

## A ESCULTURA RELIGIOSA EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XVII E XVIII: UM BREVE RELANCE\*

CARLOS ALBERTO MOURA\*\*

Alinhado no campo da Contra-Reforma por razões políticas e religiosas complexas, Portugal procede a essa escolha também por motivos de sensibilidade própria. Nela está envolvida uma concepção de religiosidade, vinda da Idade Média, em que o culto da Virgem e dos santos ocupava um lugar de destaque, e a autoridade do pontífice de Roma era acatada e prestigiada. Identificando-se neste particular com o seu vizinho ibérico, os dois países reconheciam mesmo o poder papal como árbitro supremo da Cristandade em matéria de direito internacional. Isso verifica-se, por exemplo, quando da assinatura do Tratado de Tordesilhas, em 1494, e subsequente divisão do globo em duas áreas de exploração marítima, factor diplomático que esteve na origem da colonização portuguesa no Brasil.

E prossegue nas posições defendidas pelos prelados peninsulares no concílio de Trento (1545-63), quando se fixam as normas reguladoras da ortodoxia católica e as suas relações com a arte. A função das imagens, tanto as pintadas como as esculpidas, adquire então uma importância de tal modo fundamental que se converte num dos tópicos centrais do Barroco. Elas são simultaneamente objecto de devoção e contemplação meditativa, não isentas, em determinados contextos místicos, de uma certa aura visionária. O que não é incompatível, em muitos casos, com a dimensão didáctica e celebrativa, particularmente desenvolvida pela iconografia das ordens religiosas, tanto as antigas quanto as modernas.

É aqui que se opera, porém, uma separação entre as duas vertentes ibéricas, que por sua vez condicionaram as suas zonas de influência no continente americano. Sobrepondo-se a um fundo comum, onde prevalecia o gosto pela refulgência das policromias e a madeira dourada, definiram-se dois modos não inteiramente coincidentes de exprimir sentimentos e emoções. Mais contidos perante o realismo de grande parte da escultura espanhola do século XVII, os artistas portugueses conservam uma tonalidade difusamente arcaizante, que dará lugar no período setecentista à agitação barroca de cunho italianizante. E cumprem programas iconográficos onde se repercutem as directivas nacionais dos diferentes sectores eclesiásticos que presidiam às respectivas encomendas.

A escultura religiosa representa pois, durante esta época, o sector dominante da produção portuguesa. Determinadas circunstâncias históricas, como a ausência da corte entre 1580 e 1640, a grande influência do sector monástico-conventual e a formulação das questões culturais em termos essencialmente religiosos, contribuíram para uma subalternização de outros domínios possíveis da criação escultórica. O retrato, a figuração alegórica e mitológica estão assim bastante arredados das iniciativas correntes, reflectindo-se tudo isto, numa articulação sociológica que não é possível desenvolver aqui, na inexistência também de uma arte funerária monumentalizada.

Prevalecem, deste modo, séries e tipologias mais ou menos fixas que atravessam estes dois séculos, garantindo com a sua continuidade a satisfação da necessidade de imagens destinadas ao culto. Safdas das oficinas localizadas nos grandes centros, com Lisboa à cabeça, mas também do Porto, Braga, Coimbra ou mesmo Faro, as esculturas devocionais encheram igrejas e conventos, sendo muitas delas enviadas para fora da Europa, designadamente para o Brasil.

De estatuto humilde, muitos dos seus autores (pertencentes por vezes a ordens

*\* Texto apresentado em sua forma original, de acordo com as normas ortográficas vigentes em Portugal.*

*\*\* Professor de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa/Portugal*

religiosas) vivem uma existência de reduzida notoriedade, ainda que um ou outro possa aparecer referido como “insigne imaginário”, revelando-se a documentação sobre eles bem inferior à dos pintores. Daí também a falta de uma reflexão teórica, inviável pela carência de uma academia e das suas práticas de ensino. A gravidade desta lacuna não deixa todavia de ser sentida em diferentes momentos, tanto no século XVII, como no seguinte. Mas é com Joaquim Machado de Castro (1731-1822), ao encerrar-se o ciclo do Tardo-Barroco setecentista, que uma consciência mais aguda do problema se manifesta. Exacto representante da geração a que, no Brasil, pertenceram Francisco Vieira Servas (c.1730-1811) e António Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814), o escultor português não apenas procurou integrar a sua actividade num plano de maior dignidade social, como fundamentá-la numa prática susceptível de conceptualização abstracta. Não obstante as limitações dessa tentativa, patentes nos seus textos, a figura do artista assumiu apesar de tudo uma projecção como nenhum outro escultor conheceu no País durante os séculos anteriores.

É no declinar do período medieval que encontramos alguns dos antecedentes marcantes desta escultura religiosa. A proliferação da pequena imagem devocional, colocada nos altares, é um dado relevante no século XV, prolongando-se naturalmente no XVI. Para isso contribuem diversos impulsos culturais, entre os quais devemos incluir o movimento da *Devotio Moderna*. A tradução da *Imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis, e da *Vita Christi* de Ludolfo da Saxónia (esta, uma das primeiras obras a ser impressa em Portugal), sustentam uma espiritualidade interiorizada e uma relação mais directa com a experiência do sagrado. O aspecto contemplativo que lhe é inerente apelava, então, para a imagem enquanto representação mental, estimulada pela leitura e a percepção visual. Numa orientação análoga tomarão forma outras correntes posteriores, como os *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loiola, no âmbito já da Reforma católica, ou a *Arte de Orar*, publicada em 1630, em Coimbra, pelo também jesuíta Diogo Monteiro.

Esta cidade é, tradicionalmente, um dos principais centros de actividade escultórica. A exploração da pedra de Ançã, um calcário brando que se encontra nas suas imediações, e a qualidade do mecenato artístico nela promovido, explicam a presença dos mais significativos mestres entre os séculos XIV e XVI. Inúmeras figuras, sempre de tamanho inferior ao natural, são ali trabalhadas e distribuídas pela região central do País, havendo hoje excelentes colecções recolhidas no Museu de Arte Antiga de Lisboa e no Museu Machado de Castro de Coimbra. A Virgem com o Menino, a Senhora da Piedade, ou santos isolados e identificados pelo correspondente atributo, contam-se entre os temas mais frequentes, com soluções por vezes de grande simplicidade estrutural. Eles constituem como que um fundo inicial, ininterruptamente mantido, a que teremos de acrescentar os crucifixos de madeira, mais raros devido às vicissitudes sofridas pelo material.

