

# EL RETABLO

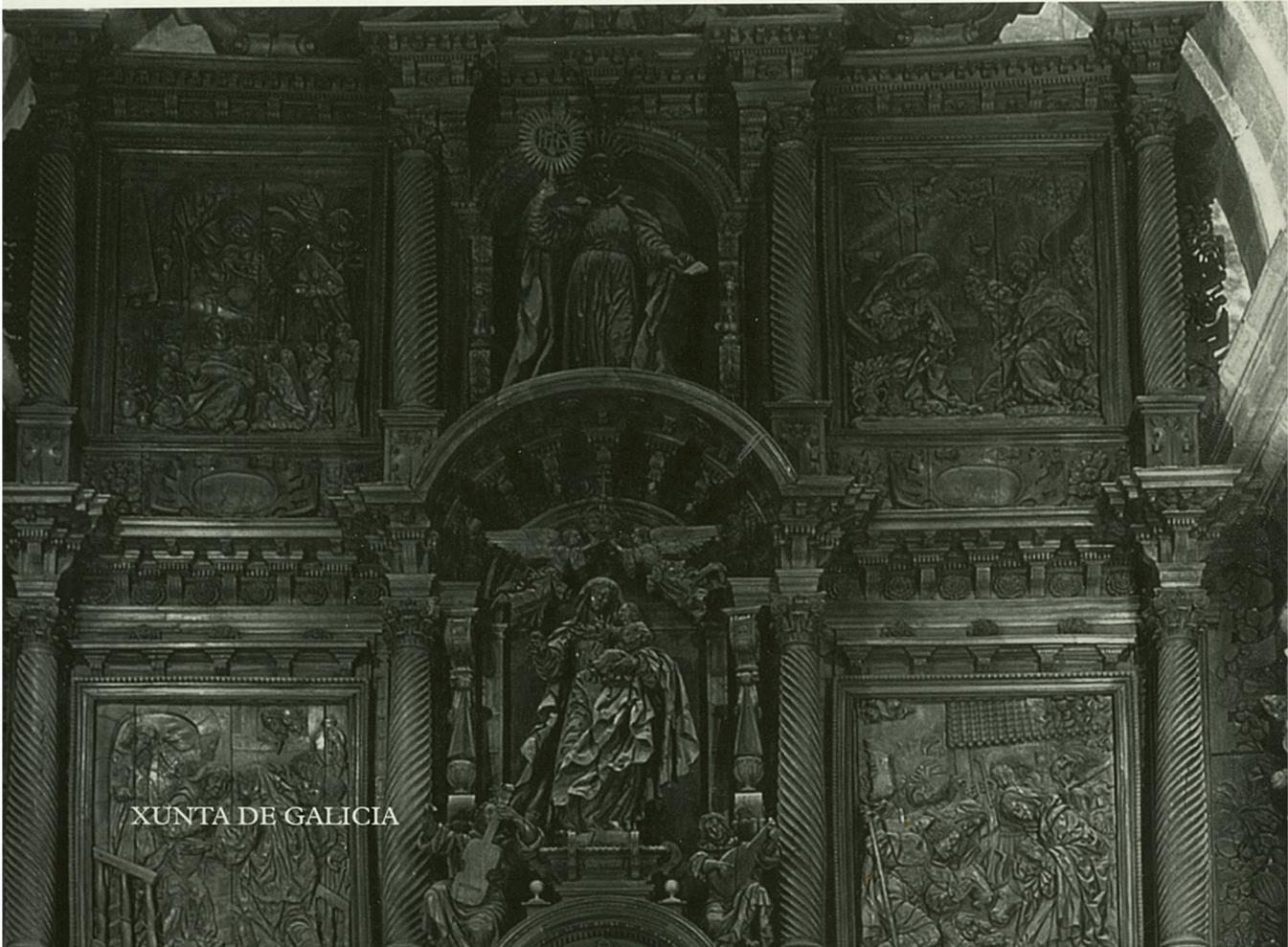
## TIPOLOGÍA, ICONOGRAFÍA Y RESTAURACIÓN

DIRECCIÓN MARÍA DOLORES VILA JATO

Edita: Xunta de Galicia.  
Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

Coordinadores:  
María del Carmen Folgar de la Calle (Universidad de Santiago de Compostela).  
Ana E. Goy Diz (Universidad de Santiago de Compostela).  
Juan M. Monterroso Montero (Universidad de A Coruña).

Depósito Legal: C-651/2002  
ISBN: 84-453-3344-5



XUNTA DE GALICIA

## O TEMPO E O MODO: O RETÁBULO ENQUANTO DISCURSO

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL. UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A arte da talha dos altares e, de um modo mais extenso, a própria retabulária, haveriam de configurar-se como uma das manifestações mais originais da arte portuguesa. Desse modo e no seguimento dos trabalhos pioneiros de Robert Smith, que agora justamente se comemoram, gerações de historiadores se têm sucedido, aprofundando o trilho empreendido pelo cientista americano. Assim se vão, progressivamente, esclarecendo processos laborais e contrutivos e evidenciando ou rectificando autorias, à medida que, da poeira dos arquivos, emergem os nomes esquecidos de artistas e artífices responsáveis por centenas e centenas de retábulos espalhados pelo País inteiro.

Contudo e por fundamental que se profile a investigação que permitirá, enfim, um dia, dominar em todas as vertentes o panorama completo das oficinas onde se engendraram as esplêndidas máquinas douradas ou os faustosos retábulos de mármore que iluminam igrejas e capelas, será importante não perder de vista que eles se configuram também como um *discurso*; isto é, como um conjunto de signos e imagens, destinados a transmitir uma mensagem, que encontra veículo adequado na arquitectura dos altares justamente num período em que a sociedade se habitua a sublimar nas coisas da religião a própria expressão da vida colectiva.

O longo ciclo do que poderíamos designar de *grande produção retabular*, alongando-se por mais de três séculos, não poderia, desse modo, deixar de ressentir-se das enormes transformações por que passa a própria sociedade no decurso de um período tão extenso. Muito pelo contrário, o espaço desmesurado ocupado pela Fé no referencial psicológico europeu e português em particular, levará o retábulo a reflectir, com uma sensibilidade exacerbada, as tensões que se debatem no interior do corpo social, em relação às quais funcionará como elemento *demonstrador*.

Parece, assim, de inegável importância observá-lo igualmente deste prisma, ainda que com a superficialidade que impõem os limites duma comunicação.

\* \* \*

Efectivamente, nem sempre a talha dourada ou policromada dos altares constituiu uma expressão peculiar da arte portuguesa, a ponto de assumir as proporções de um genuíno traço de carácter. O final do século XV e as primeiras décadas do XVI assistem ao desenvolvimento do retábulo concebido como suporte e enquadramento da imagem, destinado a atrair a atenção do crente e a *conduzir* a sua devoção<sup>1</sup>, mas é por influência flamenga e alemã, catalisada através da Espanha, que chega e se divulga em Portugal o uso dos gigantescos retábulos de madeira dourada<sup>2</sup>. A sua rápida difusão, que podemos seguir mais pela documentação<sup>3</sup> que através dos escassos exemplares conservados, enquadra-se, de início, no ambiente *internacional*, faustoso e emotivo, do gótico flamejante e os retábulos realizados nos primeiros decénios de Quinhentos participarão, como tudo o resto, do decorativismo luxuriante e naturalista do *manuelino*.

240

Dominada por artistas estrangeiros, todavia, a talha gótica portuguesa não se diferencia por ora, substancialmente, da que era praticada nos restantes países ibéricos ou na Flandres, donde vinham os seus principais cultores<sup>4</sup>. Ainda então não emergira, de facto, essa *individualidade* que haveria de caracterizá-la na centúria seguinte. Ao contrário, a retabulária nacional deste período funciona como periferia em relação a um centro que se encontrava longe e o Renascimento irá mesmo introduzir um hiato no processo evolutivo desta disciplina, repudiando a fantasia caprichosa da talha *flamenga* em favor de soluções arquitectónicas de pendor racional, que buscavam na pedra o meio de expressão adequado. Mas nem por isso as alterações que se operam durante esse interregno renascentista se revelam de somenos importância para a evolução futura da questão que nos ocupa.

