

A IMAGEM GÓTICA DE NOSSA SENHORA DA NAZARÉ E A SUA ICONOGRAFIA ARTÍSTICA EM PORTUGAL E NO BRASIL (SÉCULOS XIV-XVIII)

THE GOTHIC IMAGE OF OUR LADY OF NAZARÉ AND ITS ARTISTIC ICONOGRAPHY IN PORTUGAL AND BRAZIL (14TH-18TH CENTURIES)

LA IMAGEN GÓTICA DE NUESTRA SEÑORA DE NAZARÉ Y SU ICONOGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL Y BRASIL (SIGLOS XIV-XVIII)

Vítor Serrão¹

vit.ser@letras.ulisboa.pt
ARTIS-IHA-FLUL²

RESUMO

O restauro recente da escultura de *Nossa Senhora da Nazaré* existente no Santuário onde é cultuada na vila da Nazaré (Portugal) atestou a ancianidade dessa peça devocional, lavrada em madeira de oliveira e que data ainda do século XIV. Trata-se de uma versão iconográfica da *Senhora do Leite* e mostra inesperadas qualidades artísticas, que se estendem à policromia. O culto em causa, um dos mais antigos processos de legitimação do marianismo existentes no Mundo, cresceu a partir do seu santuário-berço na Nazaré, e vai conhecer, a partir do século XVII, grandes ramificações um pouco por todos os espaços lusófonos. É, sobretudo, no Brasil que atinge o seu clímax, no declinar do século XVIII, no santuário de Belém de Pará e com o célebre Círio, património imaterial classificado pela UNESCO. A iconografia medieval assumida na escultura manteve o seu tipo matricial, por razões que se analisam e explicam através de numerosas versões eruditas e populares.

Palavras-chave: Escultura Gótica; Senhora da Nazaré; Culto Mariano; Conservação e Restauro; Iconografia Sacra.

ABSTRACT

The recent restoration of the sculpture of Our Lady of Nazareth, located in the Sanctuary where she is worshipped in the town of Nazareth (Portugal), attested to the antiquity of this devotional piece, carved from olive wood and dating back to the 14th century. It is an iconographic version of Our Lady of Milk and displays unexpected artistic qualities, including polychromy. The cult in question, one of the oldest processes of legitimizing Marianism in the world, grew from its cradle sanctuary in Nazareth and, from the 17th century onward, would experience major ramifications throughout Portuguese-speaking countries. It reached its climax, particularly in

¹ Professor Catedrático Emérito da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador sénior do Instituto de História da Arte (ARTIS). Licenciado em História (1974) pela ULisboa, mestre (1983) e doutor (1992) em História da Arte pela Universidade de Coimbra, com agregação (2002) pela ULisboa, especializou-se no estudo da pintura maneirista e barroca em Portugal, na teoria da imagem e nos processos de globalização artística no contexto do antigo Império Português. Autor de vasta obra científica e de referência, como *A Pintura Maneirista em Portugal* e *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, orientou numerosas dissertações de mestrado e doutoramento, coordenou projetos financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e exerceu cargos de direção no ARTIS, Instituto de História da Arte (IHA) e na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). É membro da Academia das Ciências de Lisboa, da Academia Portuguesa da História e da Academia Nacional de Belas-Artes, tendo sido condecorado como Comendador da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada (2008) e distinguido com a Medalha de Mérito Cultural (2024).

² Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Brazil, in the late 18th century, at the sanctuary of Belém de Pará and with the famous Círio, a UNESCO intangible heritage site. The medieval iconography assumed in the sculpture maintained its matrixial form, for reasons that can be analyzed and explained through numerous scholarly and popular versions.

Keywords: Gothic Sculpture; Our Lady of Nazareth; Marian Cult; Conservation and Restoration; Sacred Iconography.

RESUMEN

La reciente restauración de la escultura de Nuestra Señora de Nazaret, ubicada en el Santuario donde se le venera en la ciudad de Nazaret (Portugal), atestigua la antigüedad de esta pieza devocional, tallada en madera de olivo y que data del siglo XIV. Se trata de una versión iconográfica de Nuestra Señora de la Leche y exhibe cualidades artísticas inesperadas, incluyendo la policromía. El culto en cuestión, uno de los procesos más antiguos de legitimación del marianismo en el mundo, surgió de su santuario original en Nazaret y, a partir del siglo XVII, experimentaría importantes ramificaciones en los países de habla portuguesa. Alcanzó su apogeo, particularmente en Brasil, a finales del siglo XVIII, en el santuario de Belém de Pará y con el famoso Círio, declarado Patrimonio Inmaterial de la UNESCO. La iconografía medieval asumida en la escultura mantuvo su forma matricial, por razones que pueden analizarse y explicarse a través de numerosas versiones académicas y populares.

Palabras clave: Escultura Gótica; Nuestra Señora de Nazaret; Culto Mariano; Conservación y Restauración; Iconografía Sacra.

INTRODUÇÃO

Antes de mais, cumpre-me saudar o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), a Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e a Prefeitura Municipal de Penedo pela feliz oportunidade de poder intervir a propósito de uma matéria tão relevante do Património artístico luso-brasileiro: o estudo da escultura devocional³.

Escolhi como exemplo de análise crítica uma raríssima peça portuguesa do século XIV, recentemente restaurada, a qual constitui a fonte canónica para uma vastíssima iconografia espalhada a seguir, ao longo da Idade Moderna e até aos nossos dias, a partir da Nazaré e com grande acolhimento cultural no Brasil e noutras partes do Mundo. Trata-se da imagem primeva de *Nossa Senhora da Nazaré*, origem de um dos mais vicejantes cultos marianos que, do antigo

³ Cumpro-me agradecer a Beatriz Ramos de Vasconcellos e a Maria Regina Emery Quiles – Centro de Estudos de Imaginária Brasileira (CEIB) –, a Ronaldo Lopes (Prefeito de Penedo), a Pedro Penteado (Confraria do Santuário da Senhora da Nazaré), a Jaelson Bitran Trindade (IPHAN), a Myriam Ribeiro de Oliveira, e ainda, naturalmente, à equipe de técnicos conservadores-restauradores que intervieram a escultura medieval existente no santuário português da Nazaré – Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (LCRJE) –, e a Agésilau Almada, a Aldrin Moura de Figueiredo, a António Candeias (Universidade de Évora), a Dóris Santos, a Eduardo Pires Oliveira, a Fátima Justiniano, a Jaelson Bitran Trindade, a José Manuel Tedim, a José Meco, a Mário Barroqueiro, a Paulo Fontes, a Maria Adelina Amorim e a Olinto Rodrigues dos Santos Filho. A todos o meu muito obrigado pela oportunidade de poder intervir neste congresso (Theatro 7 de Setembro, em Penedo, Alagoas) no dia 9 de outubro de 2024.

império português, chegou aos nossos dias. Estuda-se, a propósito, a viagem de modelos, formas e ideias entre os espaços do então chamado império colonial português a partir das reapropriações canónicas do modelo medieval assumido pela imagem primitiva.

Creio que contribuo para integrar, deste modo, os objectivos científicos traçados pelo Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib) para este Congresso Internacional da Escultura Devocional, de Alagoas, dando maior visibilidade a um *problema de arte* que, a partir de uma arcana escultura, se pode hoje aprofundar nas suas diversas componentes, tanto artísticas, como técnicas, materiais, estilísticas, iconográficas, iconológicas e simbólicas. Acresce a estas, naturalmente, a dimensão antropológica de uma peça que pode ser agora vista e admirada para além da sua vertente de devoção, ou seja, como atestado valorizador do Património Histórico-Artístico no domínio da escultura sacra e, ainda, na esfera do Património Imaterial, ou seja, na pluralidade do *saber fazer* dos escultores, imaginários, alvenéis, lavrantes e santeiros. A sua sequência iconográfica pode ser, deste modo, melhor explicada e seguida nos seus contornos evolutivos.

A comunicação centra-se, portanto, numa preciosa imagem do século XIV que foi recentemente restaurada: a *Senhora da Nazaré*, representação matricial do seu culto a nível pluricontinental. A peça, que existe no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, situado na Nazaré, vila do Distrito de Leiria (Portugal), revelou a plenitude das suas qualidades e pode agora ser *percebida* nos seus discursos. Pelo facto de ter sofrido sucessivas repinturas e se encontrar sempre coberta por mantos que lhe foram justapostos em diversas épocas, a escultura medieval permanecia oculta dos olhares dos estudiosos, ignorando-se a sua real ancianidade e mérito artístico.

Trata-se, em suma, da imagem-mãe que abre um longuíssimo ciclo: o verdadeiro *cânone iconográfico* de um modelo que a partir de Nazaré correu (e corre) mundo ao sabor da cartografia devocional do culto, nascido na vila piscatória portuguesa e que encontra o seu momento de mais extraordinário fulgor no célebre Círio de Belém do Pará.

