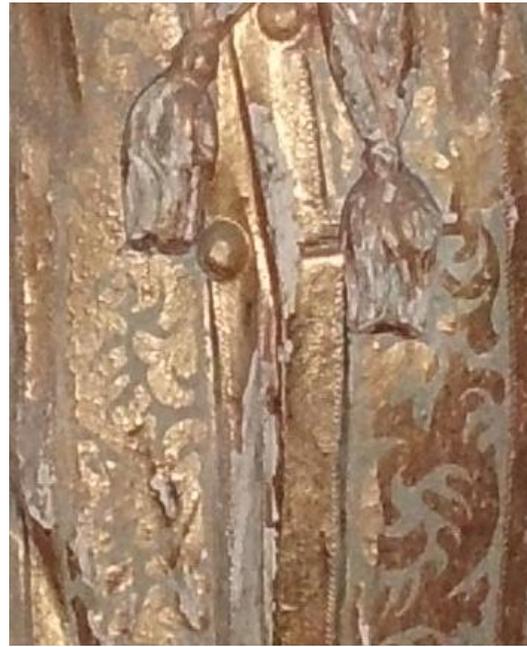


Fig. 85 b – Motivos acânticos do casaco e pormenor do botão.

Foto C. S.



Fig. 85 c – Padrão do manto. Foto C. S.



Fig. 86 – Pormenor do chapéu.

Foto C. S.



Fig. 87 – Padrão das botas. Foto C. S.

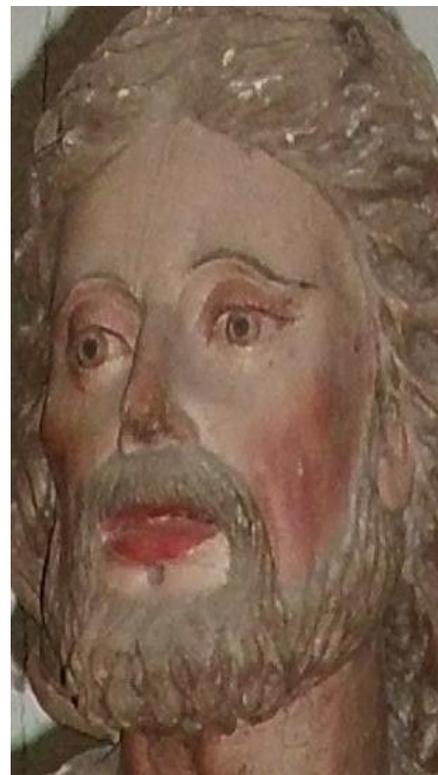


Fig. 88 – Carnação. Foto C. S.



Fig. 89 – São José. Foto C. S.



Fig. 89 a – Pormenor do casaco, motivos vegetalistas.

Foto C. S.



Fig. 90 – Padrão da bota, pormenor. Foto C. S.

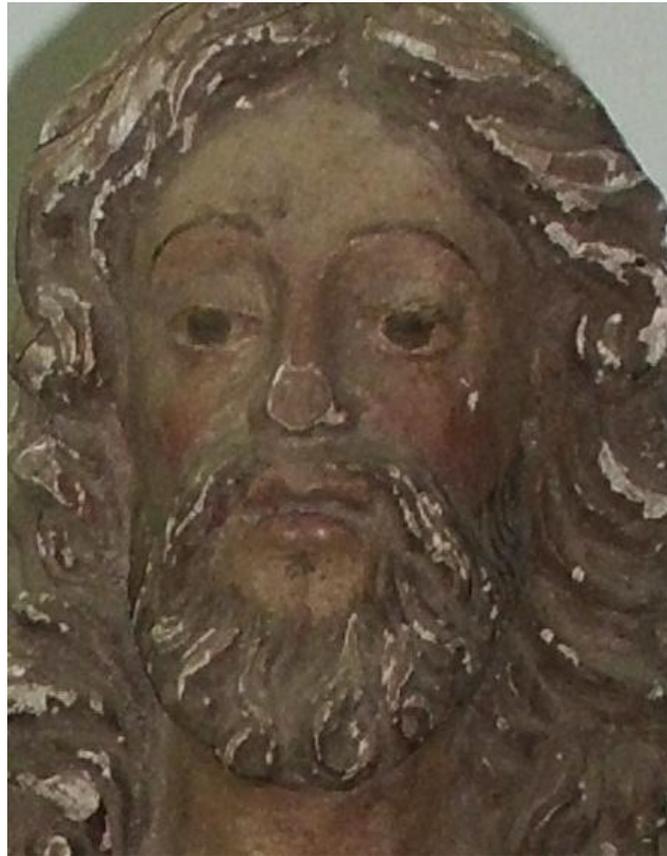


Fig. 91 – Carnação. Foto C. S.



Fig. 92 – Padrão da túnica. Foto C. S.



Fig. 93 – Menino Jesus.

Foto C. S.



Fig. 94 – Santo António. Foto C. S.



Fig. 94 a – Pormenor da imagem com as costas escavada. Foto C. S.



Fig. 94 b – Pormenor do hábito, motivos vegetalistas. Foto C. S.



Fig. 94 c – Motivo floral, pormenor.

Foto C. S.



Fig. 95 – Carnação. Foto C. S.



Fig. 96 – Menino Jesus. Foto C. S.



Fig. 97 – Cristo Crucificado



Fig. 97 a – Pormenor dos ferimentos. Foto C. S.



Fig. 97 b – Motivos vegetalistas, pormenor. Foto C. S.



Fig. 98 – Inscrição, pormenor. Foto C. S.



Fig. 99 – Feição de Cristo e coroa de espinhos. Foto C. S.



Fig. 100 – Virtude da Prudência. Imagem C. Ripa



Fig. 101 – Virtude da Prudência – capela. Foto C. S.



Fig. 102 – Prudência, parte detrás. Foto C. S.



Fig. 103 – Virtude da Justiça – Imagem C. Ripa



Fig. 104 – Virtude da Justiça, capela. Foto C. S



Fig. 105 – Atributo: Balança, pormenor.

Foto C. S.



Fig. 106 – Justiça, perfil.

Foto C. S.



Fig. 107 – Virtude da Esperança – Imagem C. Ripa



Fig. 108 – Virtude da Esperança, capela. Foto C. S.



Fig. 109 – Atributos: Âncora e pomba, pormenores. Foto C. S.



Fig. 110 – Virtude da Fortaleza – Imagem C. Ripa



Fig. 111 – Virtude da Fortaleza, capela. Foto C. S.



Fig. 112 – Virtude da Temperança – Imagem C. Ripa



Fig. 113 – Virtude da Temperança, capela. Foto C. S.



Fig. 114 – Atributo: prato com duas galhetas. Foto C. S.



Fig. 115 – Virtude da Caridade – Imagem C. Ripa



Fig. 116 – Virtude da Caridade, capela. Foto C. S.



Fig. 117 – Atributos: coroa flamejante e criança, pormenores.

Foto C. S.

FOY·CHRESTIENNE.



Fig. 118 – Virtude da Fé – Fé Cristã – Imagem C. Ripa



Fig. 119 – Virtude da Fé - Fé Católica – Imagem
C. Ripa



Fig. 120 – Virtude da Fé, capela. Foto C. S.



Fig. 121 – São Francisco de Assis



Fig. 122 – São Luís de França. Imagem C. S.



Fig. 123 – São Francisco de Xavier