Com efeito, se o pendor abstractizante da nova estética levou, por vezes, a reduzir o retábulo à expressão mínima de um marco simbólico, revestindo a forma de um simples nicho de pedra

1 Cfr. FERREIRA ALVES, Natália Marinho, *A arte da talha no Porto na época barroca (artistas e clientela, materiais e técnica)*, Dissertação de doutoramento policopiada apresentada à Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1986, vol. I, p. 45.

2 Veja-se BAZIN, Germain, «Morphologie du retable portugais», *Belas-Artes*, 2ª série, nº 5, Lisboa, 1953, p. 4.

3 Sobre os exemplares ainda conservados de retábulos góticos e sobre aqueles de que há notícia veja-se, genericamente, SMITH, Robert C., *A Talha em Portugal*, Horizonte, Lisboa, 1962, pp. 19/25 e, em particular, SANTOS, Reynaldo dos, «O pintor Francisco Henriques, identificação da obra e esboço crítico da sua personalidade artística», *Belas-Artes*, IV, Lisboa, 1938; BRANDÃO, Domingos de Pinho, *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto, documentação*, Diocese do Porto, Porto, 1984, vol. I, p. 23; MACEDO, Francisco Pato de, «O retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra», *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, 1988, col. «Subsídios para a História da Arte Portuguesa», XXXIV, Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992; RODRIGUES, Adriano Vasco, «O retábulo flamengo da parentela de Santa Ana, na Igreja Matriz de Torre de Moncorvo», *Revista de Ciências Históricas*, vol. V, Universidade Portucalense, Porto, 1990; BORGES, Nelson Correia, *Arte Monástica em Loredão, sombras e realidade*, I, Das origens a 1737, Faculdade de Letras, Coimbra, 1992, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Policopiada, pp. 241/247 e ilustr. 102.

4 Cfr. SMITH, Robert C., ob. cit., p. 8.

destinado a albergar um quadro ou uma estátua<sup>5</sup>, dificilmente se resignaria a Renascença a prescindir completamente da monumentalidade propiciada pelos grandes retábulos flamengos. Por outro lado, a tardia penetração do novo gosto, que apenas por breve espaço e em círculos restritos de iniciados, se definiria na sua pureza formal, bem como o papel percursor que na sua introdução tiveram os escultores, favoreceriam a criação e difusão de modelos eminentemente plásticos e decorativistas — *platerescos*, na expressão de Germain Bazin —, onde à arquitectura se reservava uma função essencialmente ornamental e, paradoxalmente, desintegradora, sublinhando a preeminência concedida à escultura. Para o historiador francês, de resto, a história da arte ibérica no século XVI mais não seria que a da luta do arquitecto contra a anarquia plástica permanentemente insinuada pelo escultor e pelo ornamentista<sup>6</sup>.

Esta afirmação poderá aplicar-se tanto à obra de Chanterene como à de João de Ruão — eliminado Hodart por irrelevante para a questão que nos ocupa. Mas se a arte de Chanterene<sup>7</sup>, onde passa o eco da *geração da graça*, nos conduz, pelo ambiente refinado onde o artista se move, a um universo codificado e hermético, que aprecia a sentimentalidade e a morbidez — reflexos de uma piedade elaborada que em breve tempo deixaria de ter viabilidade — com Ruão, inversamente, mergulhamos no País real, na atmosfera que se vive nas cidades da província, como Coimbra, onde se estabelece e onde permanecerá até à sua morte, em 1580. Aí, os encomendantes provêm da aristocracia, também, mas sobretudo das confrarias, das ordens religiosas e duma classe média de funcionários praticando uma religiosidade mais *chã*, onde o lícito e o ilícito se separam por fronteiras nítidas e onde, muito cedo, se introduz uma nota de severa disciplina que prenuncia o ambiente tridentino e que a sensibilidade do artista repercutirá ao longo de quase meio século de actividade.

De facto, se é sobre um pano de fundo caracterizado pela abertura aos valores do humanismo renascentista que se inscreve a acção do escultor, não é menos certo, como afirmaria Silva Dias, que já na década de trinta *as águas doutriniais do integrismo, e logo em seguida as da Contra-Reforma, começaram a rumorejar na várzea lusitana (...). E o seu caudal engrossou sempre na década seguinte*<sup>8</sup>. Pelos meados da centúria, na verdade, e por razões de natureza conjuntural, a preservação da unidade religiosa assumira já as vastas proporções de uma questão nacional<sup>9</sup> e davam-se os últimos retoques na complexa engrenagem que permitiria, enfim, a breve trecho, distinguir à vista desarmada a ovelha negra que tentasse infiltrar-se no redil<sup>10</sup>.

5 Cfr. *ibidem*, p. 33.

6 Ob. cit., p. 4.

7 Sobre o escultor e a sua obra veja-se DIAS, Pedro, *Nicolau Chanterene, escultor da Renascença*, Publicações Ciência e Vida, Lisboa, 1987.

8 DIAS, José Sebastião da Silva, *A política cultural da época de D. João III*, Instituto de Estudos Filosóficos, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1969, vol. I, tomo II, p. 998.

9 *Idem, ibidem*, p. 792.

10 *Idem, ibidem*, p. 873. Veja-se também pp. 459/61, 706/737, 790/792, 845/846, 855/856, 861, 867/868, 874, 944/46, 948, 950, 981 e 997/998.

A obra de Ruão captará com extraordinário poder, logo nos anos iniciais, as alterações que se operam no universo psicológico que o rodeia: a par de uma produção mais descomprometida, destinada a uma clientela sem exigências de maior, obras empenhadas, como a *Deposição* que realizou nos finais da década de 30 para a *Capela Escura* de Santa Cruz e que o artista congelou num manto opressivo de silêncio, respiram uma solenidade dramática que constitui o primeiro sinal de que se aproximavam do termo os dias despreocupados da quimera humanista. Eloquente e sintomático é também o processo de envelhecimento a que sujeita a figura da Virgem nas numerosíssimas representações que d'Ela fez em quase meio século de actividade coimbrã<sup>11</sup>.

Com efeito, a evolução do ambiente mental favorecia a valorização do retábulo enquanto veículo de uma mensagem que, dia a dia, crescia em importância e, nos decénios de 30, 40 e 50, Ruão encarregar-se-á da realização de numerosos altares destinados a misericórdias, capelas de fundação, etc., espalhados pelo interior do País e a década de 40 trará mesmo, como novidade, os retábulos (por vezes capelas) do Sacramento, consagrando a importância que adquire agora a devoção eucarística<sup>12</sup>. Trata-se, em regra, de pequenas estruturas, onde a escultura desempenha o principal papel, até pelas suas apetências narrativas; mas à arquitectura reserva-se, com o correr do tempo, uma função de importância crescente, quer como eixo estruturador do discurso, quer como veículo *condutor* da própria leitura, numa apropriação clara das suas potencialidades autoritárias<sup>13</sup>.

- 11 Este processo de envelhecimento, particularmente interessante e que culminaria na magnífica estátua de Santa Isabel do Museu Machado de Castro, tem em vista retirar ao crente a familiaridade com a figura da Mãe de Deus que de certo modo propunham as primeiras representações, onde toma por modelo as donzelas da pequena burguesia local (v. GONÇALVES, A. Nogueira, «A Igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão», *Estudos de História da Arte da Renascença*, Epartur, Coimbra, 1979, p. 134) e que seria inaceitável na nova ordem de coisas. Inversamente, o artista propõe progressivamente um novo tipo, caracterizado pelo porte aristocrático e distante e por uma idade algo mais avançada. Cfr. v.g. as representações da Virgem na Capela dos Coimbras, em Braga (1525-28), no retábulo da Varzela (1529-31), no túmulo de D. Luís da Silveira, em Góis (1531), na fachada de Santa Cruz de Coimbra (1534-35), no medalhão da Porta Especiosa da Sé Velha (154 ...), no retábulo de S. Marcos da Igreja de S. Salvador de Coimbra (154 ...), no retábulo da Sé da Guarda (1553), na Misericórdia de Cantanhede (1555), no túmulo de João da Silva em S. Marcos (1559), na Capela do Tesoureiro (1558-65), etc. Veja-se sobre a vida e obra do escultor BORGES, Nelson Correia, *João de Ruão, escultor da Renascença coimbrã*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1980.
- 12 Sobre a questão do incremento pós-tridentino do culto do Santíssimo Sacramento veja-se o importantíssimo artigo: MARTINS, Fausto Sanches, «Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo», *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Reitoria da Universidade do Porto-Governo Civil do Porto, Porto, 1991, vol. I, pp: 17/30.
- 13 Valerá a pena recordar aqui as palavras de Giulio Carlo ARGAN a propósito da utilização da coluna na arquitectura barroca, uma vez que se trata de um processo cujas origens mergulham neste período: «Ramenés à une fonction purement représentative, les éléments architectoniques classiques acquièrent un degré d'évidence beaucoup plus élevé. Voilà pourquoi les éléments de l'architecture baroque nous paraissent grandioses, pesants, pléthoriques. Ils doivent imposer à la vue le caractère «monumental» de l'édifice, en manifester la signification idéologique, le contenu allégorique. Composante de la statique du monument, la colonne est un soutien dont la forme, la dimension et la fréquence étaient déterminées par le caractère des poids en jeu. Depuis l'antiquité, cette fonction statique avait son équivalent idéologique: la colonne était l'image de la stabilité, de l'immutabilité. Mais dès lors que le grand problème de l'Eglise concerne la stabilité d'un dogme menacé, la colonne devient le symbole de la fermeté de la foi. Moins l'intention statique est requise pour justifier la présence des colonnes, plus leur signification symbolique est évidente. (...) Plus que des symboles, elles sont des emblèmes, des signes distinctifs, des enseignes» (*L'Âge Baroque*, Skira, Genève, 1989, p. 101).