PRECISÕES, ACERTOS E *STATUS QUAESTIONIS*

Pelas fontes históricas reunidas pelo historiador Pedro Penteadó (1998, 2001, 2022), autor da mais sólida bibliografia sobre o santuário da Senhora da Nazaré assente em investigação primária e na iconografia elencada com a investigação essencial sobre a origem e fixação do culto no contexto da Monarquia Dual filipina, o culto já existia no ano de 1377. Fixava-se então em torno de uma modesta ermida que se dizia fundada pelo próprio D. Fernando I (reinado de 1367-1383) no sítio onde alegadamente se situara o chamado *milagre de D. Fuas*

Roupinho e onde, segundo os relatos conhecidos, acorriam já multidões de devotos de dentro e fora do Reino a rezar junto da imagem, reclamando a sua intercessão milagreira.

Nesse modesto espaço venerava-se, portanto, a primitiva imagem-matriz de série, achada na lapa e desde então sempre identificada pelos pescadores como a *Senhora da Nazaré*. Trata-se de uma esculturazinha de madeira da *Senhora da Nazaré*, exposta no altar-mor do Santuário, ou seja, é a mesma arcana imagem que aí já se venerava no final do século XIV e que foi lavrada, com toda a probabilidade, nessa cronologia temporã.

O culto estava já estabelecido no sítio da Nazaré (freguesia da Pederneira, Concelho da Nazaré, Distrito de Leiria) em torno do famoso milagre de D. Fuas Roupinho, ocorrido ao que se crê no ano de 1182, quando o almirante e soldado da Reconquista cristã caçava um veado nas arribas do Sítio em certa manhã de denso nevoeiro, tendo invocado a Senhora da Nazaré quando se viu em perigo de queda iminente no abismo. É célebre a marca da pegada da montada de D. Fuas, visível no lugar da capelinha do Sítio da Nazaré, no lugar onde alegadamente o cavalo estacou da perseguição a um veado que o Diabo encarnara e que o iria conduzir à morte... Assim nasceu um surto devocional destinado a altos voos (Espírito Santo, 2004).

Na sequência do acto miraculoso, ocorreu a descoberta de uma imagem da Senhora numa pequena lapa rasgada na penedia da encosta, facto singular que mereceu ser tema de uma Bula papal de Eugénio IV, em 1377, de promoção do culto. Abriu-se, assim, espaço para que o mesmo culto aí se desenvolvesse e aos poucos extravasasse da região, levado por mareantes para as quatro partes do Mundo. Com máxima afirmação durante a Idade Moderna portuguesa, como muito bem atestou Pedro Pentead (1998), o surto devocional ganhou raízes no seu santuário-berço – no Sítio da Nazaré – em torno da veneração à pequena imagem mariana com esse título (imagem essa, como veremos, com variante da iconografia da *Senhora do Leite*), e terá grandes ramificações a seguir à Restauração de 1640 pelos espaços do império português (Angola, São Tomé e Príncipe, Goa, e terras do Brasil e Grão-Pará), com clímax, já no fim do século XVIII, no gigantesco Círio de Belém de Pará, que se mantém nos nossos dias na sua plena vivência, tendo já justamente merecido ser classificado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como Património Imaterial da Humanidade (Amorim, 2016; Henrique; Lima; Maués, 2006; Silva Alves, 1980; Vianna, 1968)⁴.

⁴ Segundo o historiador paraense Aldrin Moura de Figueiredo, é nos romances de Dalcídio Jurandir (1909-1979) que se encontram as mais belas descrições do Círio de Belém na sua cativante expressão humana, social e festiva. Sabemos que foi a Rainha D. Maria I, em 1785, quem impôs a presença da berlinda de D. Fuas Roupinho no Círio de Belém do Pará, precisamente para que se não perdesse a memória das origens do culto.

Embora o historiador alcobacense Frei Bernardo de Brito, e bem assim outros autores do século XVII que narraram e desenvolveram com grande entusiasmo esta lenda fundacional, tivessem considerado a imagem como sendo lavrada pelo próprio São José, *ao natural*, na sua oficina da Nazaré, na Galileia, e trazida da Palestina no século IV, aquando das invasões que assolaram esse território, trata-se – sabemos-lo hoje com absoluta certeza – de uma peça escultórica do fim do século XIV e de vincada qualidade artística. Não se trata, obviamente, de imagem do século I d.C.!

Acresce o facto de que a iconografia desta primeira *Virgem da Nazaré* é absolutamente peculiar na sua singela, mas marcante morfologia, nisso residindo também a durabilidade e a expansão do culto a que deu origem: a peça segue o modelo iconográfico das *Senhoras do Leite* medievais, numa versão em que se mistura com o *tipo* paleo-cristão das *Virgens em Majestade* e, ainda, com o tipo orientalizante da *Virgem Negra*, de cor trigueira.

O culto de Nossa Senhora da Nazaré assume-se como um dos mais interessantes e arcanos processos de *legitimação mariana* que existem em Portugal, com marcas duradoiras em todo o mundo lusófono. Se é verdade que se trata de um culto com origens nas primícias do Cristianismo, revitalizado a partir do século VIII no contexto da Reconquista da Península aos mouros, e que se desenvolve em Portugal a partir do século XVII na zona da Nazaré por causa de certas circunstâncias regionais em que o *maravilhoso* se revela, é evidente a solidez da sua ligação a um especial surto devocional de pescadores e gentes do mar que, de seguida, o iriam difundir pelo Mundo, alargando as suas esferas de influência.

A História da Arte e a Conservação e Restauro, em projecto conjunto, possibilitaram agora que as dúvidas sobre a ancianidade da escultura se esclarecessem de vez. Se a atribuição às mãos de São José não merecia mais que a ressonância piedosa de uma tradição popular, havia outras hipóteses de cronologia que puderam ser devidamente discutidas, pondo a nu a sua origem trecentista.

UMA PRECIOSIDADE DA ESCULTURA MEDIEVAL PORTUGUESA À LUZ DAS PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS DA HISTÓRIA DA ARTE

A *Nossa Senhora da Nazaré* primeva, original do cânone para um culto que irá conhecer escala *global*, é uma verdadeira preciosidade artística. O avançado estado de ruína em que se encontrava a peça, e que a força devocional impediu que fosse travado, ao dificultar a sua retirada para tratamento laboratorial no Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (LCRJF), permite afirmar que, neste caso de estudo, se tratou de uma lenta, mas

verdadeira e muito eficaz, *ressurreição* de uma imagem do século XIV que parecia ser irrecuperável.

O trabalho pluridisciplinar realizado no LCRJF foi coroado de sucesso. A pequena escultura trecentista foi, como se demonstrou, lavrada no raro suporte de madeira de oliveira, o que constituiu desde logo uma primeira surpresa, pois o recurso a esse suporte é de todo inusual no caso da escultura devocional. De seguida, a remoção de sucessivas camadas de repintes, alguns deles muito grosseiros, que integralmente a adulteravam, permitiu devolver-lhe a policromia primitiva e visualizar o esmero com que foi lavrada por um artista desconhecido da época gótica.

A peça tem o interesse máximo, como não pode deixar de ser enfatizado, de ter sido a criadora de uma matriz iconográfica que remonta ao século XIV e que, desde o século XVI, se impôs a nível internacional. Como afirmou Elsa Murta, técnica responsável da equipa do LCRJF que intervencionou esta peça⁵, o tratamento da madeira e o levantamento dos repintes permitiram valorizar valores esmaecidos, recuperar tonalidades primevas e, até, descobrir a presença de um surpreendente colar com três corais pendentes a envolver o pescoço da Virgem que aleita o Menino! Este atributo iconográfico, muito raro, é interpretado como símbolo da protecção das mulheres que amamentam os filhos e reforça a convicção de que o escultor a quem foi encomendada a peça era conhecedor de modelos góticos franceses; assim, o mesmo tipo de colar com corais encontra outros testemunhos.

Importa louvar a iniciativa da Confraria da Senhora da Nazaré em prol dos seus acervos, valorizando a candidatura a Património Imaterial da Humanidade junto da UNESCO, que neste momento decorre um processo que possibilitou a retirada da imagem para ser presente a exame e tratamento laboratorial, o que se verificou, apesar de resistências e do desconforto de parte dos seus devotos aquando da sua temporária retirada do Santuário.