Duas correntes de concepção estética diferenciada se sobrepuseram a este fundo no decurso do período quinhentista. Uma, com grande incidência na época de D. Manuel (1495-1521), é representada sobretudo por especialistas da talha de madeira, aflorando um realismo não excessivamente dramático, próprio do Gótico final de matriz flamenga. A outra, sustentada por especialistas do calcário e do mármore, de origem francesa, introduz o Renascimento no reinado de D. João III (1521-1557).

Nicolau Chanterene (act. 1511-1551) e João de Ruão (c. 1500-1580) foram as personalidades marcantes do triunfo do classicismo na escultura. Mas é a influência deste último, uma vez mais na região Centro, que consegue alcançar os estratos populares e, deste modo, divulgar alguns dos princípios da nova cultura. O retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia, para a capela funerária de D. Jorge de Meneses, na Varziela (perto de Cantanhede,

distrito de Coimbra), estabelece por volta de 1530 um paradigma de rigor geometrizar e do vocabulário arqueológico da Renascença. Na predela, o busto da Virgem com o Menino, enquadrado pelos meios-corpos de quatro santas mártires, demonstra mesmo uma capacidade de entendimento da luz segundo os padrões toscanos como é raro voltar a suceder na sua obra.

É a visão serena, não isenta de uma certa doçura, que transparece das suas realizações. A Deposição de Cristo no túmulo, proveniente da igreja de Santa Cruz e hoje no Museu de Coimbra, confirma-o logo de seguida, retomando pela primeira vez em Portugal um esquema iconográfico largamente difundido desde o século anterior na Europa ocidental. Desencadeando uma série de réplicas até quase meados de Seiscentos, a Deposição tornou-se uma referência reinterpretada, como as Virgens e as Santas, de que se destaca, por exemplo, a Santa Inês de cerca de 1538, vinda do Mosteiro de Santa Clara, repolicromada no século XVIII e igualmente conservada no Museu Machado de Castro.

Também as imagens esculpidas e o seu agenciamento no interior dos edifícios religiosos começou a ser objecto de vigilância, a partir do último terço do período quinhentista, na continuidade das disposições acordadas na 25ª sessão do concílio tridentino. São banidas iconografias medievais julgadas menos convenientes e até se procede ao enterramento de peças consideradas indecorosas. Toda esta regulamentação surge estabelecida pelos sínodos diocesanos, que estipulam as suas constituições, sucessivamente confirmadas e acrescentadas sempre pela autoridade episcopal. Às imagens em si não se atribuiu “Divindade alguma, senão só aos prototypos que significão”, como se esclarece nas constituições sinodais do bispado do Algarve, em 1674. Mas o carácter de sacralidade que lhes fora inculcado pela piedade barroca tinha consequências normativas, a que os escultores muito dificilmente se poderiam furtar.

A mais evidente consistia na própria natureza da produção, quase em massa, onde certos modelos canónicos se repetem artesanalmente e sem grandes oscilações criativas. O declínio da tradição oficial do trabalho da pedra, aliado a questões de gosto, mas também de custos, tornará dominante o uso da madeira e complementarmente do barro. A importância crescente dos retábulos de talha dourada, um dos traços mais originais da arte portuguesa desenvolvido ao longo do século XVII, estimula essa prática a ponto de converter os recintos dos templos em ambientes de intensa refulgência.

Cerca de 1590, na capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz, em Carnide (hoje, fazendo já parte da área urbana de Lisboa), vamos encontrar um dos casos mais importantes da situação maneirista, antecedente imediata da solução depois generalizada. Dois retábulos preenchem este espaço. O do fundo, com o seu traçado inspirado no bem conhecido tratado de Serlio, composto por oito pinturas de Francisco Venegas e Diogo Teixeira, e o da direita, comportando onze nichos com estatuária. Sendo o primeiro de madeira, o segundo só por analogia poderá ser considerado um retábulo, pois a sua organização inscreve-se totalmente na parede lateral da capela. A Senhora da Luz, os quatro evangelistas e as restantes figuras ali expostas, todas de pedra, reflectem mais a cristalização deste sistema do que anunciam qualquer solução futura.

Caberia às ordens religiosas comprometidas com a nova dinâmica catequética e missionária, como os jesuítas, ou empenhadas na sua própria reforma institucional, como acontecia às mais antigas, sinalizar os rumos da escultura seiscentista.

Em S. Roque de Lisboa, o retábulo de madeira que os jesuítas encomendaram para a capela-mor da igreja, em 1625, não divergia estilisticamente do seu congénere de Carnide. A diferença residia apenas na presença de imagens esculpidas, a par da pintura, e na importância

que lhes é conferida ao representarem os quatro principais santos da Companhia. S. Francisco de Borja e S. Luís Gonzaga, ao alto, Santo Inácio e S. Francisco Xavier, em baixo, tornam visível os vultos destes novos heróis da Contra-Reforma, como tal elevados aos altares. Paradigmas da doutrina e da acção, o cânone frontalizado que os imobiliza pode concentrar uma enorme energia, sugerida no ritmo das pregas da roupeta, no gesto das mãos ou mesmo na fixidez do olhar. Numerosas réplicas destes modelos, cuja origem não é possível determinar, povoavam os seus templos, desde cerca de 1600, data a que provavelmente se reporta o Santo Inácio da igreja do Espírito Santo de Évora, a finais do século, período em que se deve situar, por exemplo, o S. Luís Gonzaga do Seminário Diocesano de Beja.

Não menos importante que as imagens agrupadas em retábulos, a escultura de teor narrativo complementava uma função essencialmente pictórica. Os ciclos onde se contam os episódios da história sagrada, ou da vida dos santos, desdobram-se em várias telas com tendência a ocupar parte das naves das igrejas ou determinados espaços privilegiados, como as sacristias. No século XVIII, os silhares de azulejos a azul e branco constituirão o campo preferido dos encomendantes portugueses, sem com isso prescindir da pintura. As composições em relevo, utilizando o entalhamento de madeira, são porém mais raras porque claramente secundarizadas nos programas do Barroco inicial. A orientação seguida pelas clarissas de Coimbra, ao entregarem, em 1692, aos mestres portugueses António Gomes e Domingos Nunes a decoração de onze retábulos da sua igreja de Santa Clara-a-Nova, é por conseguinte um facto invulgar. Ao conjunto, que compreende ainda mais três composições não documentadas, mas da mesma autoria, pode ligar-se também a totalidade dos dez espaldares do cadeiral da capela de S. Vicente no claustro da Sé do Porto, confiados dez anos antes ao mesmo Domingos Nunes e a Domingos Lopes, um outro parceiro. São dois casos que ilustram as vias seguidas pelo relevo narrativo, em que as temáticas bíblicas, de devoção mariana e hagiográficas se desenvolvem segundo fórmulas inspiradas ou extraídas de gravuras.