Lentamente, e para utilizar de novo os termos de Bazin, a vitória penderá para o lado da arquitectura, num processo de inegável transcendência, que alcançaria plena consagração em obras tridentinas, como o retábulo da Sé da Guarda, de 1553, a Capela do Tesoureiro, de 1558-65 ou, sobretudo, a Capela do Sacramento da Sé Velha coimbrã, de 66, a que Nogueira Gonçalves chamou com justeza «*um cimo*»<sup>14</sup> e onde o espaço arquitectónico constitui já o principal suporte do discurso ideológico. Semelhante evolução culminaria na capela-mor de Santa Maria de Belém, erguida por Jerónimo de Ruão, entre 1563 e 1567 para panteão real, possivelmente sobre um programa torralviano e onde o retábulo, agora adornado de pinturas surge, ambiguamente, como solução de continuidade do próprio túnel-santuário<sup>15</sup>. Respira-se aí, em pleno período sebástico, um ambiente de supremo refinamento maneirista, que provém do equilíbrio precário que se estabelece ainda por esses anos, entre a tradição cultural joanina e o integrismo ideológico que progressivamente se instala nas esferas do poder<sup>16</sup>.

\* \* \*

A viragem opera-se, porém, num espaço de tempo surpreendentemente curto<sup>17</sup> e o universo mental da Renascença esgota-se na disciplina coerciva do *estilo chão*. Cerrando fileiras, Portugal fecha-se a toda a novidade suspeita de heterodoxia e adere, pela mão da nova *intelligenza*, a uma estética austera e despojada, feita de ordem, clareza, simplicidade e proporção e onde a tradição da arquitectura militar significativamente desempenha um papel de primeira grandeza. Repudiando ostensivamente o *italianismo* dominante no período anterior, aposta-se agora na criação de um verdadeiro *estilo*, que se pretende vernacular, de origem nacional e de tendências hegemónicas.

243

Dentro deste espírito e no contexto da reorganização tridentina da administração eclesiástica assistir-se-á, então, a uma recuperação sistemática de tipologias arquitectónicas de raiz medieval, que haviam dominado o período manuelino e que, reformuladas, ressurgem agora, aplicadas em regime de standardização, nas novas catedrais e igrejas paroquiais e mesmo nas novíssimas igrejas jesuítas, complementando a recuperação a que se assiste dos próprios valores tradicionais<sup>18</sup>. É neste ambiente restauracionista que a arte da talha emerge uma vez mais, reabilitação, ela própria, de um prestigioso meio de expressão do gótico final.

14 GONÇALVES, A. Nogueira, «Tomé Velho, artista coimbrão na passagem dos sécs. XVI-XVII», *Estudos de História da Arte da Renascença*, Epartur, Coimbra, 1979, p. 213.

15 Veja-se KUBLER, George, *A arquitectura portuguesa chã, entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Vega, Lisboa, s.d., pp. 65/66; CORREIA, José Eduardo Horta, «A Arquitectura - maneirismo e «estilo chão», in SERRÃO Vítor, *O Maneirismo, História da Arte em Portugal*, Alfa, vol. 7, Lisboa, 1986, pp. 98/100; *idem*, *Arquitectura Portuguesa, renascimento, maneirismo, estilo chão*, Presença, Lisboa, 1981, p. 46; MOREIRA, Rafael, *Jerónimos*, Verbo, Lisboa, 1987, pp. 13/14.

16 Veja-se DIAS, José Sabastião da Silva, ob. cit., vol. I, tomo II, pp. 706/737, 874, 942/949 e 981.

17 *Idem*, *ibidem*, pp. 946/947.

18 Cfr. CORREIA, José Eduardo Horta, «A Arquitectura-maneirismo e «estilo chão», pp. 94/114 e *Arquitectura Portuguesa, renascimento, maneirismo, estilo chão*, pp. 40/53.

Num momento em que à imagem se reserva um papel catequético de importância transcendente, o retábulo pétreo revela-se, de facto, inoperante, na sua fria erudição. Pelo contrário, o retábulo de talha empresta ao discurso edificante dos relevos ou pinturas, não apenas o poder místico do ouro<sup>19</sup>, mas a vibração emotiva que faltava ao primeiro e que se converte agora num imprescindível instrumento de domínio sobre a comunidade dócil dos fiéis. Juntando a eficácia a uma economia de meios não despendida, o retábulo de talha tem o seu futuro garantido numa comunidade cultural progressivamente menos crítica e exigente de renovação e preenche eficazmente a ambição de standardização que se oculta no programa ideológico que encerra.

De facto, tem agora início o mais longo ciclo da talha portuguesa, que Robert Smith baptizaria *das edículas* e que dominará as igrejas e capelas nacionais (como o *estilo chão*...) pelo espaço de um século. Mas o abandono do suporte lítico em favor da madeira dourada ou policromada, não implicaria perda de autoridade na sistematização da estrutura retabular. Pelo contrário, a passagem para a madeira é acompanhada pela adopção de um novo modelo caracterizado pela monumentalidade e, ao menos nas décadas iniciais, por um aparato de erudição arquitectónica dificilmente ultrapassável. Bebendo sempre na tratadística renascentista, refrescada com elementos ornamentais do Maneirismo nórdico, evoca deliberadamente e num processo a que não será estranho o retábulo herreriano do Escorial<sup>20</sup>, estruturas arquitectónicas de natureza enfaticamente, mas também transitiva, como fachadas, portas, arcos triunfais, etc<sup>21</sup>.

244

Na prática, com efeito, o integrismo ideológico estabelecido não rejeitaria em toda a linha o legado cultural renascentista (como o *estilo chão* o não faria em relação à prática e à teoria arquitectónicas); antes retiraria dele o que pudesse servir ao reforço da sua própria autoridade e é nesse contexto que transitam para o novo universo referencial conceitos humanistas como o de *triumfo*, aproveitado agora ao serviço de uma Fé que se convertera em pilar fundamental do Estado. E vão nesse sentido as mais interessantes experiências que então se realizam sobre o tema do retábulo e que, a pouco e pouco, vão conferindo à talha nacional a sua personalidade autónoma: o remate semi-circular, ensaiado por Gaspar Coelho em Portalegre e Coimbra, ainda nos finais do século XVI e continuado, na centúria seguinte, na longa teoria dos altares jesuíticos e, especialmente, o paulatino desenvolvimento do vão central em torno do sacrário, que em S. Domingos de Benfica terá, em 1632, um notável exemplo, sob a forma de um genuíno arco triunfal de esquema serliano e que, com o desaparecido de S. Vicente de Fora, que reproduz,

19 Veja-se, a este respeito, FERREIRA ALVES, Natália Marinho, ob. cit., vol. I, p. 263. Notar que este apelo ao ouro se vinha fazendo notar já nos grandes retábulos da fase final de João de Ruão, como o da Sé da Guarda e o da Capela do Sacramento da Sé Velha de Coimbra.