O que é uma verdadeira *imagem* e qual o seu verdadeiro sentido, e o seu papel, na cultura ocidental? Recorrendo-se ao iconólogo Hans Belting (2007), podemos interrogar-nos sobre a nossa necessidade fundamental de conviver com imagens verdadeiras – *imagens autênticas* – aptas a testemunhar e reproduzir a realidade tal como ela é ou julgamos que possa ser, designadamente como intermediárias de fé, mas também como testemunhos vivos de dadas

⁵ A equipa do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (LCRJF) que intervencionou esta escultura do fim do século XIV, incluiu Elsa Murta, Maria Inês Gomes e Michèle Portela (Escultura), Paulo Monteiro e Elsa Lopes (Têxteis), Belmiro Maduro (Metal), Margarida Cavaco (Mobiliário), Lília Esteves (Biologia), Ana Filipa Machado, José Carlos Frade e Ana Margarida Cardoso (Química), Luís Piorro (Radiografia), Joana Amaral (Conservação Preventiva) e Carlos Prates (Laboratório Affidea). Um trabalho de excelência, terminado e apresentado em fevereiro deste ano no Palácio Real da Confraria de N^a S^a da Nazaré.

circunstâncias históricas, políticas ou ideológicas. Assim se expressam as imagens, afirma o grande iconólogo alemão: “[...] são como nómadas que se deslocam, no tempo, de um *medium* para outro; [...] nós vivemos com imagens e compreendemos melhor o mundo em imagens” (Belting, 2007). Por isso, em certas fases da História, desde as primícias do Cristianismo, no tempo da grande “querela das imagens” na era carolínea e, sobretudo, durante a Reforma protestante e subsequente Contrarreforma, foi feroz a luta entre *iconoclastas*, os destruidores de imagens em nome do combate à idolatria, e *iconófilos*, os defensores do papel intermediário das imagens no campo devocional e da sua incontestável força de convencimento na estrada da santidade (Serrão, 2014).

A *imagem sagrada* coloca-se, assim, num patamar mais ou menos duradouro de sucesso enquanto testemunho de perdurações imagéticas com carga devocional em torno de questões como *ver para crer e crer para ver*. O elogio da imagem como propaganda, no caso dos milagres e lendas encantatórias, como a de D. Fuas Roupinho, aí está para o atestar. O controlo da representação das *imagens sagradas* assumiu, com a 35ª sessão do Concílio de Trento, um especial acento ideológico e programático que terá largos efeitos até ao século XVIII (Lopes; Serrão, 2022; Nicoli, 2011). “A Igreja apoderou-se 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”, como escreveu Flávio Gonçalves (1972, p. 13), dando corpo, assim, à vasta reacção contra os ataques da Reforma protestante e os seus efeitos.

As directivas tridentinas tiveram, neste campo, um imediato acolhimento no seio do mercado das artes do mundo católico fossem os encomendantes ou os artistas envolvidos na produção destinada ao culto, uns e outros dependentes de uma vasta estrutura de vigilância, a que as *Constituições Sinodais* dos bispados deram corpo de lei e, os visitantes episcopais, a prática de censura, quando não repressiva (Marcocci; Paiva, 2013). Apesar de essa nova situação ser cerceadora das liberdades criativas, é certo que também foi estimuladora de um novo espírito de solenidade e eficiência dos resultados artísticos, acentuando-se uma significativa melhoria nas condições estatutárias dos artistas que trabalhavam para o mercado religioso. Velhas imagens viram, assim, reforçado o seu peso devocional no seio de uma dada comunidade.

Tal como estabeleceu o Concílio tridentino na sua derradeira sessão de 3 e 4 de dezembro de 1563, as *imagens sacras* servem para *anatemizar os principaes erros dos hereges do nosso* e, por isso, buscou adequar a sua representação a uma finalidade de combate às heresias iconoclastas do calvinismo e do protestantismo em geral, e de reafirmação catequética do sentido tradicional do culto (Christin, 1991). Retomando então algumas directrizes do

Concílio de Nicéia II, proibiu-se *que se exponha imagem alguma de falso dogma* e defendeu-se o papel das imagens sacras como intermediárias de fé e a multiplicação nos locais de culto de representações de Cristo, da Virgem e dos santos, numa acção clarificada face a qualquer espécie de idolatria, ou seja, não para se lhes prestar um culto só devido a Deus, mas reforçando o seu papel salvífico como intermediárias de oração (Besançon, 1994; Dupreux; Jezler; Wirth, 2001). Se velhas imagens serão, com as deliberações conciliares, dessacralizadas e retiradas dos locais de oração por deixarem de servir, outras vêm sempre reafirmado o seu papel de testemunho cultural, e esse é o caso precisamente da imagem trecentista da *Senhora da Nazaré*!

A Igreja contrarreformada, fiel aos seus antecessores históricos, definiu também a necessária qualidade, imprescindível para a eficiência das reproduções artísticas dos mistérios da fé, tornando-as credíveis, no sentido de as adequar a objectivos pedagógicos junto das populações, estimulando, ao mesmo tempo, o combate contra as *imagens de falso dogma* ou de *formosura dissoluta*, em muitos casos alvo de alterações impostas ou de destruição. O que importava era *abrir os olhos da alma*, ao mesmo tempo que se anatemizava a prática do iconoclasma protestante e o seu ímpeto destruidor contra as *imagens sacras*.

O mundo católico assumiu, após o Concílio de Trento, a eficácia de uma reforma em que o papel intermediário das imagens devocionais foi peça central e, por isso, incentivado com toda a sua força persuasiva e encantatória. Voltando a Hans Belting (2014, p. 15), “[...] as imagens da memória e da imaginação nascem no nosso corpo como num *medium* vivo”. E, no seu célebre desabafo, mais afirma o historiador de arte e iconólogo:

Em segredo, continuamos a acreditar nas imagens... *Uma obra de arte é um objecto tangível com uma história. Um objecto que pode ser classificado, datado e exibido. Por um lado, a imagem desafia tais tentativas de reificação, até na medida em que, amiúde, se nos apresenta no limiar entre a existência física e mental* (Belting, 2014, p. 21, grifo nosso).

Estas considerações ajudam a perceber melhor a força hierofânica e o sentido continuado de devoção de uma raríssima imagem medieval de culto continuado, como é a primeira escultura da *Senhora da Nazaré*, na realidade sempre patente à devoção e nunca musealizada. A sua energia artística e vitalidade espiritual residem no carácter vincado do entalhe, na modelação naturalista das vestes, nos pormenores acessórios do equipamento, na expressão piedosa da Virgem e do Menino Jesus e, por último, da fresca policromia original, agora devolvida à luz do dia. Não é comum a nossa disciplina atentar em peças assim, consideradas de mero perifерismo e, como tal, de dimensão plástica reduzida, dando-se o caso acrescido de o seu estado de ruína com várias camadas de grosseira repintura ocultarem por inteiro as suas valências artísticas. Mais uma vez se destaca o mérito do trabalho interdisciplinar

em que técnicos de conservação e restauro, historiadores de arte, antropólogos, investigadores de arquivo e outros agentes do Património se dão as mãos para, em conjunto, verem melhor uma determinada peça, ... uma peça que nada tem de popular e que revela, antes, a presença de um imaginário do século XIV com muita personalidade e mérito compositivo!

A metodologia seguida na História de Arte aponta sempre para um esforço pluridisciplinar que tem como objectivo *reabrir diálogos* rasgados através do silêncio, da névoa temporal e da inerente desmemória que foram envolvendo as obras artísticas. Assim se trata de agir no campo de uma escultura como esta que aqui se estuda: assumir o *diálogo* com ela, em plenitude, sabendo *vê-la* para além do legítimo papel que assume no campo devocional, enfatizando as suas outras valências, designadamente antropológicas e artísticas.

Também o recurso ao conceito de *Micro-História da Arte* na análise da produção artística, ao estudar zonas de periferismo, isto é, aquelas que se situam fora dos *pólos* e dos *centros* considerados de erudição, obriga-nos a rever sempre o tecido artístico (os autores, as oficinas, os clientes, os programas artísticos, os estilos, as razões de encomenda, os públicos do tempo e os fruidores do amanhã) numa ampla perspectiva comparatista (Serrão, 2016a). Hoje, o objectivo que determina e orienta o nosso esforço de investigação histórico-artístico tem de ser a busca de saberes que só podem ser percepcionados pelo diálogo pleno entre o olhar que mira a obra de arte e a resposta espectável da obra visada, num exercício onde o tempo histórico e as inerentes desmemórias são objectivamente superados, pois se trata de peças com dimensão *trans-contextual e trans-contemporânea*.

Essa condição *trans-contemporânea* de todas as obras de arte (independentemente dos tempos em que tenham sido criadas) é base fundamental de acerto analítico, já que, na sua dinâmica inesgotável, única e irrepetível, a *Arte* é sempre um exercício de engenho produzido em alguma situação específica, com variável grau de sucesso, e que se situa algures entre o desafio, o testemunho e a inquietação. E é por isso que, *de per si*, se assume como *terreno de contemporaneidade*, na medida em que – disse-o bem o filósofo e crítico de arte Arthur C. Danto (2000) –, seja no ontem ou no amanhã, ela põe sempre à prova a nossa sensibilidade de interlocutores e re-criadores activos.