Uma outra corrente minoritária, ainda que vigorosa e relativamente original, é a que explora as possibilidades do barro policromado. O material pobre e perecível adequava-se, também pelo seu carácter simbólico, ao ideal religioso de algumas comunidades mais austeras, com particular destaque para os cistercienses. No seu mosteiro de Alcobaça funcionará assim, na segunda metade do século XVII, uma importante oficina dedicada a este tipo de escultura. S. Bernardo e outros santos da Ordem foram deste modo representados no retábulo da capela-mor da igreja, numa escala quase monumental, entre 1675 e 78. Ao que provavelmente se seguiu a Capela do Redentor, tal como a anterior desmontada e retirada do seu lugar, quando na década de trinta do nosso século se pretendeu reconstituir apenas o traçado gótico do edifício. Um Cristo algo solene e hierático entregava as chaves a Pedro nesta última capela, rodeado pelos apóstolos, numa invocação do acto fundacional da Igreja, por certo não indiferente à sensibilidade cultural destes monges tão dedicados à pesquisa histórica.

Mas é no Santuário das relíquias, de 1669-72, e, logo a seguir, na Capela da Morte de S. Bernardo, de 1687-90, que vamos encontrar as obras culminantes do roteiro da escultura alcobacense. No relicário combinam-se dois tipos de imagens. As de corpo inteiro, com a Virgem ao centro ladeada por S. Bento e S. Bernardo segundo a norma cisterciense, e as várias dezenas de bustos arrumados nos nichos em seis andares. Ambas apresentam um pequeno medalhão ao peito, onde se depositava a relíquia. Se o tratamento das vestes adensa o plasticismo das figuras maiores, é, sem dúvida, nos bustos que se acendem os efeitos mais intensos. Hirtos e frontais, muitos deles, com alusões a fórmulas já conhecidas (veja-se o caso do S. Francisco), tornam-se no entanto surpreendentes pela delicadeza de certas notas, nomeadamente das figuras femininas, ou o exotismo aparatoso de algumas personagens

masculinas. A flexibilidade do barro e o brilho da policromia são factores qualitativamente determinantes do seu impacte visual, no limiar do visionarismo barroco. Subordinados ao conjunto para que foram concebidos, os bustos-relicário são uma constante deste período, com antecedentes que na Bahia se manifestam na obra do beneditino Frei Agostinho da Piedade (1590-1661). Na morte de S. Bernardo domina, antes, a cenografia como processo ilustrativo do sermão edificante. O tema é assim proposto à meditação dos religiosos, retirando-lhe grande parte da carga dramática para acentuar toda a beleza da visão celestial. A aparição da Virgem sobre as nuvens recebendo a alma do santo, e os anjos-músicos que a acompanham, imobilizam o instante supremo do trespassse e relativizam a dor dos companheiros de S. Bernardo agrupados a seus pés.

A contemplação do sofrimento e a beatitude são dois motivos centrais da vivência religiosa do Barroco, e como tal reflectidos nas imagens. Existindo modelos consagrados para as exprimir, é a sua interpretação que dá sentido cultural e estético ao trabalho das oficinas e dos respectivos mestres. É neste contexto que podemos entender a obra do beneditino Frei Cipriano da Cruz (c. 1645-1716). Nascido em Braga, onde decorreu a sua formação, a entrada no mosteiro de S. Martinho de Tibães (perto desta cidade) significou a dedicação exclusiva da sua arte aos mosteiros da Ordem. A Nossa Senhora da Piedade, executada para a desaparecida igreja de S. Bento de Coimbra, entre 1685 e 90 (Museu Machado de Castro) e a Visão de Santa Lutgarda, de 1692-95, numa capela de Tibães, têm sido recentemente valorizados por nelas se abordar com mais evidente clareza os referidos motivos. Trabalhando sobretudo a madeira (só ocasionalmente se dedicou ao barro), Frei Cipriano foi autor de um extenso catálogo de santos de altar, polarizando-se nestas duas obras as tensões em que se desenvolve a sua poética. A Senhora da Piedade, que na escultura castelhana tivera em Gregorio Fernández (1576-1636) um dos grandes cultores, suaviza a tragédia pungente da cena pelo esbatimento do seu realismo. Não deparamos aqui, nem em qualquer outra obra do artista, com a crueza espasmódica dos Cristos jacentes ou o fâcies lancinante de Maria. A estes aspectos, tão marcantes do repertório de Fernández, contrapõe-se uma interiorização silenciosa da dor que parece constituir a especificidade portuguesa. Como a visão de Lutgarda, elevada sobre as nuvens ao encontro do Crucificado que a abraça, se detem numa semi-idealização resplendecente, mais de ordem mental que sensorial.

O pendor arcaizante da generalidade das oficinas integrava estes valores na produção corrente, que ao perdurar no século XVIII, adquiriu uma aura semi-intemporal. Daí as dúvidas sobre a cronologia de variadas peças anónimas, conservadas muitas vezes em áreas regionais afastadas dos grandes centros. O Cristo no Horto, da igreja alentejana de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja, é um bom exemplo da qualidade média destas oficinas, onde podem até surgir mestres de considerável reputação local. Um deles, também do Sul, é o algarvio Manuel Martins (1667-1742), a quem se deve, já em pleno período setecentista, o importante núcleo das sete imagens processionais da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Faro, em que se inclui o Cristo atado à coluna (Francisco Lameira).

Um modo sensivelmente diferente de conceber a escultura, e em particular a religiosa, vinha entretanto a propagar-se pela Europa barroca. A sua origem estava em Roma, no acervo das criações de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), e os seus fundamentos numa concepção fluida da forma, linearmente dissolvida na envolvência luminosa. Transbordantes de imaginação e energia, as idéias e os processos de Bernini foram continuados pelos seus numerosos discípulos e seguidores. A sua problemática inicial visava a superação do impasse maneirista, reformulando o confronto com a arte da Antiguidade Clássica num cenário urbano em transformação. A estatuária aplicada às fachadas, em fontes monumentais, no centro de



praças, sobre pontes ou nos interiores das igrejas, centrava-se fundamentalmente no virtuosismo do domínio do mármore e no alheamento absoluto da policromia.