20 BAZIN, Germain, ob. cit., pp. 5/6.

21 Efectivamente, parece-nos clara e deliberada —e, tanto quanto é do nosso conhecimento, ainda não devidamente explorada pelos historiadores da arte (veja-se SMITH, Robert C., ob. cit., pp. 43 e 53)—, a analogia pretendida entre o retábulo de edículas e estruturas arquitectónicas como a fachada, o portal e, consequentemente o arco triunfal, o próprio túmulo, etc., evocativas de dois universos separados em relação aos quais funcionam como uma espécie de diafragma que sugere a quem está de um dos lados a existência do outro e a possibilidade de o atingir pela sua transposição. Semelhante processo ajudaria inclusivamente a explicar a passagem do retábulo maneirista ao de estilo nacional.

constituem os primeiros sintomas da importância que o camarim terá, futuramente, como núcleo gerador de todo o programa construtivo do retábulo<sup>22</sup>. No limite, levará mesmo ao desaparecimento da construção arquitectónica em andares, submetendo a estrutura geral ao império do grande vão central –a tribuna ou camarim–, em cujo interior irá nascer o primeiro dispositivo cénico que anuncia já o período seguinte: o trono eucarístico, criação nacional que funcionará, doravante, como a própria alma do retábulo<sup>23</sup>.

\* \* \*

A festa humanista cedera, pois, lugar à festa litúrgica e a religião emergia como o grande factor de coesão social e o catalisador por excelência da emotividade colectiva. Mas pelo século XVII dentro e através da estrutura monocórdica do retábulo arquitectónico, é já o barroco que, lentamente, se insinua no decorativismo exacerbado que, sob as roupagens ainda maneiristas, a pouco e pouco tudo invade, emprestando aos velhos altares novas vibrações. Igualmente a estatuária e o relevo substituem a pintura, num processo onde tanto importa a degradação das condições produtivas (sem que atinjam, todavia, o extremo artesanal da azulejaria<sup>24</sup>), como a natural emulação em relação a uma Espanha em pleno *siglo de oro* e que constituía agora o padrão por onde se aferia o nosso gosto e a nossa forma de pensar<sup>25</sup>.

245

Pelos finais da centúria, na verdade, o ímpeto avassalador do ornamento, guiado pela mão hábil do entalhador, conquista progressivamente toda a superfície do retábulo, submetendo mesmo a escultura e imprimindo àquele uma plasticidade que o integra já no universo do barroco. Paralelamente, opera-se uma metamorfose completa na própria estrutura arquitectónica, a qual, consumado o desaparecimento dos andares, adquire dinamismo pela adopção da planta côncava, da coluna de fuste espiralado e do remate de arquivoltas concêntricas em torno do camarim central. No interior de uma floresta delirante de acantos, pânpanos, fénixes e anjinhos fazendo a colheita eucarística, encena-se o triunfo do dogma fundamental, num ambiente *sui generis*, emotivo e dramático, que constitui uma das criações mais originais da arte portuguesa e que tanto deriva do nosso prolongado isolamento, como constitui o mais claro sinal de que este se aproximava do seu termo.

22 Cfr. MECO, José, «As artes decorativas» in SERRÃO, Vítor, ob. cit., p. 162.

23 Cfr. o fundamental artigo supra cit. de Fausto Sanches MARTINS, pp. 31/58. De notar que o retábulo da capela-mor da Igreja do Espírito Santo de Arcos de Valdevez, de c. 1666, constituirá, provavelmente, um dos mais remotos exemplos de retábulo com camarim e trono eucarístico, utilizado aqui para encenar o Pentecostes aludindo, desse modo, não exactamente ao dogma da Eucaristia, mas a esse outro, não menos importante, do Espírito Santo. Cfr. MECO, José, ob. cit., pp. 156/157 e 164. Veja-se também SMITH, Robert C., ob. cit., pp. 54/58

24 MECO, José, ob. cit., 157.

25 Sobre esta atracção cultural pela Espanha do *siglo de oro*, em particular no campo da escultura, veja-se SMITH, Robert C., ob. cit., pp. 49/52 e 63/64; BAZIN, Germain, ob. cit., pp. 5 e 10; MECO, José, ob. cit., p. 154 e MOURA, Carlos, «Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada», *O Limiar do Barroco, História da Arte em Portugal*, 8, Alfa, Lisboa, 1986, pp. 88/91. Em termos conjunturais, porém, será de grande utilidade a a leitura das obras de SILVA DIAS e REIS TORGAL, Luís, *Ideologia política e teoria do Estado na Restauração*, Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra, 1981/82, 2 vols.

De facto, o retábulo de *estilo nacional*, como em hora feliz lhe chamou Smith, não apenas constitui um ponto de viragem, como simboliza essa mesma charneira que, para Portugal, representa a transição do século XVII para o XVIII. Nascido das circunstâncias peculiares que haviam rodeado a nossa centúria de Seiscentos, mergulha as suas raízes nas fontes seculares do nosso imaginário colectivo, onde busca formas e expressões familiares de reconhecido impacte psicológico<sup>26</sup>; em paralelo, porém, absorve novos ingredientes, que lhe fornecem os meios de actualização estética de que necessita e que, em última análise, constituem a prova de que o ar voltava a circular no interior da redoma portuguesa<sup>27</sup>. Consagra, afinal, a superação da *eterna quaresma de melancolia*, trágica e austera, que havia marcado os anos sombrios da Restauração, à qual sucedia, enfim, a explosão das emoções tanto tempo refreadas.

De facto, a recuperação económica a que se assiste, favorecendo um clima de extroversão e optimismo<sup>28</sup>, iria conferir à talha do estilo nacional uma expansão inusitada, que levaria Smith a comparar a «*escassez da produção de retábulos no período entre 1600 e 1680*» com a «*verdadeira onda de talha*» que se lhe seguiu<sup>29</sup> e que, do Algarve ao Minho, quase não deixaria incólume uma única igreja ou capela portuguesa. Num frenesi sem precedentes, porém, a talha não se contenta já em emprestar o seu fulgor dourado à arquitectura dos altares: anárquica, transborda pelas paredes, reveste abóbadas e pilares e converte, em cumplicidade com o azulejo, o interior do templo num cenário fantástico, onde o espaço arquitectónico se desarticula e dissolve para gáudio dos sentidos<sup>30</sup> — é a *igreja toda-de-ouro*, o marco extravagante onde evolui uma sociedade barroca que dasagua em pleno *século das luzes* unida pela Fé na mais espectacular das devoções e atingindo na volúpia do ouro cintilante a plena realização das suas ambições estéticas. A talha encontrara, pois, o seu *sentido*— corporizar, até aos limites do absurdo, a emotividade

26 Sobre a recuperação de elementos da tradição estética nacional, como os portais românicos e o naturalismo vegetalista manuelino, veja-se SMITH, Robert C., «The portuguese woodcarved retable, 1600-1750», *Belas-Artes*, 2ª série, nº 2, Lisboa, 1950, pp. 21/27 e A Talha em Portugal, pp. 69/79.

27 Entre estes elementos avulta a coluna de fuste torso, dita salomónica, cuja introdução em Portugal Robert SMITH procurou esclarecer pela via espanhola (veja-se nota supra), mas a que deverão acrescentar-se elementos que sublinham o retomar dos contactos directos com a Itália a que se assiste em período de recuperação económica e de normalização das relações com a Santa Sé (e que SMITH não deixa de fornecer também: confr. *A Talha em Portugal*, p. 88), como é o caso do perdido retábulo de mármore encomendado pela colónia italiana no seu país natal para a Igreja lisboeta de Nossa Senhora do Loreto, cuja importância já foi sublinhada por Ayres de CARVALHO (*D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, vol. II, pp. 88/89) e de outros dados fornecidos por estudos mais recentes, como os de Nelson Correia BORGES (*A arte nas festas do casamento de D. Pedro II*, Paisagem, s.l., s.d.) ou Carlos MOURA («A Capela de S. Gonçalo de Amarante em S. Domingos de Benfica e o barroco seiscentista», *Portugal e Espanha entre a Europa e além-mar*, actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, col. «Subsídios para a História da Arte Portuguesa», Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988, pp. 285/302). Relativamente à nova ornamentação luxuriante de carácter vegetalista é da maior importância o estudo de Marie Thérèse MANDROUX-FRANÇA, *L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles: un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais*, Porto, 1983.

28 Veja-se GODINHO, Vitorino Magalhães, «Portugal, as frotas do açúcar e as frotas do ouro (1670-1770)», *Ensaio*, vol. II, Sá da Costa, Lisboa, 2 1978.