A História da Arte, sempre tão rica de fenómenos de descontinuidade e permanência dadas as relações de miscigenação, pode tirar partido deste conceito (que não se confunde com meras listagens de artistas, artífices e obras regionais, mas com um comparatismo alargado que ilumine as situações em apreço). É por isso que a Micro-História da Arte, ao devolver uma consciência plural aos fenómenos de criação e recepção artística, vem justificar a prática de um olhar microscópico sem arrogância nem preconceitos. No caso da *Senhora da Nazaré*, eis como

uma imagem do século XIV que passara a constituir tão-só um papel de cultuação readquire, com novas possibilidades do *saber ver*, outros níveis de análise, atestando as suas possibilidades artísticas e de *inovação* (que se afirmam muitas vezes à margem dos grandes “pólos artísticos”), renovando o estudo integral dos paradigmas de criação estética nas suas diversas facetas de produção e recepção.

UM PROGRAMA ICONOGRÁFICO COM BASE MARIOLÓGICA SUSTENTADA

O estudo das representações artísticas ligadas ao culto da *Senhora da Nazaré* assume, portanto, um terreno por demais valioso para unir visões oriundas da História da Arte e da História da Espiritualidade, da Antropologia e da História das Religiões, da Iconografia e da Iconologia, da História dos Cultos e das Tradições, da Micro-História e da Etnografia, para perceber melhor como esse lastro imagético sustentou a sua extraordinária irradiação devocional – local, regional, nacional e global – a um culto determinado.

A História da Arte, a Iconografia e a Iconologia reforçam a informação das fontes escritas a seu propósito. A escultura medieval que se expõe neste Santuário da Estremadura portuguesa à devoção das pessoas – e que constitui a *matriz de série* –, ornada com seu manto bordado setecentista que chegou aos nossos dias e se encontra nos acervos museológicos do Santuário, mostra, antes de tudo, a sua óbvia filiação no culto mediévico da *Senhora do Leite*, algo que os estudiosos já longamente analisaram e destacaram (Penteado, 1998). Todavia, a iconografia dessa doravante sempre designada *Senhora da Nazaré* não é fixada apenas por esta peça; também nos chegou uma outra escultura de pedra de época e estilo goticizante, ainda que de artista regional já do século XVI, onde à representação da Virgem se acrescenta a figura de D. Fuas Roupinho com o diabo-veado aflorando do manto (Penteado 1998). A peça encontra-se no Museu Etnográfico Dr. Joaquim Manso, na Nazaré, e trata-se de exemplar raríssimo de junção da iconografia de D. Fuas ao módulo original, num deliberado esforço da Confraria em nacionalizar e projetar o culto.

A já referida Bula do papa Eugénio IV, em 1377, confirmou o culto da *Senhora da Nazaré* neste sítio piscatório, e tornou essa anciana prática hierofânica em torno do sítio do primeiro achamento da imagem num acto oficial, digamos assim, o qual tende a enraizar-se nos tempos e a ganhar vivências continuadas, que explicam a sua perpetuação. Os primeiros círios devocionais terão ocorrido mais tarde, luz da paulatina fixação das primitivas práticas devocionais, passando à Índia, à África e ao Brasil⁶. Segundo a historiadora Maria Adelina

⁶ Recentes investigações de Maria Adelina Amorim (2022) atestam que o culto só chegou às terras do Maranhão e Pará no terceiro quartel do século XVII, trazido pelas naus do novo governador do Estado

Amorim (2022), este culto tornar-se-ia o breve trecho “transnacional, chegando ao Brasil e África” na sequência do Concílio de Trento, cumprindo o objectivo traçado de reafirmar os dogmas da fé católica frente à disseminação do protestantismo.

Dessa origem quatrocentista nos dão conta as fontes cronísticas mais antigas, com realce para os citados livros de Manuel de Brito Alão (1628, 1637), o qual, em 1618, elenca atestações de ancianidade para o culto, mas referindo, também, o caso das individualidades que, no século XVI, vinham prestar veneração à Senhora da Nazaré, como o navegador Vasco da Gama e, mesmo, São Francisco Xavier (Penteado, 1998). Em termos de documentação remanescente (em que o Santuário é bastante rico, com o seu cartório praticamente incólume), não podemos afirmar com certeza a data remota que deu origem ao culto da Nossa Senhora da Nazaré. Certo é que, no século XIV, a bula papal atrás referida já contemplava o culto. Segundo constata Pedro Penteado (2022), a história deste lugar sagrado surge verdadeiramente bem documentada a partir do século XVII, quando se ergueu o Santuário e começaram as concorridas procissões cíclicas à Senhora.

Se, em 1648, o Sítio era, ao que sabemos, ainda muito desabitado, com apenas trinta casas além da velha Ermida da Memória (do século XIV, pelo menos) e do Santuário recém-erigido, além de estrebarias, de um forno de cal e de um fontenário, a verdade é que tudo se vai desenvolver no lugar a ritmo crescente, fruto de procissões cada vez mais imponentes e da carga sacralizada do lugar. A respeito do *Círio da Prata Grande*, uma das maiores referências peregrinatórias do culto à Senhora, afirma Pedro Penteado (1998) no seu livro que, à margem de esporádicas romarias coletivas, só a partir de 1608 se documentam cíclicas visitas de peregrinos ao Sítio, e só com a construção do Santuário começaram a desenvolver-se as grandiosas peregrinações, com bodo, círio, inclusão de berlindas, “casas grandes de romeiros”, e o natural surgimento de um núcleo habitacional em torno do Sítio. A força popular das festividades atinge então o seu clímax, e só no passado século o fenómeno do novo culto de *Nossa Senhora de Fátima* tenderá a enfraquecer o impacto da devoção do Sítio, ao mesmo tempo que ele tende a renascer, ainda mais forte e sincrético, em terras de Belém do Pará, no Brasil amazónico.

amazónico André Vidal de Negreiros (1606-1680) que, aliás, levavam também o Padre António Vieira, em 1655. O governador, militar prestigiado pelo facto de ter derrotado os holandeses no Pernambuco, foi também por breve trecho governador de Angola, tendo fundado em Luanda, em 1661, a Capela da Senhora da Nazaré, ainda existente. Será ele a difundir o culto no Pará, com grande voga, na sua versão localizada: o “milagre do caboclo”.

Conclui-se, voltando à análise da primeira imagem existente da *Senhora da Nazaré*, que data do século XIV tardio, que a iconografia fixada para este culto derivou das representações tradicionais da Senhora do Leite, e será esse modelo que doravante será usado pela Senhora da Nazaré, dentro e fora de Portugal. A iconografia mariana da primeira *Senhora da Nazaré* é de facto muito peculiar: trata-se de uma representação plástica de artífice gótico (ainda que a tradição recolhida por Frei Bernardo de Brito, como se disse acima, a julgasse lavrada pelo próprio São José *ao natural* e trazida da Palestina para Mérida no século IV), que segue o modelo iconográfico das *Nossas Senhoras do Leite*, mesclado com o tipo paleocristão das *Virgens em Majestade*, e ainda com o tipo oriental da chamada *Virgem Negra*, de cor trigueira.

Essa coloração de pele manter-se-á, doravante, em toda a iconografia da Senhora, tanto em Portugal como no Brasil e, de modo explícito, na representação que se cultua no santuário de Belém do Pará. No caso da imagem do Santuário paraense (traça do arquiteto florentino Gino Coppedé, de 1913), a primitiva escultura de fins de Setecentos (que também se integra dentro da tradição da *Senhora do Leite*) deu origem a novas versões para saírem na berlinda com os Círios, a última das quais data de 1969 e é uma encomenda do padre Miguel Giambelli ao escultor italiano Giacomo Mussner (Serrão, 2016b)⁷. Por curiosidade, nota-se que essa imagem tem feições amazónicas e o Menino revela traços miscigenados de índio e caboclo. O espírito sincrético nunca deixou de se manifestar com força, desde sempre, neste culto mariano: é, aliás, um dos seus mais marcantes traços identitários!

AAFIRMAÇÃO DO CULTO À LUZ DA RESTAURAÇÃO DE 1640: O CICLO DE TELAS DE LUÍS DE ALMEIDA COM O HISTORIAL DA *SENHORA DA NAZARÉ* (C. 1675-1680)

Desde que D. João II ordenou obras importantes na primitiva Ermida do Sítio, comemorativa do achado da imagem, e que sua mulher, D. Leonor, ordenou a factura de uma torre-campanário no templinho, seguindo-se, com D. Manuel I, a obra dos alpendres, o Santuário da Senhora da Nazaré não deixou de crescer, como se disse, em popularidade e número de peregrinos.