A adopção destes princípios em Portugal teria que colidir, assim, com a corrente tradicional. As suas primeiras manifestações são, por isso, resultado da iniciativa de encomendantes, sobretudo eclesiásticos, identificados com o gosto italiano e os círculos romanos. A sua consagração definitiva só poderia ocorrer num programa régio, como aquele que D. João V (1707-1750) promove ao erguer o grandioso convento de Mafra.

Enorme pela sua vastidão, o projecto já não pode ser entendido nos dias de hoje como um mero assomo de megalomania. Ele enquadra-se antes na complexa política de afirmação do poder, tal como isso se impunha às monarquias europeias no século XVIII. Viabilizada pelas possibilidades favoráveis da conjuntura económica, a construção de Mafra envolve um significado de poder absoluto que a moderna historiografia tem vindo a demonstrar. Nomeadamente, a emergência da sua definição palaciana, onde em termos orgânicos a Coroa se apropria da legitimação religiosa (António Filipe Pimentel), sustentada por extenso discurso iconológico (José Fernandes Pereira).

A importação de esculturas da cidade pontifícia está implícita na natureza do programa, exigindo perto de seis dezenas de figuras para as capelas do templo, a ampla galilé de acesso e ainda a frontaria. Estatuária e relevo escultórico, devidamente adequados à sumptuosidade pretendida, reúnem ali por iniciativa do rei de Portugal um dos mais significativos repositórios de escultura romana, datado de 1731 a 1733, existente fora de Itália. De certo modo comedida na fachada, a sua presença adensa-se junto ao eixo central da janela da benção, com o S. Domingos e o S. Francisco, para se acolher às extremidades do corpo central com a Santa Isabel de Hungria e Santa Clara, de cada lado da entrada. Ao alto, no tímpano, o medalhão com o relevo da Virgem, o Menino e Santo António pontua o vértice deste pequeno esquema triangular, nele residindo uma das chaves iconográficas da obra ligada ao voto de D. João V. Foi seu autor Giuseppe Lironi, atribuindo-se a Carlo Monaldi (1683-1760) e Giovanni Battista Maini (1690-1752) a execução das imagens dos santos e das santas.

Sendo estas atribuições bastante seguras, na maioria dos casos não há grandes dúvidas devido à inclusão da assinatura e data. Dos numerosos mestres abrangidos pela encomenda, Monaldi parece ter reunido algum favoritismo, como se depreende da responsabilidade dos desempenhos que lhe são distribuídos. Entre eles, avultam o S. Sebastião e o S. Vicente da galilé, imponentes blocos de quatro metros de altura, e dois bons exemplos dos modelos propostos a partir de agora por influência da corte. Complementares pela ilustração do tratamento seguido, à anatomia poderosa e articulada do primeiro acrescentava-se a consistente convicção plástica do segundo, gerada na sobreposição ondulante da dalmática e da alva.

A introdução de escultores portugueses neste circuito procurou fazer-se de imediato, com as dificuldades naturais devidas à inexistência de uma formação que o possibilitasse. O núcleo da capela-mor da Sé de Évora, sensivelmente contemporâneo da escultura de Mafra e também patrocinado pelo monarca, adquire por esse motivo uma importância equivalente à da sua coerência estética. A reconstrução daquele sector da velha catedral medieval, entregue em 1718 a Ludovice (o arquitecto de Mafra), criara um espaço renovado no qual se impunha a participação da escultura e da pintura. O italiano António Bellini, artista originário de Pádua mas radicado em Portugal, e Manuel Dias (?-1754), escultor lisboeta conhecido pelos seus Crucificados, são encarregados de cumprir essa tarefa, entre 1725 e 1726. Bellini trabalha exclusivamente o mármore, material em que são executadas as alegorias do friso superior, os anjos e os bustos de S. Pedro e S. Paulo; Manuel Dias talha o Cristo crucificado em madeira de cedro, partindo de um desenho de Vieira Lusitano (1699-1783), pintor de formação romana

que por esses anos se ocupava do mesmo tema numa das telas da sacristia da Patriarcal de Lisboa.

Documentado na correspondência trocada entre Lisboa e Évora, o facto tem especial relevância por duas razões: a de ilustrar o modo como era exercido o controle da coroa sobre as orientações que pretendia ver concretizadas (barroco romano) e a relação com a prática oficial (o pintor começa por perguntar se o crucifixo seria de bronze vasado, de cedro ou de ébano). De Manuel Dias ficou esta obra, muito provavelmente o Cristo do Museu de Mafra e referências a outras análogas, confirmando-se a sua reputação em crónicas monásticas; como a do Carmo, onde se alude à Senhora do Socorro e ao Santo Anastácio entre as imagens dignas de menção da igreja lisboeta daquela ordem (desaparecidas no terramoto de 1755).

Para adquirir uma consciência diferente das vias que se abriam na época era necessário, porém, sair do País e estagiar em Roma. Nesse campo, a política joanina não se limitara a importar. A Academia Portuguesa ali estabelecida recebia os artistas, havendo mesmo quem prosseguisse uma carreira romana perfeitamente autónoma. Vieira Lusitano é quem melhor representa esta situação, pela sua biografia e *curriculum* de pintor. José de Almeida (c. 1700-1769) tê-lo-á tentado também, enquanto escultor. Discípulo de Monaldi e premiado na Academia de S. Lucas, regressa a Portugal a tempo de participar na campanha de Mafra ainda antes de 1730. Para a capela-mor da igreja recebe a incumbência de realizar um Crucificado entre dois anjos em adoração, dispositivo depois replicado em Évora. Sendo aquele conjunto de madeira, viria mais tarde a dar lugar a idêntica composição de mármore, do italiano Francesco Maria Schiaffino, transferindo-se o original para onde actualmente se encontra, a igreja de Santo Estevão de Alfama em Lisboa. Não dispomos de uma explicação satisfatória para esta despromoção, que nem é de resto o único paradoxo associado a José de Almeida. Na *Colecção de memórias* de Cirilo Volkmar Machado, de 1823, faz-se eco da fama que o aureolava como “o primeiro português do século XVIII que soube esculpir bem em pedra”, frase fatal, sempre repetida a seu respeito. Mas não confirmada pelos santos de mármore que dele se conhecem. Um Santo Onofre de madeira, parcialmente mutilado (em depósito nas reservas do Museu de Arte Antiga de Lisboa), poderá eventualmente contribuir para o entendimento da sua personalidade e do modo como evoluiu a escultura religiosa neste período. Se a figura esquelética do eremita egípcio corresponde, de facto, à imagem de madeira do Santo Onofre do mosteiro da Trindade, citada por Cirilo, a ela se ajusta o juízo crítico do referido memorialista: “e não obstante ser a sua maneira às vezes um pouco magra, os seus nus são tão bem desenhados, que podem sustentar-se ao pé das melhores estátuas”. O cânone alongado da escultura, reiterado pelo efeito da massa capilar, a expressão extática da boca entreaberta, dos olhos (de massa vítrea), e, sobretudo, a sensibilidade das diferentes texturas sem policromia, indicia talvez o conhecimento e a procura de soluções bem determinadas. Resolvidas satisfatoriamente com a madeira, a sua passagem ao mármore revelar-se-ia de extrema dificuldade.