29 Ob. cit., p. 53.

30 Cfr. FERREIRA ALVES, Natália, ob. cit., vol. I, p. 46.

de colectiva de um povo irmanado nas práticas multivariadas de uma Fé que se convertera em instrumento disciplinador.

\* \* \*

À margem deste processo, todavia, acumulam-se lentamente os sinais de uma outra sensibilidade que se vai esboçando no panorama nacional e que ajuda a compreender o recorte peculiar que a questão que nos ocupa apresentará ao longo de um século que constitui, simultaneamente, o último capítulo da sua própria história. Efectivamente, lado a lado com o ciclo faustoso dos retábulos de talha, as últimas décadas do século XVII tinham assistido à recuperação do tema do retábulo pétreo, tirando partido agora da riqueza multicolor dos mármore embrechados. O seu luxo discreto, que progressivamente vinha seduzindo uma requintada elite aristocrático-eclesiástica, constitui uma primeira aproximação a padrões de gosto extra-peninsulares, em particular italianos<sup>31</sup>, mas representa, igualmente, um sintoma claro de uma mais ampla quebra de uniformidade na formação cultural e, por consequência, ideológica da classe dirigente<sup>32</sup>.

A superação das dificuldades que haviam marcado os anos da Restauração, com o conseqüente reactivar das ligações internacionais suspensas, ou quase, durante todo um século, introduziriam, com efeito, uma fissura irreparável no panorama cultural português, onde o grupo dos *estrangeirados* se destaca agora claramente contra a hoste compacta dos *castiços* no combate ao peso sufocante que a religião representava na vida nacional<sup>33</sup>. As propostas culturais de que são portadores não poderiam, na verdade, deixar de ter correspondência em opções estéticas igualmente aferidas por critérios *européus* (que o mesmo é dizer italianos) ainda que, eventualmente, de base tão empírica como o seu próprio *iluminismo*. Será, assim, um gosto mais racionalizado esse que se

31 Cfr. CARVALHO, Ayres de, ob. cit., vol. II, cap. II.

32 Sobre as alterações que se produzem, na transição do século, na formação cultural e ideológica da classe dirigente veja-se, genericamente: MACEDO, Newton de, «A renovação das ideias e das instituições de cultura», PERES, DAMIÃO (dir. de), *História de Portugal*, Portucalense, Barcelos, 1934, vol. VI; CIDADE, Hernâni, *Lições de cultura e literatura portuguesas*, Coimbra Editora, Coimbra, 1940; ANDRADE, António Alberto de, *Vérnei e a filosofia portuguesa*, Cruz, Braga, 1946; idem, «Descartes em Portugal nos séculos XVII e XVIII», *Broteria*, Lisboa, 1950, vol. II; idem, «Manuel de Azevedo Fortes, primeiro sequaz, por escrito, das teses fundamentais cartesianas em Portugal», *Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências*, Lisboa, 1950, tomo VII; DIAS, José Sebastião da Silva, «Portugal e a cultura europeia (séculos XVI a XVIII)», *Biblos*, vol. XXVIII, Coimbra, 1952; SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal*, Jornal do Foro, Lisboa, 1962, vol. III; LOPES, Óscar, «Academias», SERRÃO, Joel (dir. de), *Dicionário de História de Portugal*, Figueirinhas, Porto, 2<sup>a</sup> 1979, vol. I; MARTINS, António Coimbra, «Luzes», *Ibidem*; PALMA-FERREIRA, João, *Academias literárias nos séculos XVII e XVIII*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1982; TEIXEIRA, António Braz, *O pensamento filosófico-jurídico português*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1983; PEREIRA, José Costa, «Vectores culturais portugueses de Seiscentos e Setecentos», SARAIVA, José Hermano (dir. de), *História de Portugal*, Alfa, Lisboa, 1983, vol. 5; RAMOS, Luís de Oliveira, *Sob o signo das «luzes»*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Mais, 1988, col. «Temas Portugueses».

33 Sobre a questão dos *estrangeirados* e dos *castiços* vejam-se os ainda hoje fundamentais artigos: ALMEIDA, Luís Ferrand de, «Testamento Político de D. Luís da Cunha, prefácio e notas de Manuel MENDES», *Revista Portuguesa de História*, tomo III, Coimbra, 1947; MACEDO, Jorge Borges de, «Estrangeirados, um conceito a rever», *Actas do Congresso a Arte em Portugal no Século XVIII, Bracara Augusta*, vol. XXVIII, tomo III, nº 65/66 (77/78), Braga, 1974; MARTINS, António Coimbra, «Estrangeirados», SERRÃO, Joel (dir. de), *Dicionário de História de Portugal*, Figueirinhas, Porto, 2<sup>a</sup> 1979, vol. II.

instala nas classes superiores e no qual, embora através de uma sensibilidade ainda barroca, a ordem procura novamente impor-se ao caos, com tudo quanto esse facto possa querer significar<sup>34</sup>. E será este, conseqüentemente, o gosto dinamizado pela Coroa, desejosa de afirmação tanto no plano interno como externo –de início timidamente, depois de modo impressionantemente sistemático, quando se consciencializa das potencialidades políticas do mecenato régio.

Produziam-se alterações na fisionomia do País, não restam dúvidas, nestas décadas iniciais do século XVIII e, ao menos em Lisboa e sob o patrocínio régio ou de um ou outro aristocrata *estranheirado*, começavam a erguer-se obras que evidenciavam um gosto novo, pautado por critérios europeus e que, graças aos *quintos* do Brasil, se actualizava a um ritmo surpreendente. Mas era apenas uma ilha. O enriquecimento geral da sociedade reflectir-se-ia, de igual modo, no trabalho da talha para o qual iam, afinal, as preferências generalizadas da grande massa dos fiéis. Por toda a parte, pois, as ordens religiosas, as confrarias, as ordens terceiras, as irmandades, as misericórdias, os próprios paroquianos, continuam a enriquecer as suas *igrejas de ouro*, que atingirão agora um esplendor dificilmente ultrapassável e que constituem uma realidade omnipresente, mesmo na capital, onde testemunharão, no fim de contas, um foco de resistência ao gosto oficial<sup>35</sup>.

248

Como todos os sectores da vida nacional, porém, a talha opera agora uma rápida actualização das suas fontes estéticas; em curtos anos, o retábulo de estilo português dá lugar a uma composição nova, teatral e faustosa como nunca, feita de arquitecturas fantásticas entre panejamentos, sanefas, grinaldas e estatuária de atitudes arrebatadas, que representa a súbita adesão à linguagem pletórica do barroco italiano seiscentista, mas que não tardará igualmente a manifestar os primeiros sinais do rococó<sup>36</sup>. Do velho esquema subsiste apenas –e não deixará de desenvolver-se nos anos que se seguem– o elemento fundamental de toda a composição: o camarim, onde o trono eucarístico cumpre a sua missão de recordar aos fiéis o caminho da verdade. Todavia, se a adopção da nova gramática significa de algum modo, como quer Bazin, uma espécie de *regresso à ordem*, uma reacção contra a anarquia reinante nos últimos retábulos do ciclo nacional<sup>37</sup>, não deixaria, por isso, de vir em auxílio do discurso ideológico que o altar persiste em transmitir, fornecendo-lhe uma nova e actualizada linguagem, de carácter erudito e de inesgotáveis recursos teatrais.

Quebrou-se, porém, inexoravelmente, a uniformidade que havia sido o timbre, até aqui, da arte da talha dos altares. A serenidade majestática da talha joanina de Lisboa é já consequência, afinal, da contaminação que, sob os efeitos do *esprit du siècle*, atinge a vida religiosa da capital, em

34 Cfr. BAZIN, Germain, ob. cit.

35 SMITH, Robert C., ob. cit., pp. 79/85 e 102/105.

36 *Idem, ibidem*, pp. 96, 104/106 e 121/122.