Voltando a Pedro Penteadó (1998), grande cronista do monumento, com o reinado de D. Sebastião, e por iniciativa da sua corte, a antiga Ermida da Memória foi colocada sob

⁷ Conferir, também a conferência sobre O ciclo de telas de Luís de Almeida no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré: notas sobre a iconografia de um culto em Portugal e no Brasil, realizada no Colégio de Santo Alexandre, em Belém do Pará, a 19 de outubro de 2007.

jurisdição régia e alvo de novas obras. Todavia, continuava a ser um culto mariano regional, apesar da chama aurática da devoção e do número crescente de devotos. Será só no início do século XVII, em plena Monarquia Dual, tempo de ampliação do templo sob traças do arquiteto régio Luís de Frias, que autores como Frei Bernardo de Brito e o Padre Brito Alão, já citados, vieram fortalecer os laços do culto da Senhora da Nazaré à Monarquia portuguesa e proteção régia, seguindo, ambos, intuitos parenéticos de mais ou menos evidente sinal patriótico e anti-castelhano.

Tal relação não foi pacífica, como nos diz Pedro Penteado (1998), pois surgiram rivalidades entre o Abade de Alcobaça e a Confraria, concorrendo nas memórias da lenda para a reivindicação da posse e dos direitos sobre a confraria da Senhora da Nazaré, no Sítio. Os cários, com os seus bodos e as demais festividades inerentes, multiplicam-se nos séculos XVII e XVIII, primeiro pelas terras da província da Estremadura portuguesa e do Ribatejo, abarcando de seguida toda a chamada *região saloia*, até Setúbal, e ao Cabo Espichel – local de um outro santuário de culto mariano com significativa importância e já muito concorrido nessa mesma época (Marques, 2008) – o que acentua o facto de se tratar de um culto nascido sob a égide de marítimos, de pescadores e de mareantes viajadores entre a Europa, as Américas, África e o Oriente.

Assim sendo, tratando-se de um culto mariano que tem relevo na assistência espiritual aos pescadores, aos embarcados e aos náufragos, é perfeitamente explícito que o seu culto seguisse o rumo das viagens marítimas dos portugueses e que numerosas capelas com a mesma invocação se multiplicassem pelo império. O poder de atração devocional do Sítio traz à Nazaré, a partir da Restauração de D. João IV, todos os reis brigantinos e as figuras gradas da corte de Lisboa, buscando legitimação para o novo poder dinástico. Por isso, o sentido parenético e nacionalista extravasa do culto da imagem da Senhora da Nazaré no Sítio da Nazaré, tão ligada à Reconquista cristã e com uma história tradicional de lendas e maravilhas.

Assim, de culto regional localizado e restrito, Nossa Senhora da Nazaré passa a conquistar então os espaços lusófonos e segue a bordo dos navegadores portugueses que partiam para o Brasil ou para o Oriente, levando a imagem, a tradição das festividades de origem e o impacto da proteção milagrosa da devoção. Desse modo se criam, de Angola a São Tomé ou a Goa, capelas da invocação da Senhora da Nazaré, gerando novas confrarias e promovendo festividades inspiradas nas que ocorriam no santuário-mãe, na Nazaré. Apesar de alguma controvérsia quanto à introdução oficiosa do culto, sabe-se que se fixou no lugar da Vigia da Nazaré, onde a igreja matriz (que desde as suas primícias adquire um figurino de templo de peregrinação) cultuava a Senhora da Nazaré.

De seguida, o culto impõe-se e chega com forte impacto a Belém do Pará: vai assumir um desenvolvimento especial após a alegada descoberta de uma imagem da Senhora, em 1700, um achamento atribuído ao caboclo Plácido, tal como se pode ver num vitral de 1915 no Santuário da Senhora da Nazaré em Belém do Pará. Assim, esse achado ocasional da imagem num igarapé de Belém – que mais não é do que a transposição do milagre da descoberta da imagem na lapa do Sítio da Nazaré, em Portugal – origina um foco cultural e uma festividade que não mais deixará de se reforçar, e se mantém até hoje, cada vez mais forte, com seu famosíssimo Círio, com os seus romeiros de corda, peregrinação da berlinda e demais festas adjacentes.

A iconografia da primeira *Virgem da Nazaré*, muito peculiar, como se disse, por seguir o modelo das *Senhoras do Leite* misturado com o tipo paleocristão das *Virgens em Magestade* e, ainda, com o tipo oriental da chamada *Virgem Negra*, de cor trigueira, passa, assim, para outras imagens, a mais significativa das quais é a de Belém do Pará. O esforço da Confraria extremenha em nacionalizar e projectar o culto pelos espaços do império explica os cuidados com que a iconografia artística da Senhora da Nazaré, o culto da Senhora e a lenda de D. Fuas se tornassem, em conjunto, manifestações hierofânicas poderosas do *sagrado* entre marinheiros e viajantes na diáspora portuguesa. Grandes artistas trataram esta *narrativa fabulosa*, como é o caso do famoso pintor António de Oliveira Bernardes (1662-1732) nos azulejos da Capela do Sítio, cerca de 1700, ou ainda em Cascais, na Capela de Nossa Senhora da Nazaré (cerca de 1715), onde o programa iconográfico acrescenta outros milagres atribuídos à Senhora e descritos no livro de Brito Alão (1637).

Mas o primeiro caso de *representação policénica* foi, ainda no século XVII, o pintor Luís de Almeida, um discreto discípulo de Josefa de Óbidos (1630-1684), ao pintar uma série de telas que se encomendaram para o arcaz da sacristia do Santuário da Nazaré e tem máximo valor por ser o único que narra toda a lenda da velha imagem, aliás explicitamente representada nas diversas telas com detalhes de especial realismo (Serrão, 2000). Não é caso único – importa referir também a bela imagem barroca da *Senhora da Nazaré com o Milagre de D. Fuas*, da primeira metade do século XVIII, que se guarda no Tesouro do Santuário (Penteado, 1998) e, em zonas rurais, como em Trás-os-Montes, a devoção está presente⁸ – mas é por certo o caso mais significativo.

⁸ Ver, por exemplo, um fresco do tecto da capela de Santa Clara na aldeia do Sabugueiro (Arraiolos), da primeira metade do século XVII, ou um painel nos caixotões do tecto da igreja matriz de Lamalonga (Macedo de Cavaleiros), ca. 1770, onde o “milagre do Sítio” é representado. O número de registos gravados é enorme: como mero exemplo, por ser do acervo do Museu Dr. Joaquim Manso na Nazaré (invº 267 Grav.), a estampa colorida a buril com o *Milagre da Senhora da Nazaré*. Também na igreja do Santuário existe uma tela seiscentista que, a crer nos relatos de Brito Alão (1637) de milagres ocorridos *in situ* por intercessão da Virgem, se deve a um modesto pintor local chamado Francisco Nogueira, que, num dia de ventania, tendo perdido o chapéu junto às escarpas do Sítio, só se salvou de cair no abismo por intercessão da Senhora.

Facto até há pouco desconhecido decorre ainda de sabermos hoje que André Reinoso – o melhor pintor português da primeira metade do século XVII (Serrão, 2006) – pintou, na série de vinte telas dedicadas ao Beato Francisco Xavier, em 1619, na sacristia da igreja de São Roque (antecedendo a sua santificação em 1622), um quadro com um *milagre da Senhora da Nazaré*. Ao historiador de arte João Miguel Simões se deve o reconhecimento do facto de a segunda tela dessa série representar *São Francisco Xavier assistindo um ferido de morte no santuário de Nossa Senhora da Nazaré* e não *São Francisco Xavier curando um enfermo em Goa*, como se dizia. É tradição nas gentes da Nazaré que São Francisco Xavier, antes de partir para a Índia, veio ao Sítio prestar homenagem à Senhora (Simões, 2020). Um texto de Francisco de Sousa (1710), de início do século XVIII, explica a cena: enquanto esperava o embarque para a Índia, o santo fez uma peregrinação à Senhora da Nazaré e, enquanto meditava, veio ter com ele um fidalgo ferido num duelo pedindo auxílio, mas, porque recusava perdoar o outro interveniente, o santo perguntou-lhe se aceitaria, no caso de se salvar, perdoar o inimigo, ao que o moribundo acedeu, curando-se.

Segundo João Simões (2020), a identificação com o santuário da Nazaré é feita pela imagem mariana representada no retábulo que está em fundo, com o Menino Jesus ao colo, com um manto triangular preso por cordões de ouro... Ao fundo, vemos a representação do altar da igreja de Nossa Senhora da Nazaré, ainda maneirista, que terá antecedido o actual exemplar em “barroco nacional” com uma estrutura arquitetónica com dois registos... Em cima, junto ao tecto, vários *ex-votos*: corações, pernas, rabos de peixe, armadilhas de pescadores. São testemunhos das graças concedidas à comunidade na saúde e na pesca. A cena não se passa em Goa, na igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, como se interpretou, equívoco que nasceu do facto de se associar a imagem representada com aquela devoção mariana da Estremadura Espanhola. Porém, a Nossa Senhora de Guadalupe de Espanha ostenta um cetro, ausente no quadro da sacristia de São Roque, e a devoção existente em Goa era evocativa da outra importante imagem mexicana, que iconograficamente é uma Imaculada Conceição, logo não tinha um Menino Jesus ao colo (Lopes, 2006). O belíssimo painel de André Reinoso em São Roque mostra como as imagens artísticas agiam nos alvares do século XVII como estímulo e manifesto pedagógico para os jovens missionários (da Companhia de Jesus e não só) que eram colocados na primazia da assistência ao próximo nos momentos maiores da sua aflição.