Donde, a modificação radical da produção tradicional. Um sintoma evidente do facto pode detectar-se no grupo dos quatro evangelistas da igreja jesuítica de S. Paulo, em Braga, datável do segundo quartel do século XVIII. Como é corrente nas igrejas da Companhia de Jesus, as quatro figuras aparecem-nos de livro aberto e identificadas pelo atributo. A novidade reside, agora, na abundância dos panejamentos em dobras escavadas de pregueados desencontrados, a ponto de os corpos, sobretudo do S. Lucas e do S. João, quase não influírem na disposição dos volumes. O que ali se pretendia comunicar era a força da inspiração divina, o instante, como é próprio do Barroco, em que a acção do Espírito se faz sentir. Mais do que a atitude, ou o realismo mitigado das cabeças, é a agitação convulsiva das roupagens o signo visual dessa ideia. A policromia tornava-se assim supérflua, ou pelo menos dispensável,

servindo a madeira de sucedâneo do mármore.

Só que, independentemente das correntes de gosto, o acabamento das imagens com as usuais técnicas de polimento e enrugamento das superfícies supunha especificidades nem sempre susceptíveis de serem ultrapassadas. Uma coisa é a versão de madeira que prepara ou antecede a passagem à pedra, outra a imitação de um material diferente. Definindo-se a estética barroca, num dos seus aspectos estruturais, precisamente por negar ou iludir as características físicas do suporte, o modo como isso foi captado no meio social português induziu os escultores no sentido que lhes era mais familiar - o do douramento e da policromia. A poética da refulgência, fundada no século anterior mediante os revestimentos totais de talha dourada, atinge na época de D. João V os limites consentidos pela sua orgânica decorativa. E transforma-se com o chamado estilo joanino: transposição para a madeira dos elementos marmóreos dos retábulos romanos, do baldaquino berniniano de bronze da basílica de S. Pedro, dos anjos e atlantes, com uma modificação sensível da morfologia. As imagens sacras, e as alegóricas também, participam ainda mais intensamente deste fulgor, ora dissolvendo-se no magma luminoso, ora dele emergindo em aparição individualizada. Mais cenográficas que no período seiscentista, a movimentação que as anima não é apenas uma consequência da actualização divulgada em Mafra; ela é igualmente estimulada pela vibração dos interiores barrocos.

A igreja de S. Francisco, no Porto, inclui-se entre esses espaços dourados que tão prontamente caracterizam a cultura artística portuguesa. Construção gótica dos finais do século XIV, inícios do XV, a verticalização dos seus eixos e iluminação abundante surge obliterada, reordenada e finalmente metamorfoseada pelos sucessivos aditamentos de talha. Na capela de Nossa Senhora da Conceição, situada a meio da nave lateral esquerda, os portuenses António Gomes e Filipe da Silva ocuparam-se da realização do retábulo entre 1718 e 19 ao serviço da confraria respectiva. A eles se juntou um escultor de Santo Tirso (distrito do Porto), Manuel Carneiro Adão, com o encargo de fazer uma Árvore de Jessé para a tribuna. Compõem-na as doze figuras dos reis de Judá, nascidas do tronco originado por Jessé (reclinado, em baixo), pai de David (de pé, com a harpa); ao cimo, S. José antecede o grande nicho com a Senhora da Conceição, ladeada por Santa Ana e S. Joaquim. Enquadrando a Árvore, de ambos os lados, mostram-se ainda quatro santos franciscanos, todos com um livro aberto. Herança medieval repudiada pela Contra-Reforma, esta temática conservara-se em Portugal por exigência da sua leitura mariana. A geneologia simbólica do Messias, anunciado pelo profeta Isaías, fora assimilada à questão teologicamente debatida do imaculismo, causa de que os franciscanos tinham sido incansáveis paladinos. Ora isso vinha ao encontro da importância atribuída ao culto da Senhora da Conceição, sobretudo desde o difícil período da Guerra da Restauração (1640-1668). Pelo que a Árvore de Jessé assume uma feição luxuriante, atingindo-se nesta versão do Porto o ponto culminante da tipologia, em larga medida por via da relação dissolvência/emergência anteriormente enunciada.

Quando se trata de individualizar a imagem, as regras seguidas não podem ser apenas estéticas. As instituições eclesíásticas possuem normas iconográficas que têm de ser respeitadas, mas suficientemente flexíveis para se ajustarem aos sucessivos núcleos devocionais implantados nas igrejas. A hierarquização das representações acompanha, como é evidente, a dos espaços litúrgicos. O retábulo da capela-mor acolhe quase sempre as imagens mais importantes, embora em muitos casos a sua relevância acabe por ser idêntica a outras de diferente localização. O S. Domingos, desta mesma igreja de S. Francisco, acompanha entre as colunas pseudo-salomónicas do altar-mor a figuração do santo patrono do templo. Como mais adiante Santa Clara, ou a Rainha Santa Isabel, comparecem por razões óbvias noutros retábulos. As diferenças



de escala, a inclinação da cabeça e o próprio olhar dependem bastante da integração retabular, pois só por exceção estas esculturas funcionam com autonomia absoluta.