37 BAZIN, Germain, ob. cit., p. 19.

cujas oficinas se engendra o novo estilo<sup>38</sup>. Mesmo as *igrejas de ouro*, como os Anjos, as Mercês, os Paulistas ou a Madre de Deus, respiram um perfume cortesão na contida administração do ornato esculpido, na escrupulosa erudição das formas, no jogo subtil da talha, do azulejo e da pintura, no próprio respeito pelo marco arquitectónico. Inversamente e numa oposição que o tempo se encarregará de reforçar, a província parece empenhar-se em subverter o sentido arquitectónico do retábulo sob os efeitos pletóricos da ornamentação, mesclando num e noutra, com soberana indisciplina, inúmeras reminiscências dos ciclos anteriores<sup>39</sup> –como se uma força telúrica, guiada por uma lei obscura, se obstinasse em conservar essa anarquia, indispensável à eficaz apresentação do Catolicismo triunfante. No coração de uma estrutura em acelerado processo de decomposição, o trono eucarístico agiganta-se, dramático, vincando, uma vez mais, o fulcro ideológico da espantosa encenação. E pelo País inteiro, de Santo António de Lagos a São Francisco e Santa Clara do Porto, a igreja de ouro é uma caverna onde a razão se perde e os sentidos se extasiam.

\* \* \*

Mas o fortalecimento da autoridade central a que se assiste neste período passa, em Portugal, por uma deslocação do centro do poder da esfera religiosa, onde permanecera até então, para a órbita do Estado. A Monarquia substituir-se-á, assim, gradualmente, ao Catolicismo, como princípio disciplinar e unificador e o retábulo reflectirá, uma vez mais, esta situação, de forma particularmente emblemática, no desaparecimento inusitado da estrutura teatral do trono que se opera nas igrejas cortesãs. No coração de uma composição vincadamente arquitectónica, onde a escultura e a ornamentação ocupam um espaço secundário e o luxo se reduz ao sóbrio esplendor (real ou imitado) dos mármore preciosos, uma tela discretamente emoldurada oculta ao observador a visão do trono, desvendado apenas (quando existe) nas ocasiões que a liturgia impõe<sup>40</sup>.

Em simultâneo, porém, com este processo, onde as campanhas levadas a efeito pelo *Magnânimo* na Capela Real do Paço da Ribeira desempenham um papel que a historiografia se tem esquecido de valorizar<sup>41</sup>, assiste-se a um fenómeno especialmente significativo de exibição da

38 Sobre as oficinas onde se elaboram os primeiros retábulos veja-se SMITH, Robert C., ob. cit., pp. 98/101.

39 Cfr. *idem, ibidem*, pp. 113/121 e BAZIN, Germain, ob. cit., pp. 21/22.

40 Era este o caso de Mafra, onde existia apenas um trono móvel guardado na Casa da Fazenda, com capacidade para duzentos lumes e destinado a ser montado na Basílica nos dias preceituais. Cfr. v.g. GOMES, Joaquim da Conceição, *Descrição minuciosa do Monumento de Mafra*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1871, p. 42.

41 Efectivamente, é esta a tipologia de retábulo sistematicamente utilizada nas obras patrocinadas por D. João V. Detectamo-la, desde logo, nas campanhas realizadas a partir de 1707 na Capela Real do Paço da Ribeira (cfr. PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e Poder, o Real Edifício de Mafra*, col. «Subsídios para a História da Arte Portuguesa», Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992, pp. 121/124) onde, como escreveria Inácio Barbosa MACHADO ao descrever a procissão do Corpus Christi de 1719, «se fizerão novamente oito Altares de excellente architectura (...) fabricados à maneira de Roma, compondo-se o seu principal ornato de duas columnas, cada huma ao seu lado; no meyo retabulos de excellente pintura» (*Historia critico-chronologica da instituição da festa, procissam, e officio do Corpo Santissimo de Christo*, Lisboa, 1759, p. 147; veja-se também SANTA MARIA, Fr. Agostinho de, *Santua-*

pessoa régia. Em consonância com ele e a partir de 1719, o monarca abandonaria, nas cerimónias da Patriarcal, o velho uso de raiz islâmica que o escondia à vista da Corte no interior de uma tribuna fechada de cortinas, ocupando um lugar de destaque na capela-mor, sob um dossel, em pleno centro emotivo de um espectáculo de que constitui agora a figura central<sup>42</sup>. Seria em Mafra, todavia, no interior da utopia régia, que a Monarquia lograria consumir, da mais surpreendente forma, o ritual da sua sacralização, no fantástico dispositivo cénico que constitui o altar-mor da Basílica Real: aí, nas funções de maior esplendor, a família reinante surgiria englobada na mesma devoção que envolvia a divindade, nas tribunas que enquadram o retábulo, convertendo, desse modo, o interior do templo no verdadeiro salão do trono do Palácio<sup>43</sup>.

Uma vez sacralizado, porém, o Estado Absoluto adquire, enfim, a sua independência e, ironicamente, os meios para empreender a laicização do sistema; e nessa tarefa se lançará, determinado, na segunda metade da centúria. O retábulo atingirá, então, em certos casos, como na Igreja votiva da Memória ou na nova capela-mor da Sé, uma depuração formal tão radical que o dissolverá no envolvimento arquitectónico, como simples ponto de referência no interior do espaço eclesial. Mas mesmo sem atingirem um tal extremo de abstracção, as novas igrejas da Lisboa reconstruída – que, não obstante, constituem o único aspecto da cidade onde a severidade da *régua e esquadro* de algum modo se atenua – estandardizam, num ambiente severo e uniforme – «*nítido, polido, frio*», como o definiu José-Augusto França –, os retábulos marmóreos do período joanino<sup>44</sup>.

250

É certo que a talha não desapareceu da Lisboa da segunda metade de Setecentos. Até ao final do século, a madeira continuará a trabalhar-se e nessa matéria se erguerão altares na capital e sua orla e de talha inteiramente se revestirão capelas realengas como a de Queluz e a da Bemposta. De *talha*? Decerto, se por ela entendermos estritamente o trabalho artístico da madeira; mas não se por *talha* pretendermos evocar o ambiente esplendoroso dos retábulos e das igrejas de ouro, onde a modelação da madeira, assumida como um fim em si mesma, constitui um meio de expressão plástica autónomo, diferente da pedra ou do metal e com a sua própria e inalienável dignidade. Neste sentido, a tipologia geralmente designada de *talha pombalina* e que, na capital, consubstancia a fase rococó, não passará, verdadeiramente, de *anti-talha*.

*rio Mariano* ..., Lisboa, 1721, p. 158) e podemos segui-la depois, sistematicamente aplicada, nos múltiplos altares do Real Edifício de Mafra, cujo plano definitivo se adopta em 1721/22, na nova capela-mor da Sé de Évora (1721), na de S. Domingos de Lisboa (1748) e mesmo, por fim, imposta com firmeza por Ludovice, na Capela de S. João Baptista em S. Roque (veja-se CARVALHO, Ayres de, ob. cit., vol. II, pp. 380/386 e RODRIGUES, Maria João Madeira, *A Capela de S. João Baptista e as suas colecções na Igreja de S. Roque*, s.l., Inapa, 1989). Por último, tudo leva igualmente a crer que a mesma morfologia deverá ter presidido à completa remodelação da Basílica Patriarcal levada a efeito entre 1730 e 1750 (cfr. MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, «La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal», *Colóquio-Artes*, 2ª série, nº 83, Lisboa, 1989 e PIMENTEL, António Filipe, ob. cit., pp. 130/134).

42 Veja-se ATAÍDE, Tristão da Cunha de, 1º Conde de Povolido, *Portugal, Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V*, intr. de SALDANHA, António Vasconcelos de e RADULET, Carmen M., Chaves Ferreira, Lisboa, s.d. (1990), p. 316.

43 Cfr. PIMENTEL, António Filipe, ob. cit., p. 231 e idem, «Real Basílica de Mafra, salão de trono e panteão de reis», *Actas do Simpósio Mafra Barroca*, Mafra, 1992 (no prelo). Ao mesmo processo haverá ainda que acrescentar a figuração do próprio monarca na tela do retábulo, como se verifica com D. José I na Igreja da Memória e com D. Maria I, acompanhada da Família Real, na Capela do Paço da Bemposta, ou ainda o quadro de Pompeo Batoni na Basílica da Estrela figurando a mesma soberana, ainda que, desta vez, em lugar secundário, numa capela lateral.

44 *Lisboa pombalina e o iluminismo*, Bertrand, Lisboa, 1987, pp. 197/198.