É neste tempo, o início do século XVII e ainda em plena Monarquia Dual, que Frei Bernardo de Brito e Manuel de Brito Alão tenderam a ligar fortemente o culto à protecção régia, com intuitos parenéticos de sinal anti-castelhano. Tal não foi pacífico, porém, surgindo rivalidades entre o Dom Abade de Alcobaça e a Confraria, concorrendo nas memórias da lenda

para a reivindicação da posse e dos direitos sobre a irmandade da Nazaré. Quando, em 1626, no âmbito das estratégias de controlo territorial e político sobre o Sítio hierofânico da Nazaré, a primitiva igreja medieval foi ampliada com traça mais condigna, foi necessário reforçar a legitimação do culto. À medida que a igreja avançara ao longo do século XVII, o espaço foi decorado com recheios, como a talha dourada barroca dos altares e o trono da Senhora da Nazaré, este lavrado em 1683 pelo escultor Manuel Garcia, antes de receber, já no início de Setecentos, a primorosa azulejaria de António de Oliveira Bernardes e do holandês Willem van Kloet. Por essa via, também se reformulou a iconografia da Senhora e o historial relacionado com a imagem, de molde a servir um culto que se popularizara imenso, e cedo iria extravasar para os espaços ultramarinos do Império português. Foi nesse sentido que se chamou o pintor lisboeta Luís de Almeida para executar uma série de telas com os passos da iconografia da Senhora da Nazaré e a lenda de D. Fuas Roupinho, com intuito de reforçar o sentido da lenda e de creditar o culto multissecular num santuário onde a fama de milagres se multiplicava.

Por razões político-cultuais e também de reforço da unidade imperial, este culto vai receber um grande incremento nos anos da União Ibérica (1580-1640), com o forte sentido patriótico de mais ou menos oculta resistência ao domínio de Castela e por um esforço parenético de legitimação do Reino português, à margem da Monarquia Dual, “reescrevem” a lenda miraculosa do culto da imagem na Nazaré. É este o contexto do ciclo de telas encomendadas a Luís de Almeida. A sua encomenda pela Confraria da Senhora da Nazaré, cerca de 1675, visou fixar os vários passos lendários e as peripécias tanto do achado da imagem como da fixação do culto.

Luís de Almeida, pintor de óleo e têmpera, secundário pintor do fim do século XVII, activo em 1660-1690 e formado na chamada “escola de Óbidos” junto à própria Josefa de Ayala e Cabrera (Sevilha, 1630-Óbidos, 1684), uma das mais importantes mulheres-artistas do Barroco seiscentista peninsular⁹, veio então pintar a série de telas alusivas aos episódios nazarenianos. O único quadro conhecido até à identificação do ciclo da Nazaré, um pequeno *Casamento místico de Santa Catarina* assinado (coleção particular), mostra em tom menor as suas evidentes derivações dos modelos da sua célebre mestra Josefa. Sabemos que o pintor era também dourador e policromador de imagens e que morava em Lisboa, pois, em 1677, nos aparece a realizar pintura de estofos e douramento de certas imagens existentes na igreja de Santo Estêvão em Alfama, um trabalho discreto e mal remunerado¹⁰. Luís de Almeida não deixou

⁹ Sobre Luís de Almeida, ver Serrão (1991).

¹⁰ Fruto do aprendizado de Almeida lição nos círculos de Josefa de Óbidos, o pintor irá copiar-lhe os modelos, caso de uma réplica do *Casamento Místico de Santa Catarina*, que assinou num assomo de talvez pouco

mais rasto de si nem consta que as suas telas se impusessem para além do seu substrato iconográfico...

As telas que Almeida pinta e assina na Nazaré representam a lenda com múltiplos detalhes, muito interessantes, desde a saída da imagem da *Senhora da Nazaré* da própria Palestina, até à sua estada no mosteiro de Cauliniana (Mérida), à batalha de Guadalete e à fuga de Ramiro e frei Rodrigo, até ao *milagre de D. Fuas Roupinho* no Sítio, alegadamente em 1184. Tudo é contado com dose de pormenores nessas pinturas proto-barrocas que ornaram o arcaz da sacristia do Santuário. Pintadas no tempo de regência de D. Pedro II, fixaram-se de maneira definitiva tanto o substrato iconográfico da Senhora da Nazaré como o historial lendário deste culto. Também o “milagre” do Alcaide de Porto de Mós, no Sítio da Pederneira, passa a constituir prova da ancianidade do culto, pela primeira vez, remontando pela tradição ao século XII e assim interpretado nestas telas seiscentistas...

Apesar de se tratar de artista de segunda plana, a escolha dos mesários da confraria parece ter sido adequada, pois as pinturas traduzem com clareza os objetivos essenciais da encomenda: *sentido de narrativa* e *poder de ilustração*. E a imagem lá está, a sua presença, a sua iconografia de *Senhora do Leite*, as suas exactas cores (hoje reabilitadas pelo restauro!). As telas mostram-no artista eficaz sob esse prisma: de facto, a série cumpre bem o papel de legitimação de uma lenda destinada a ser contada de viva voz por gerações de peregrinos e servir como espécie de atestado verídico do milagre. O interesse da série, de ordem histórica e iconográfica, é significativo, pois constituem o primeiro testemunho imagético conhecido sobre a lenda que envolve a descoberta e os sucessivos achamentos da imagem da Senhora, nas suas variadas fases e peripécias, segundo o espírito nacionalista e pró-restauracionista que se seguiu a 1640. A Confraria de Nossa Senhora da Nazaré encomendou essa série de doze quadros com o objetivo de fixar uma espécie de *narração oficial* para a lenda e legitimar a tese da antiguidade do Santuário português.

Entre as histórias representadas, vê-se a imagem a ser trazida, aquando da perseguição aos cristãos no século III, desde a Palestina até ao Mosteiro de Cauliniana (Mérida) pelo monge grego Ciríaco, e a chegada deste ao Mosteiro de Cauliniana (Mérida) com a imagem de Nossa Senhora da Nazaré nos braços. Num outro, o rei visigodo Rodrigo, fugitivo da batalha de Guadalete em 714, aquando da invasão árabe, segura a imagem depois de, face à iminente

justificada liberalidade. Esta pequena tábuca, cerca de 1660-1670, é absolutamente similar ao cobre de Josefa de Óbidos assinado e datado de 1647, que se expõe no Museu Nacional de Arte Antiga. As debilidades pictóricas de Luís de Almeida atestam-se também na série de telas com a *Lenda de Nossa Senhora da Nazaré* no arcaz da sacristia do Santuário, mas a verdade é que também as assinou.

derrota, se despojar dos seus trajes áulicos e mudar de vestimenta com um mendigo, a fim de empreender a fuga. Devido ao avanço islâmico, Rodrigo tomou o caminho do extremo ocidental da Península Ibérica, levando consigo a pequena imagem da Senhora, tema também tratado nas telas. Segue-se a representação das peripécias de Frei Romano, que, com Rodrigo, conduziu a imagem da Senhora até ao litoral da península, guardando-a numa lapa junto ao Sítio da Nazaré. Chegados em 22 de novembro de 714, diz a lenda, ao Monte de São Bartolomeu, junto à antiga Vila da Pederneira (Nazaré), aí viveram como eremitas, entre lapas, comunicando-se por sinais de fogo. Quando o monge Romano morreu, D. Rodrigo enterrou-o e, cheio de tristeza, partiu para Viseu, tendo a imagem ficado escondida numa fraga no Promontório do Sítio. Num outro quadro, a imagem é, quatro séculos volvidos, descoberta por Pescadores que passam a venerá-la. Enfim, representa-se o milagre do alcaide-mor de Porto de Mós, D. Fuas Roupinho, salvo pela Virgem, em 1182, de cair no precipício, o que teria levado o cavaleiro a mandar então construir nesse lugar a Ermida da Memória (Serrão, 2022).

A análise compositiva destas telas deixa-nos concluir, em relação com o estudo integrado da escultura trecentista, quatro coisas significativas.

Em primeiro lugar, é quase certo que elas não defraudaram os propósitos da confraria dado o acerto narrativo com que as “histórias” foram pintadas (cumprindo os desígnios de um programador designado pela irmandade e que era conhecedor das lendas em causa, mas cujo nome ainda não foi desvendado).