Os inúmeros mosteiros e conventos (masculinos e femininos), para além das igrejas catedrais e paroquiais, misericórdias e capelas de irmandades, até aos santuários de peregrinação e humildes ermidas, suscitaram invariavelmente a criação em série de escultura religiosa. Nela, os valores explodidos do Barroco e do Rococó são acolhidos num quadro estável de referências. Cristo e a Virgem são dois focos imagéticos constantemente reproduzidos na diversidade das invocações e das representações. A Crucifixão continua a ocupar uma posição importante, não apenas pelo seu carácter eminentemente escultórico, mas também pelo significado que reveste. A infância de Jesus (o Menino sozinho, ou acompanhando a Sagrada Família no grupo do Desterro) e os sofrimentos da Paixão (preso à coluna, flagelado, transportando a Cruz) reúnem-se às antigas formulações da Senhora da Piedade e do Senhor Morto, que encontramos na escultura portuguesa desde o Gótico. A Virgem, frequentemente com o Menino, aparece ainda como a Senhora da Assunção, da Conceição, do Rosário, das Dores, e sob muitas mais invocações, idealizando-se por fim a sua morte nessa visão peculiar do século XVIII que é a Senhora da Boa Morte. À lista infindável dos santos, começada com os apóstolos, os evangelistas e os mentores das ordens religiosas, acrescem os cultuados da tradição medieval e popular, bem como os de canonização recente por influência da Contra-Reforma. A proliferação dos anjos repercute-se igualmente na escultura, desde o tradicional S. Miguel Arcanjo até aos anjos tocheiros ou candelários, agora bastante difundidos e entre os quais se contam exemplares de esmerada execução.

No Norte, os grandes centros de produção encontram-se no Porto e em Braga, ou mesmo Barcelos. Os escultores são muitas vezes também entalhadores, constituindo o trabalho de imaginária uma actividade associada. Em S. Francisco ficou demonstrada, como se viu, a qualidade dos mestres portuenses. Já no século XVI nascera no Porto um dos maiores escultores peninsulares, Manuel Pereira (1588-1683), cuja carreira se desenvolve em Madrid. Agora, são artistas vindos de fora, como o francês Claude Laprade (1682-1738) ou o lisboeta Miguel Francisco da Silva (?-1750) que se integram no ambiente da cidade; o primeiro episodicamente ao fazer os quatro santos do retábulo da capela-mor da Sé em 1723, o outro (que foi um dos entalhadores do retábulo) em definitivo, ao radicar-se nela até à sua morte. Os nomes do já citado Manuel Carneiro Adão, António Gomes, Filipe da Silva, Manuel da Costa Andrade (?-1756), Manuel Pereira da Costa Noronha (1707-dep.1759) e Francisco Pereira Campanhã (?-1776) destacam-se como entalhadores, imaginários ou escultores, tendo sido objecto de estudo recente (Natália Marinho Ferreira Alves).

Em Braga, Jacinto Vieira reflecte uma sensibilidade mais conservadora, independente de Mafra, manifestada no importante ciclo de imagens que executou para o mosteiro cisterciense de Arouca (distrito de Aveiro). Num outro sentido se movimenta a obra do seu contemporâneo de Barcelos, Miguel Coelho (1671-1743). Os seus dois anjos tocheiros, de 1718, da igreja do Senhor do Bom Jesus da Cruz, em rotação sobre o próprio eixo, imprimem um dinamismo que não se perderá nas representações deste tipo. Isto, trabalhando para um santuário de grande nomeada e uma irmandade rica, ligada ao mundo dos mareantes e dos negócios, de que faziam parte numerosos membros residentes no Brasil. Marceliano de Araújo (c.1690-1769) pontifica no panorama bracarense durante largo período do século XVIII, a ele se devendo, por exemplo, o grupo da Visitação do retábulo principal da Misericórdia e as alegorias do órgão da Sé. A obra imensa do beneditino Frei José de Santo António Vilaça (1731-1809), que se processa no domínio da arquitectura e da talha, abrange também a execução de imagens; desde o S. Martinho, S. Bento e Santa Escolástica do retábulo da capela-mor de Tibães, de

1757, até ao grupo de Nossa Senhora com Santa Ana e a Virgem ou os Cristos Crucificados da mesma abadia, e diversas outras disseminadas por mosteiros do Minho.

A conjugação de diferentes tipos de escultura religiosa, em interiores e ao ar livre, ocorre porém no santuário do Bom Jesus do Monte, na periferia de Braga. Com uma história que remonta aos finais do século XV, a sua renovação deve-se numa primeira fase ao arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles, a partir de 1723, prosseguida no terceiro quartel de Setecentos pelo empenho de Manuel da Costa Rebelo, um burguês abastado, e, por último, pelo arcebispo D. Gaspar de Bragança. Da natureza devocional da peregrinação ao sacro monte, do elaborado programa simbólico que lhe está subjacente e do somatório das ampliações verificadas, nasceu um dos principais monumentos barrocos portugueses (aqui e além com elementos rococó e até neoclássicos). A sua importância é europeia, influenciando outras realizações análogas, como o santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego, e o do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo, em Minas Gerais. No entanto, ao contrário do que acontece neste último (dominado pela arte magnífica do Aleijadinho), não se manifesta em Braga a afirmação de uma grande individualidade escultórica. Vários estratos cronológicos se sobrepõem, valendo o todo pela amplitude e coerência do discurso, em perfeita integração na paisagem. A Via Sacra, na base, o escadório dos Cinco Sentidos e o das Virtudes, depois, antecedendo a igreja e o Terreiro dos Evangelistas, comportam, com as respectivas capelas e fontes, abundante decoração escultórica. O granito das estátuas e dos relevos das fontes é o material escolhido, de acordo com a boa tradição do Norte, enquanto a madeira faz a sua aparição nos interiores das capelas. Destas, a da Unção ou Descida da Cruz é uma das mais importantes sob o ponto de vista da escultura policromada, ao reunir em torno do corpo de Cristo as santas mulheres, alguns discípulos e outras personagens. O entalhador Matias de Lis de Miranda executou o trabalho entre 1765-66, mas seguindo modelos ideados pelo padre Silvestre de Campos, escultor bracarense conhecido por notícias escritas (Robert Smith). Outro tanto aconteceu mais acima, com as três capelas do Terreiro dos Evangelistas, onde além de Lis de Miranda encontramos os nomes de António Monteiro e António Pinto de Araújo, e em muita da estatuária de pedra, obra de simples canteiros. Ainda assim, estátuas como as de José de Arimateia, Nicodemos, Pilatos e o Centurião, de 1769-72, talhadas no granito pelos pedreiros José e António de Sousa diante da igreja, na interpretação de desenhos já atribuídos a André Ribeiro Soares (Robert Smith), acabam por desempenhar com correcção o papel que lhes fora reservado naquela monumental encenação do drama da Paixão.