Com efeito, a segunda metade da centúria assiste, sob a influência da luxuosa Capela de S. João Baptista em S. Roque e, dum modo geral, do próprio gosto da Corte joanina<sup>45</sup>, à divulgação da imitação em madeira de outros materiais, sobretudo o mármore e o bronze dourado<sup>46</sup>. Realizada com uma mestria tal que logra confundir o observador, a simulação dos ricos materiais confere, é certo, à talha de Lisboa um notável refinamento e nesse período se realizam requintados interiores religiosos, de que são testemunhos as Capelas de Queluz e do Manteigueiro. Possuem um encanto próprio, que de algum modo evoca o espaço intimista das *igrejas de ouro* da primeira metade da centúria e que as opõe ao culto *cívico e massivo* das frias igrejas pombalinas. Mas trata-se, não restam dúvidas, de uma assumida demissão em relação ao espírito que, desde a sua origem, alimentara o trabalho da talha. Reduzida à função humilde de imitar, propaga agora, realmente, pela primeira vez em toda a sua história, a economia por principal virtude.

\* \* \*

Uma vez mais, porém, se trata de uma ilha. É certo que, mais ao Norte, em Coimbra, a presença da Universidade e de instituições culturais com estreitos vínculos à capital, levaria ao desenvolvimento de uma escola afim da *pombalina*, no gosto pelos marmoreados e pelas arquitecturas académicas – embora com personalidade autónoma e um apego muito significativo à monumentalidade dos altares<sup>47</sup> – e, no Alentejo, a presença dos mármoreos, o exemplo da esplendorosa capela-mor da Sé de Évora e a proximidade geográfica com a capital, generalizam o uso do retábulo pétreo<sup>48</sup>. Mas em Évora, a cidade por excelência, as ordens monásticas, as confrarias, as ordens terceiras, surdas à mudança dos tempos, insistem nos seus retábulos faustosos, cobertos de ouro e nos grandiosos tronos eucarísticos, dramaticamente construídos, imprimindo à talha um carácter renovado e vincadamente autónomo, onde a Espanha parece ser de novo uma referência. E o mesmo se passa um pouco por toda a parte, em Estremoz, em Borba, em Elvas e em Portalegre<sup>49</sup>. Mais abaixo, onde as novidades tardam em chegar, também o Algarve permanece fiel à mística do ouro<sup>50</sup>.

45 Efectivamente, a historiografia tem sobrevalorizado, a nosso ver, a influência da capela vanvitelliana, como fonte única da talha lisboeta rococó, questão que o avanço dos estudos sobre o mecenato joanino permite agora observar a outra luz. Veja-se supra nota (40).

46 Sobre os primeiros exemplos da imitação de mármoreos e pedrarias na pintura de retábulos, que remontam aos anos iniciais do século XVIII, veja-se SMITH, Robert C., ob. cit., p. 150, nota (18).

47 Veja-se BAZIN, Germain, ob. cit., p. 21; BORGES, Nelson Correia, «Do Barroco ao Rococó», *História da Arte em Portugal*, Alfa, Lisboa, 1986, pp. 134/136 e idem, «Os retábulos gémeos da Capela da Universidade de Coimbra», *Actas do Congresso «História da Universidade»* (no 7º Centenário da Sua Fundação), Coimbra, 1991, sep.

48 BAZIN, Germain, ob. cit., pp. 24/25.

49 SMITH, Robert C., ob. cit., pp. 124/125, nota (35) e 137/139 e BORGES, Nelson Correia, «Do Barroco ao Rococó», p. 137.

50 Cfr. LAMEIRA, Francisco I. C., *Itinerário do Barroco no Algarve*, Delegação Regional do Sul da Secretaria de Estado da Cultura, Portimão, 1988; idem, *Inventário Artístico do Algarve: a talha e a imaginária*, Delegação Regional do Algarve-Secretaria de Estado da Cultura, Faro, 1989/1991, e idem, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, Câmara Municipal, 2000.

De facto, nesta etapa final do século XVIII, a talha parece ter-se convertido num indispensável meio de expressão da própria Fé, sobretudo aí, onde esta se conserva imune a toda a contaminação e onde surge como a grande referência institucional que enforma a vida colectiva; funcionará, pois, por conseguinte, como sinal orgulhoso de poder para quantos têm por missão a administração dessa mesma crença. Ora, é justamente neste período que se agudiza a luta que, desde os inícios da centúria, vinha opondo o *Portugal Velho* ao *Portugal das Luzes*. Relativamente discreta no reinado do *Magnânimo*, avolumara-se nos últimos tempos, para adquirir um recorte violento no consulado pombalino, que a *Viradeira* não modificaria por completo. Na Corte, na burocracia, na cultura, as novas ideias vêm tomando posição e modificando a fisionomia do País; mas, por detrás, é um Portugal Barroco ainda –tardo-barroco–, o que vemos desfilar nas procissões e cumprir a via sacra no escadório do Bom Jesus do Monte ou na Senhora dos Remédios.

Não admira, assim, que seja no Norte, álcere e castiço bastião do Portugal antigo, que a talha dos altares venha a escrever o seu último e mais grandiloquo capítulo. Enriquecido com o comércio do vinho, o Porto assiste, é certo, durante o terceiro quartel do século, a experiências pioneiras de arquitectura classicizante e carácter civil que lhe garantem um lugar honroso na primeira linha do progresso e que correspondem à mentalidade (e à progressiva consciência ideológica) da jovem burguesia em ascensão. Mas resultam de intervenções exógenas, estranhas à idiosincrasia da cidade e ao velho mundo agrário e feudal que a rodeava e a que nem a força do Marquês conseguira alterar a secular organização. Por isso se erguem, a par dos novos edifícios do *Port wine*, por vezes lado a lado, num ímpeto indomável, no seu rocaille turbulento, um sem número de igrejas patrocinadas por confrarias, ordens terceiras e conventos. Lá dentro, a herança joanina do altar da Sé dissolve-se numa linguagem fremente, «veemente e tímida, pletórica», como lhe chamaria Flávio Gonçalves, que não se esqueceria também de sublinhar a «insofismável peculiaridade»<sup>51</sup> desses retábulos gigantescos, onde o trono se assemelha a uma cascata interminável e fantástica.

Mais longe, no coração do Minho, Braga é ela mesma a capital da Fé. Nem por isso, contudo, deixa de ser cidade de contrastes ou, pelo menos, de tensões, onde os príncipes-arcebispos tentam prolongar algo da Corte de seus pais, difundindo uma religiosidade esclarecida<sup>52</sup> e mesmo, no que respeita a D. Gaspar, influenciando deliberadamente o gosto no sentido do neoclassicismo, quando se desenhava a oportunidade<sup>53</sup>. Mas nos conventos, entre os mesários das irman-

51 «A arte no Porto na época do marquês de Pombal», *História da Arte, iconografia e crítica*, col. «Arte e Artistas», Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990, pp. 180 e 176.

52 Veja-se a este respeito, FERREIRA ALVES, Natália Marinho, *O Santuário do Senhor de Perafita, aspectos da mentalidade religiosa popular na segunda metade do século XVIII*, trabalho complementar para prestação de provas de doutoramento em História da Arte, policopiado, Porto, 1986, p. 3.

53 Não pode, efectivamente, esquecer-se, que na sua corte se formou Carlos Amarante e que seria o prelado o responsável pela orientação classicizante dos planos do Bom Jesus do Monte (cfr. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1980, vol. I, pp. 60/61). Sobre a formação cultural de D. Gaspar de Bragança veja-se TAVARES, Pedro Vilas Boas, «A biblioteca e a bibliofilia de um prelado ilustrado. D. Gaspar de Bragança, arcebispo de Braga: 1758-1789», *Actas do Congresso Internacional do IX centenário da dedicação da Sé de Braga*, Universidade Católica Portuguesa, Braga, 1990, vol. 2, pp. 273/302.

dades ou os mordomos das confrarias e, fora da cidade, em todo o Alto Minho, é a religiosidade barroca que subsiste nas suas múltiplas e complexas devoções e no seu culto festivo e teatral; e é também a convicção de que essa mesma fé constitui o pilar fundamental da sua própria concepção do mundo. Por isso, nas suas igrejas e cenóbios, a talha se transfigura uma vez mais ganhando, pelas mãos de André Soares ou de Frei José Vilaça, um valor orgânico e estrutural que a levaria a modelar formas fantásticas, delirantes, monstruosas, como se o Homem não fosse já capaz de dominar essa matéria e a força obscura que por descuido libertara<sup>54</sup>.