Em segundo lugar, atestam-se os limites inventivos do pintor, que se mantém fiel à narratividade policénica imposta na encomenda e ao rigor das várias histórias em sequência, mas que se mostra visivelmente impreparado para assumir um projecto pictórico que fizesse a diferença: o desenho é débil, o sentido de composição rudimentar, a cor pobre, os escorços de figura deficientes, as paisagens reduzidas ao essencial, os acessórios compostos sem acerto “ao natural”, tudo convergindo para uma bitola de mediocridade que à evidência se percebe.

Em terceiro lugar, porém, o seu valor iconográfico é de tal maneira relevante (dada a raridade de programas congêneres com este extenso historial), que Luís de Almeida não pode deixar de ocupar um lugar destacado na iconografia mariana portuguesa do século XVII.

Em quarto lugar, enfim, o ciclo tem um interesse que não pode ser menorizado para o historial da escultura gótica agora intervencionada, já que a representa em vários momentos e, sempre, com fidedignidade nas suas formas, nas suas poses e até nas cores!

CONCLUSÕES

O culto da Senhora da Nazaré tem de ser forçosamente visto como o maior testemunho continuado de hierofania mariológica activo no mundo lusófono e no contexto mundial da Cristandade. É urgente, pois, que historiadores (da arte, da cultura, da espiritualidade, da religião), junto a antropólogos, a arqueólogos, a conservadores-restauradores e a técnicos de outros ramos do saber, unam esforços para dar corpo e sucesso à candidatura em curso, estudando e valorizando o seu património. O fenómeno devocional assume-se, em crescendo, um dos primeiros processos de legitimação mariana que, a partir de Portugal, se espalhou pelo mundo lusófono, do Brasil à África e à Índia. Impõe todo um programa interdisciplinar em que a História das Religiões, a História da Arte, a Antropologia, a Iconografia e a Iconologia assumem papel de relevo.

É por isso que a análise das representações do culto é tão reveladora e que o estudo da imagem primeva esculpida no tempo de D. Fernando I se tornam decisivos. Recém-restaurada, a imagem gótica do século XIV mostrou vários aspectos relevantes: trata-se mesmo de uma *Virgem do Leite* que se retitulou de *Senhora da Nazaré*, data de finais de Trecentos, tem a primitiva policromia, foi talhada na rara madeira de oliveira, e abriu campo canónico a uma linhagem que prosseguiu, na escultura, na pintura, no azulejo, na gravura, na filigrana, nos *ex-votos* e nos têxteis, com numerosíssimas versões (e algumas variações).

Disse o saudoso professor e arquitecto Flávio Nassar (1963-2022), presidente do Fórum Landi e responsável do tombamento do Círio de Belém como primeiro *Património Imaterial* classificado no Brasil, que “[...] o secular Círio da Senhora da Nazaré é sincrético: erudito e popular, com contornos de sagrado e profano ao mesmo tempo, une diferentes credos, culturas, dialectos, vidas, modos e visões” O culto da Senhora, nascido em tempos imemoriais na vila estremenha a que deu nome, deve ser considerado, sem dúvida, uma das maiores manifestações continuadas de hierofania activa no chamado Mundo Português, com base em sólida estrutura iconográfica de legitimação. O estudo da sua imagem matricial é, pois, um tema que interessa à História (das Religiões e da Arte) e à Antropologia e impõe todo um programa de estudos inter-disciplinares em que a Arte, a Iconografia e a Iconologia assumem papel relevante.

A terminar, devemos enfatizar a noção de *Programa Artístico*, objectivo fundamental de uma História de Arte actuante, útil, operativa, dotada de compromisso social e capaz de dialogar com as obras depois de lhes devolver, no todo ou em parte, a sua *memória oculta*. Como disse o grande iconólogo Aby Warburg (1866-1929), a História da Arte mais não é do que a investigação orientada e interdisciplinar que visa o *entendimento globalizante* (estético, histórico, ideológico, contextual etc.) das obras de arte particulares à luz da compreensão dos

seus *pontos de vista* intrínsecos, isto é, das condições culturais, políticas, socioeconómicas, laborais, de perdurações e continuidades, de ideologias, de religiosidade e de estilo – numa palavra, o entendimento iconológico das obras.

O estudo da escultura gótica de *Nossa Senhora da Nazaré* torna-se, assim, tanto quando um assunto devocional, um belíssimo *problema de arte*.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Maria Adelina. In: PENTEADO, Pedro (coord.). *O Culto de Nossa Senhora da Nazaré: perspectiva multidisciplinar*. Lisboa: Universidade Católica de Lisboa, 2022, 272 p.
- AMORIM, Maria Adelina (coord.). Comemorações do 4º centenário da fundação da cidade de Belém do Pará. *Revista Camões*, Lisboa, n. 25, p. 115-133, 2016.
- BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Tradução Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014. Título original: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*.
- BELTING, Hans. *La Vraie Image*. Croire Aux Images? Paris: Gallimard, 2007.
- BESANÇON, Alain. *L'image interdite*. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme. Paris: Arthème Fayard, 1994.
- BRITO ALÃO, Manuel de. *Antiguidade da Sagrada Imagem de Nossa S^a de Nazareth, grandesas do seu sitio, casa & jurisdição real, sita junto à villa da Pederneira...*, Lisboa: Pedro Craesbeck, 1628.
- BRITO ALÃO, Manuel de. *Prodigiosas historias e miraculosos sucessos acontecidos na Casa de Nossa Senhora de Nazareth*. Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1637.
- CHRISTIN, Olivier. *Une révolution symbolique*. L'iconoclasme hugenot et la reconstruction catholique. Paris: Les Editions de Minuit, 1991. (Collection Le sens commun).
- DANTO, Arthur C. *The Madonna of the future: Essays in a Pluralistic Art World*. California: University of California Press, 2000.
- DUPREUX, Cécile; JEZLER, Peter; WIRTH, Jean (coord.). *Catálogo da Exposição Iconoclasme*. Vie et mort de l'image médiévale. Paris: Musée d'Histoire de Berne e Musée de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg, 2001.
- ESPÍRITO SANTO, Moisés. *Cinco mil anos de cultura a oeste*. Etno-História da Religião Popular numa região da Estremadura. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Sobre o círio de 1835 e este primeiro círio sem procissão*. FAU ITEC UFPA. Laboratório virtual. Disponível em: <https://fauufpa.org/2020/10/01/sobre-o-cirio-de-1835-e-este-primeiro-cirio-sem-procissao-por-aldrin-moura-de-figueiredo/>. Acesso em: 20 set. 2025.
- GONÇALVES, Flávio. *Breve ensaio sobre a Iconografia da Arte Religiosa em Portugal*. Lisboa: Belas-Artes, 1972.
- HENRIQUE, Márcio Couto; LIMA, Maria Dorotéa de; MAUÉS, Raymundo. *Dossiê IPHAN-I: Círio da Nazaré*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. p. 11-82.
- LOPES, Aurélio; SERRÃO, Vítor. *Os Dialectos das Imagens*. Discursos do Sagrado e do Profano. Prefácio de Frei Bento Domingues. Lisboa: Caleidoscópio, 2022. Capº 3.

LOPES, Mário. Em Viagem da Nazaré para Santarém. Domingos Soares Rebelo: “S. Francisco Xavier esteve em Turquel. *Tinta Fresca. Jornal de Arte, Cultura & Cidadania*, Aljubarrota, nº 17, 2006.

MARCOCCI, Giuseppe; PAIVA, José Pedro. *História da Inquisição Portuguesa 1536-1821*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2013.

MARQUES, Luís. *O paraíso no 'fim do mundo'*. O culto de Nossa Senhora do Cabo. Lisboa: Porto, 2008.

NICOLI, Ottavia. *Vedere com gli occhi del cuore: alle origine del potere delle immagini*. Roma, Bari: Laterza, 2011.

PENTEADO, Pedro. Introdução e notas. In: BRITO ALÃO, Manuel de. *Antiguidade da Sagrada Imagem de Nossa Senhora da Nazaré*. Lisboa: Edições Colibri; Confraria de Nossa Senhora da Nazaré, 2001.

PENTEADO, Pedro (coord.). *O culto de Nossa Senhora da Nazaré: perspectiva multidisciplinar*. Lisboa: UCP, 2022, 272 p.

PENTEADO, Pedro. *Peregrinos da memória*. O Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1998.

SERRÃO, Vítor. A leitura micro-artística e a eficácia teórico-metodológica da nossa disciplina: ‘estudos de caso’ na Idade Moderna portuguesa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE - Pensar História da Arte. Estudos de Homenagem a José-Augusto França, 4., 2016, Lisboa. *Actas [...]*, Lisboa: Esfera do Caos, 2016a. p. 59-80.