No Sul e no Centro a escultura tem como centros mais importantes Lisboa e Mafra, embora no domínio da talha a diversificação regional seja maior. A importância da capital, por nela residir a corte, é suficientemente grande para atrair artistas de todos os quadrantes. As *Memórias* de Cirilo registam “alguns escultores em madeira, que tinham laboratório público na calçada de Santo André”, originários de Braga, do Porto e de Faro. O próprio Machado de Castro era natural de Coimbra, onde iniciou a sua aprendizagem com o pai, Manuel Machado Teixeira. Mas o que se tornou determinante na sua formação foi a estadia na oficina de José de Almeida, em Lisboa, e de seguida em Mafra, onde desempenha as funções de colaborador de Alessandro Giusti (1715-1799). Em Portugal desde 1747, este escultor romano viera encabeçar a escola de Mafra quando no tempo de D. José (1750-1777) foi nomeado escultor régio, responsável pelo novo ciclo de decoração escultórica, constituído pelos relevos marmóreos dos retábulos da igreja. A metodologia seguida, a atenção dedicada à componente teórica e a coordenação do numeroso grupo de ajudantes, acabou por substituir o ensino académico de que Machado de Castro não pudera usufruir e facultar-lhe, tal como a outros companheiros, o conhecimento da prática italiana.

A confluência destes factores fará do escultor conimbricense o único português habilitado a concretizar o projecto monumental da estátua equestre, de bronze, do rei D. José para a Praça do Comércio em Lisboa. Inaugurada em 1775, ela acabou por ser a peça fundamental da escultura portuguesa da segunda metade do século; e a referência icónica indispensável (com as alegorias do pedestal) à leitura ideológica da cidade, em reconstrução pelo marquês de Pombal vinte anos após o terramoto. A publicação pelo autor da *Descrição analytica da execução da real estátua equestre*, acompanhada de estampas, em 1810, apenas indicia a consciência do facto e a necessidade de divulgação pública dos problemas da cultura artística.

O Iluminismo era a filosofia que inspirava conceptualmente o traçado urbano da Lisboa pombalina. Mas isso não significou a liquidação imediata dos valores do Barroco e do Rococó a que se opunha. Por integração, ou em oposição, eles subsistem na arte religiosa, perdurando no reinado seguinte de D. Maria I (1777-1799) e na regência do futuro D. João VI (1799-1816), contemporaneamente ao Neoclassicismo.

Os presépios são, porventura, uma das áreas onde melhor se revela essa continuidade. Nas representações da Natividade se plasmara, na verdade, uma expressão escultórica de apurado sentido espectacular, apreciada tanto no meio conventual quanto na corte, nos palácios das famílias nobres e dos negociantes endinheirados. A narração do nascimento de Jesus ampliara-se numa sucessão de episódios, facilmente articulados com cenas de costumes e tipos populares que relevavam da crónica social e do quotidiano da época. O pitoresco das situações e das acções não entrava em contradição com a historicidade dos acontecimentos, antes lhes acrescentava maior verosimilhança, fruto de uma actualidade festiva em plena ebulição.

O presépio do convento da Madre de Deus, em Lisboa, é um dos mais importantes que chegou até nós, embora desmontado e com muitas peças soltas, como infelizmente se tornou corrente. Executado nos meados do século, foi uma das grandes criações de António Ferreira, especialista do género, também celebrizado por um outro feito para a Cartuxa de Laveiras, nos arredores da capital, mas completamente perdido. As figuras da Virgem, S. José e o Menino, da Madre de Deus (hoje Museu Nacional do Azulejo), permitem medir até que ponto os novos ritmos introduzidos com o influxo italianizante tinham validade universal. A escala mais reduzida destas imagens e a plasticidade do barro concentram, numa tensão calculada, as atitudes e os panejamentos, tornando ostensivamente táctil a modelação do corpo do Menino. Ponto focal da composição, em torno dele gravitava uma multidão, convergente, em parte, mas bastante autónoma, também, por coesão das unidades narrativas que a constituíam. Caótico numa primeira abordagem, o Presépio obedecia a regras claras de ordenação espaço-temporal, onde se contavam os acontecimentos marcantes da infância de Jesus, se valorizava a Adoração (dos anjos, dos pastores e dos Magos) e se abria espaço à projecção do presente. Em António Ferreira, são especialmente animados os agrupamentos de personagens ligadas em cadeia, desde os pastores cantando acompanhados à viola, com mulheres ao lado fritando alimentos, até aos que seguem em marcha, transportando cordeiros e conduzindo as crianças pela mão; culminando nos desfiles das cavalgadas dos séquitos reais ou, inclusive, no horror da Matança dos Inocentes. Os anjos-músicos, com a sua graciosidade rococó, diferente da escala que encontramos em Alcobaça no século anterior, são outro exemplo do processo de aglutinação seguido nesta vasta galeria de intervenientes.

Trabalho colectivo de oficina, com tarefas repartidas, é importante sublinhar que os presépios são neste período obra de escultores e dos seus ajudantes. Familiarizados com o barro, material em que eram afeiçoados os estudos preparatórios, os artistas exploram de modo quase experimental a realidade humana e social, sobretudo popular, tirando partido da

maleabilidade do tema. O tocador de sanfona, o almocreve ou a lavadeira com o cesto à cabeça, os idílios junto à fonte ou a matança do porco, são lampejos de um universo rural não muito distante da cidade, encarado numa óptica colorida e substancialmente feliz. A sua transposição para o cenário sagrado, em atmosfera de júbilo, representou a oportunidade única de dirigir o olhar sobre as realidades próximas, da vivência do dia-a-dia, ainda que por um prisma de idealização miniatural e fragmentária.

O processo conclusivo da escultura religiosa no século XVIII encontra em Machado de Castro o seu principal impulsionador. Não tanto por razões de prestígio, que lhe vinha antes da estátua equestre, mas pelo sentido global da sua obra, onde se procurava a síntese possível das correntes recentes e o alargamento dos horizontes teóricos. O escultor régio era herdeiro da tradição mais artesanal do santeiro, que lhe fora legada pelo pai, bracarense de nascimento, mas também, como se disse atrás, do italianismo assimilado de José de Almeida, depois estruturado nos catorze anos de Mafra, com Giusti. Dali tinham saído muito dos seus colaboradores, a que se juntaram os discípulos entretanto formados pela sua docência, criando-se assim uma autêntica “escola de Lisboa”, prolongamento da iniciada em Mafra com o escultor romano. Coordenando empreendimentos, desenhando e preparando modelos, tentando influenciar (nem sempre com êxito) com as suas opiniões e leituras, Machado de Castro é pois o mestre inquestionável da sua geração. Num meio artístico onde, apesar de tudo, prevalece a mediana e a irregularidade qualitativa, patente nas interpretações frouxas dos ajudantes.