\* \* \*

Ao mesmo tempo, porém, que, por todo o Norte, com um ímpeto aparentemente incontrolável, se expande a *talha gorda*, começam igualmente a divisar-se os primeiros sinais de que se esboça um repúdio desse mesmo arrebatamento, originado num processo imparável de renovação cultural que, a par com as novas formas, difundia também pelo País inteiro as ideias do século. Morto em 69, André Soares não teria já tempo de operar a completa reconversão das sua estética, mas não restam dúvidas de que, nas suas últimas obras, se observa claramente uma tendência para a simplificação das superfícies, uma *détente*, para usar a expressão de Robert Smith<sup>55</sup> que, a par da adopção dos marmoreados e de um incipiente neoclassicismo, atestam a sua adesão a formas retabulares mais próximas das praticadas na capital.

253

E não se trata de um caso isolado. De facto, nessa mesma década, em 1767, tinha início a construção do novo retábulo-mor da Igreja portuense dos Clérigos, que viria a concluir-se em 1780. Riscado por um mestre local, Manuel dos Santos Porto, de Matosinhos<sup>56</sup>, apresenta-se, é certo, formalmente ainda muito próximo da linguagem fremente do rococó portuense, quedando-se numa ambiguidade que constitui testemunho eloquente do contexto cultural que o gerou. Nele se utilizaria, apesar disso, pela primeira vez, o mármore como matéria prima, numa gama variada de cores e oriundo, pela maior parte, da região de Lisboa; e, nos anos que se seguem, a clivagem aprofundar-se-ia ainda mais.

Efectivamente, nos inícios da década de 70, o beneditino Frei José Vilaça, que até então mantivera íntegra a pletórica herança soaresca, inicia também a simplificação do seu estilo e ao facto não será estranho o contacto com a produção da capital, ocorrido durante uma viagem a Lisboa em 1774, bem como com nova bibliografia (aliás ecléctica) que então adquire, como a *Distribution des maisons de plaisance* e a *Architecture françoise* de J.-F. Blondel, ou o *Traité des Ordres* de Abraham Bosse (1664). A partir de 1780 entraria mesmo na posse da *Art de Bâtir* de C. E.

54 Cfr. BAZIN, Germain, ob. cit., p. 24 e SMITH, Robert C., *André Soares, arquitecto do Minho*, Horizonte (Lisboa, 1973) e *Fr. José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972, 2 vols.

55 André Soares ..., p. 10.

56 Veja-se BRANDÃO, Domingos de Pinho, ob. cit., vol. IV, pp. 262/264 e est. LVIII.

Briseux e da *Architecture Moderne* de C. A. Jombert, enquanto prepara, com outro monge, uma tradução do livro do padre Pozzo<sup>57</sup>.

Sob o seu influxo, a sua obra perde plasticidade, adquirindo um carácter mais vincadamente arquitectónico e oscila entre um rococó tendencialmente linear e um neoclassicismo empírico, que inclui agora também a simulação dos mármore policromos. Todavia, aderindo apenas superficialmente à nova estética, Fr. José Vilaça inicia uma peculiar e prolongada transição, jamais resolvida, que o levaria a deter-se, hesitante e incerto, no limiar do novo gosto, sem se atrever a transpô-lo. A partir de 1796, de resto, deixaria mesmo, praticamente, de produzir<sup>58</sup>.

Na verdade, o fantástico impulso criador do rococó nortenho parecia esgotar-se à medida que se dissolvia também a sociedade que o justificara. E dissolvia-se lentamente, apenas porque também essa sociedade e a sua mundividência morriam devagar. Com efeito, deste 1780 que D. Gaspar de Bragança, arcebispo *esclarecido*, ordenara a substituição dos retábulos joaninos da nave da sua catedral, por outros *modernos*, académicos arcos triunfais em branco e ouro<sup>59</sup>, de uma repetitiva frieza neoclássica. E a pouco e pouco, o novo gosto, inexpressivo, «*de uma monotonia melancólica*», como lhe chamou Smith<sup>60</sup>, fazia a sua aparição em toda a parte.

254

Chegava, deste modo, ao fim, o ciclo glorioso dos retábulos de talha, um dos mais fascinantes capítulos da arte portuguesa. Exauria-se com a sociedade que o criou e a cujas apetências soube corresponder de modo inigualável. A sua história, para lá da década de 80, já não é mais, na verdade, que um epílogo, onde agoniza lentamente, à medida que se extingue o fogo que, durante dois séculos, tenazmente, o alimentou.

57 SMITH, Robert C., Fr. José Vilaça ..., vol. 1, pp. 64 e 66.

58 Cfr. *idem, ibidem*, vol. 1, pp. 64, 66, 67, 70 e 277.

59 Veja-se supra nota 53 e BARREIROS, Pe. Manuel de Aguiar, *A Catedral de santa Maria de Braga*, Porto, 1922, p. 19, cit. SMITH, Robert C., *A Talha em Portugal*, p. 153, nota (91).

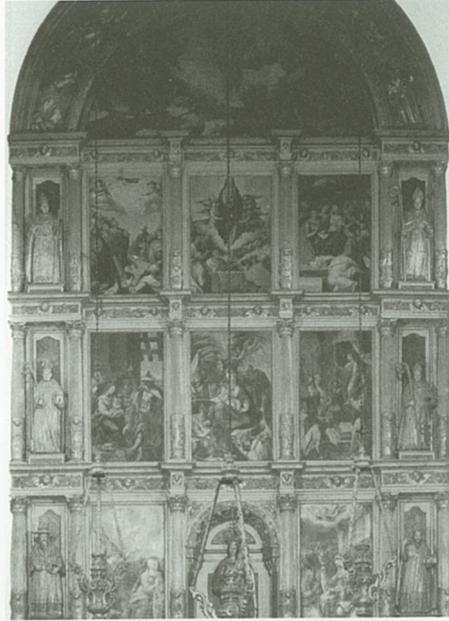
60 *Idem, Ibidem*, p. 147.



João de Ruão, Capela do Sacramento da Sé Velha de Coimbra.



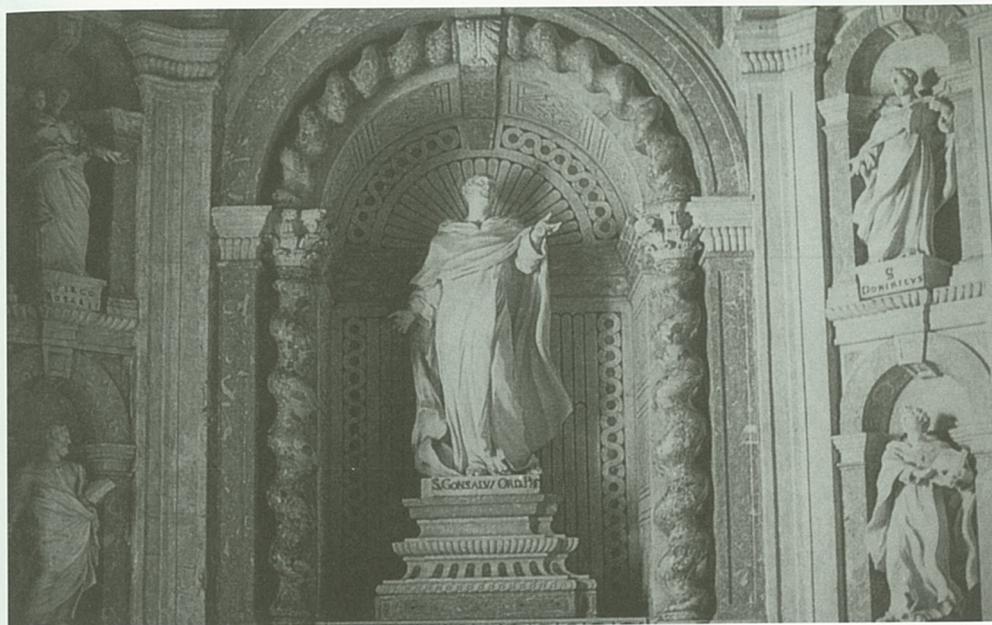
Jerónimo de Ruão, Capela-Mor de Santa. Maria de Belém, Lisboa.



Gaspar Coelho, retábulo Sé de Portalegre.



Aveiro, Igreja do Convento de Jesus.



João Antunes (?), São Domingos de Benfica, Capela de S. Gonçalo de Amarante.



Santos Pacheco. Capela-Mor dos Paulistas.



João Frederico Ludovice, Capela-mor da Real Basílica de Mafra.



André Soares, retábulo da Senhora do Rosário, Igreja de S. Domingos, Viana do Castelo.