SERRÃO, Vítor. *A Lenda de S. Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*. 2. ed. rev. Lisboa: Museu de S. Roque e Quetzal, 2006.

SERRÃO, Vítor. Iconografia da Senhora da Nazaré na arte luso-brasileira: o ciclo seiscentista do pintor Luís de Almeida no Santuário de Nossa Senhora da Nazaré. *Revista Camões*, Lisboa, n. 25, p. 77-87, 2016b. (Comemorativo do 4º centenário da fundação da cidade de Belém do Pará).

SERRÃO, Vítor. Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). In: GOUVEIA, António Camões; BARBOSA, David Sampaio; PAIVA José Pedro (coord.). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos*. (Actas do Seminário no âmbito das comemorações dos 450 anos sobre a clausura do Concílio de Trento, 1563-2013). Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2014. p. 103-132.

SERRÃO, Vítor (coord.). *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*. Catálogo de Exposição. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, 1991.

SERRÃO, Vítor. Mundividências, imaginários e práticas. História de Arte em torno ao culto à Virgem da Nazaré. In: PENTEADO, Pedro (coord.). *O Culto de Nossa Senhora da Nazaré: perspectiva multidisciplinar*. Lisboa: Universidade Católica de Lisboa, 2022. p. 91-112.

SERRÃO, Vítor. Pintura maneirista e proto-barroca na região dos antigos Coutos de Alcobaça, 1538-1750. In: CONGRESSO ARTE E ARQUITECTURA DAS ABADIAS CISTERCIENSES NOS SÉCULOS XVI, XVII e XVIII, 1994, Mosteiro de Alcobaça. *Actas [...]*, Lisboa: IPPAR, 2000. p. 121-144.

SILVA ALVES, Isidoro Maria da. *O carnaval devoto: um estudo sobre a Festa de Nazaré em Belém*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980. v. 13. (Coleção Antropologia).

SIMÕES, João Miguel. O ciclo pictórico dedicado a São Francisco Xavier na sacristia da Igreja de São Roque de Lisboa: Iconologia, Ideologia Imagética e Política no contexto da União Ibérica (1580-1640). In: MORNA, Teresa Freitas; TRIGUEIROS, António Júlio; COUTINHO, Maria João Pereira. *Missão, espiritualidade e arte em São Francisco Xavier*. Textos do encontro científico pela ocasião dos 400 anos da beatificação. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa; Museu de São Roque, 2020. p. 92-133.

SOUSA, Francisco de. *Oriente conquistado a Jesu Christo pelos Padres da Companhia de Jesus da provincia de Goa*. Primeira parte. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1710.

VIANNA, Arthur. Festas populares do Pará; i – A Festa de Nazareth. *Annaes da Bibliotheca e Archivo Público do Pará*, Belém, Tomo III, p. 235, 1968.

Figura 1 – Escultura da *Senhora da Nazaré* (fim do século XIV), tal como existia no altar-mor do Santuário da Nazaré (Portugal), e após o recente restauro pelo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (2023-2024)



Fonte: arquivo do autor.



Fonte: arquivo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo



Figura 2 – Pormenores da escultura da *Senhora da Nazaré* como *Senhora do Leite*. Fim do século XIV



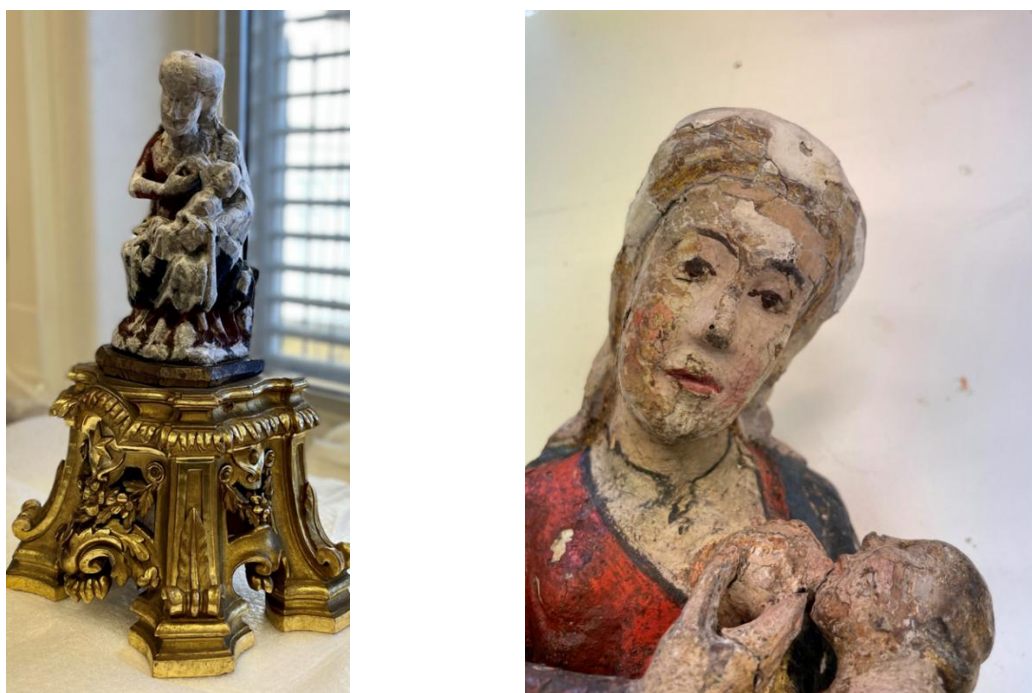
Fonte: arquivo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo.

Figura 3 – Pormenores, durante a intervenção



Fonte: arquivo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo.

Figura 4 – Pormenores, durante a intervenção



Fonte: arquivo Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo.

Figura 5 – Senhoras da Nazaré: na escultura de pedra do Museu Etnográfico Dr. Joaquim Manso da Nazaré, peça goticizante, já do século XVI, com a Virgem e o Menino (que não é uma Virgem do Leite) e o milagre de D. Fuas Roupinho no Sítio; e imagem barroca da *Senhora da Nazaré com o Milagre de D. Fuas*, escultor anónimo, 1ª metade do séc. XVIII. Tesouro do Santuário de Nª Sª da Nazaré, Pederneira, Portugal.



Fonte: arquivo do autor.

Figura 6 – Chegada de Frei Ciriaco ao Mosteiro de Cauliniana (Mérida) com a imagem de Nossa Senhora da Nazaré e Milagre de D. Fuas Roupinho por Intercessão de Nossa Senhora da Nazaré, painéis da série da autoria do pintor Luís de Almeida, c. 1675-80, na Sacristia do Santuário de Nª Sª da Nazaré]



Fonte: arquivo do autor.

Figura 7 – *Milagre de D. Fuas Roupinho*, num dos painéis dos caixotões do tecto da igreja matriz de Lamalonga (Macedo de Cavaleiros), c^a 1770, e numa pintura a fresco da igreja de Santa Susana, no Redondo (Évora), fim do século XVII



Fonte: arquivo do autor.

Figura 8 – António de Oliveira Bernardes (1662-1732): *D. Fuas Roupinho e a intercessão da Senhora da Nazaré*, azulejo de c. 1715 na Ermida da Memória, no Sítio da Nazaré (Portugal)

Senhora da Nazaré como Caridade Romana, pormenor do tecto da igreja de Nossa Senhora da Nazaré em Cachoeira do Campo, Brasil, pintor desconhecido do fim do século XVIII ou início do século XIX

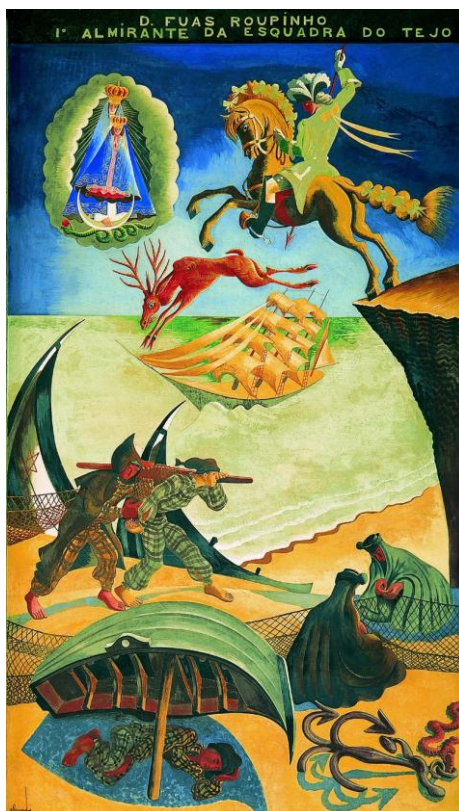


Fonte: arquivo do autor.



Fonte: arquivo Jaelson Bitran Trindade (IPHAN).

Figura 9 – Um dos painéis de José de Almada Negreiros na Gare Marítima de Alcântara, em Lisboa (século XX)



Fonte: arquivo do autor.