As figuras de madeira, dos santos e da Virgem, foram numerosas e estilisticamente caracterizadas, o que as faz entrar com frequência no jogo das atribuições oficinais. As referências básicas encontram-se em imagens como a Santa Luzia, do Museu de Coimbra, ou a Nossa Senhora da Encarnação, para a igreja lisboeta daquela evocação. Aproxima-as a mesma ondulação suave do eixo compositivo e a inclinação leve da cabeça, dissimulando o corpo na massa excessiva dos panejamentos.

Solicitado, em 1803, pela Irmandade do Santíssimo Sacramento para realizar esta última, o escultor não a concluiria sem antes ter enfrentado dura controvérsia com a entidade contratante. Os pormenores da discussão e os argumentos aduzidos foram publicados dois anos depois sob o título *Análise gráfica' ortodoxa e demonstração de que, sem escrúpulo do menor erro teológico, a escultura, e a pintura podem, ao representar o sagrado mistério da Encarnação, figurar vários anjos*. Dividido em duas partes e acompanhado de gravuras do autor, o texto discute aspectos formais e de conteúdo teológico num tom polemizante, sem antecedentes neste domínio. Cinco anos volvidos, seria a vez de se ocupar por escrito da estátua equestre. Duas pequenas dissertações, limitadas no seu pioneirismo por uma cultura de auto-didacta, das quais transparece o modo como se relacionavam escultores e encomendantes, e a condição tradicional de subalternidade dos primeiros.

Nessa sociologia complexa, em que a arte como emanção do poder é conduzida não apenas a falar de outros poderes, mas em larga medida de si própria, o plano escultórico da decoração da basílica do Sagrado Coração de Jesus, na Estrela, em Lisboa, serve-se pela última vez da exaltação barroca cobrindo todas as modalidades tradicionais. A estatuária de pedra na fachada e na galilé (tal como em Mafra, a que ideologicamente o edifício se liga), as imagens de madeira policromada nos altares e o Presépio de barro são os núcleos previstos, sendo Machado de Castro e a sua equipa os inevitáveis executantes.

Avançadas sobre as gigantescas colunas da frontaria, as representações da Fé, Devoção, Gratidão e Liberalidade enquadram o relevo central da Adoração do Coração de Jesus; nos nichos dos corpos laterais, Santo Elias à esquerda, e S. João da Cruz à direita, acompanham

nos nichos inferiores Santa Teresa de Ávila e Santa Maria Madalena de Pazzi, enquanto na galilé a Virgem e S. José antecedem a entrada do templo. Nunca, à excepção de Mafra, a escultura conheceu tamanha densidade no exterior de uma construção religiosa, como neste convento de carmelitas descalças, devido à acção da rainha D. Maria I e influência do poderoso arcebispo de Tessalónica, Frei Inácio de S. Caetano, seu confessor. No traçado do primeiro e segundo projectos ela está ausente; só no terceiro, do arquitecto pombalino Reinaldo Manuel dos Santos, a vemos inserir-se no prospecto da fachada, agora certamente com o parecer de Machado de Castro.

Luminosamente recortados na brancura da sua matéria, as estátuas e o alto-relevo central recapitulam uma teatralidade que por este meio sempre tivera dificuldade em impor-se. Pretendia agora provar-se, já no final do ciclo, que a poética do mármore era tão válida quanto a da refulgência dourada (como pretendia D. João V), senão mesmo imprescindível à monumentalização dos exteriores arquitectónicos. E que só esses valores poderiam servir a uma visão do sagrado fundada no envolvimento óptico, e não na subordinação fria à lógica geométrica a que estavam sujeitas as igrejas da cidade pós-terramoto. Mas a racionalidade pombalina é também o anúncio do Neoclassicismo, e o próprio Machado de Castro não deixa de reflectir igualmente essa circunstância, triunfante na viragem para o século XIX. A sociedade burguesa nascida da Revolução liberal de 1820 e a extinção das ordens religiosas, em 1834, ocasionariam profundas transformações mentais e estéticas. Num quadro cultural sentimentalmente romântico, não obstante os prolongamentos tardios da época anterior, a escultura passaria a exprimir de outro modo os conteúdos religiosos, deixando estes de ser a temática absoluta, ou sequer dominante, da sua produção.

XXXXXXXXXX

O texto aqui publicado reproduz no essencial, depois de refundido e ampliado, a conferência com o mesmo título proferida em Mariana, em 3 de Setembro de 1998. Desenvolvendo algumas reflexões pessoais sobre o tema, ele é devedor de uma bibliografia bastante extensa, onde se incluem entre outros os trabalhos já considerados clássicos de Diogo de Macedo, Reinaldo dos Santos, A. Nogueira Gonçalves, Flávio Gonçalves, Aires de Carvalho, Germain Bazin e Robert Smith. Optou-se, assim, por introduzir nesta nota apenas as obras publicadas nos últimos anos, onde o leitor interessado poderá também encontrar a lista completa dos títulos e monografias daqueles historiadores.



## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, C. A. Ferreira de, PEREIRA, José Fernandes. *Arquitectura e Escultura de Mafra, retórica da perfeição*. Lisboa: Editorial Presença, 1994;
- ALVES, Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca*. Porto: Arquivo Histórico/ Câmara Municipal do Porto, 1989, 2 vols;
- BORGES, Nelson Correia. *Do Barroco ao Rococó*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986;
- DIAS, Pedro. *A escultura maneirista portuguesa, subsídios para uma síntese*. Coimbra: Minerva Editora, 1995;
- FALCÃO, José António. *As vozes do silêncio. Imaginária barroca da Diocese de Beja*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja/Editora Estar, 1997.
- FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1977;
- LAMEIRA, Francisco. *Itinerário do Barroco no Algarve*. Faro: Delegação Regional do Sul da Secretaria de Estado da Cultura, 1988;
- MASSARA, Monica F. *Santuário do Bom Jesus do Monte - Fenómeno Tardo-Barroco em Portugal*. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte, 1988;
- MOURA, Carlos. *O Limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986;
- PEREIRA, José Fernandes ( direcção de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989;
- PEREIRA, Paulo ( direcção de). *História da arte portuguesa. Do Barroco à contemporaneidade*. Vol.III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995;