



SANDRA COSTA SALDANHA

Obras de imaginária na Igreja de São Cristóvão

Observância devocional e programa iconográfico¹

Com um interior marcado pelo esplendor característico do primeiro barroco português, a Igreja Paroquial de São Cristóvão foi, como é sabido, uma das poucas que escapou praticamente incólume ao Terramoto de Lisboa de 1755. Preservando íntegra, no essencial, a homogeneidade decorativa seiscentista, todo o espaço se mantém fiel à importante campanha concretizada no último terço do século XVII.

São Lourenço
2ª metade do século XVII

A qualidade do seu recheio artístico tem, por esse motivo, justificado o interesse de diversos investigadores ao longo dos anos. Derivando em estudos da maior relevância, incidem particularmente nos domínios da pintura e da talha, sem dúvida as duas áreas de maior expressão no interior do templo².

Já quanto à componente escultórica, ignorada em praticamente toda a bibliografia, parece não ter suscitado especial interesse junto da comunidade científica. Com um conjunto de 24 obras de imaginária distribuídas pelos oito retábulos, sacristia e dependências anexas, pretende-se neste capítulo, não só dar a conhecer e analisar esse acervo, como ainda reconstituir o programa e invocações originais dos respectivos altares, dispersas e sistematicamente deslocadas ao longo dos séculos. Será este, por ventura, um dos seus mais relevantes contributos.

¹ Pela partilha de informações, colaboração e diferentes formas de apoio, na realização deste trabalho, registo um particular agradecimento a Alexandre Salgueiro, Ana Paula Gonçalves Gordo, Anísio Franco, António Pedro Boto, Carla Alexandra Gonçalves, Carlos A. Moreira Azevedo, Conceição Amaral, Edgar Clara, Eva Armindo, Lucília Costa, Mafalda Melo Aguiar, Manuela Mata, Marco Daniel Duarte, Mário Carvalho, Nuno Saldanha, Paulo Almeida Fernandes, Sílvia Ferreira, Teresa Ponces e Vítor Serrão.

² Nomeadamente, através das investigações de Ferreira de Andrade (1944), Vítor Serrão (1998, 2001), Sílvia Ferreira (2009) e Paulo Campos Pinto (2015).

Imaginária em contexto: a integração das obras na génese programática do templo

Na esteira dos objectivos enunciados, torna-se desde logo clara a necessidade de compreender o discurso iconográfico e programa estético do templo, na sua globalidade. Delineado com o maior rigor e indiciador de uma campanha unitária e coerente, essa tarefa é apenas possível no confronto entre o seu vasto ciclo pictórico e retabular, e o conjunto de obras de imaginária, frequentemente articulados e complementares, como se verá. Programa que foi, genericamente, definido e coordenado pelo Padre João Duarte — membro da Academia dos Singulares, e o principal responsável pelo engrandecimento barroco do templo — abrange várias ordens temáticas, de que as mais relevantes são (pela quantidade e coerência) as cenas eucarísticas e alusivas à vida de São Cristóvão.

No mesmo sentido, também o programa retabular configura um importante elemento de articulação com as imagens cultuadas, através do entalhe ou pintura de simbologia própria, adequada a cada invocação. Em escudos e cartelas, nos tímpanos e coroaamentos dos retábulos, são diversos os atributos identificáveis. Deste modo, presumindo-se que as campanhas escultóricas tenham acompanhado as restantes intervenções decorativas, cumpre registar alguns momentos chave na definição desse elaborado programa artístico, portador de uma mensagem catequética, que tinha por missão clarificar.

Iniciada em 1551, sucedendo à primitiva ermida de Santa Maria de Alcamim, a actual feição da Igreja de São Cristóvão remonta ao último terço do século XVII, época em que ocorreu essa importante reforma (materializada entre 1666 e 1703)³.

A expensas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, e sob orientação do mencionado Padre João Duarte, a definição do novo programa e respectivas obras resume-se, fundamentalmente, a três grandes momentos⁴: a reconstrução do antigo presbitério, a obra de

talha e a produção do conjunto de 36 pinturas, distribuídas pela capela-mor e nave. Deste modo, determinada a substituição do presbitério, a nova empreitada desenvolveu-se entre 1666 e 1678, a cargo do mestre pedreiro Vicente Ribeiro (Serrão, 1998: 58).

Seguiu-se a importante obra de talha destinada ao novo espaço (retábulo, trono, molduras das ilhargas e caixilho da boca da tribuna), realizada entre 1680 e 1681, pelo entalhador Manuel João da Fonseca (Serrão, 1998: 60–61). Pela mesma época decorreram também os trabalhos nas restantes capelas (Ferreira, 2009: I, 200), sendo esta uma das intervenções mais directamente associadas à produção das peças de escultura, de datação seiscentista.

Na transição para o século XVIII, época em que prosseguiu a feitura de várias obras de imaginária, merece destaque a comissão do impressionante conjunto de 36 pinturas, distribuídas pelo corpo da igreja, arco triunfal e presbitério.

Maioritariamente concretizadas entre 1702 e 1703, três dezenas dessas obras são da autoria de Bento Coelho da Silveira e sua oficina (Serrão, 1998; Serrão, 2001: 124)⁵. Culminou o essencial desta remodelação, a pintura de brutesco no tecto da nave e arco da capela-mor, por Miguel dos Santos, Amaro Pinheiro e Lourenço Nunes Varela (Serrão, 2001: 124).

Reveladas tão detalhadas notícias sobre esta renovação barroca, assentes em sólida informação documental, praticamente nenhum elemento se apurou quanto à encomenda de escultura. Hiato que encontra explicação (parcial) na ausência de alguns livros de contas, desconhecendo-se, concretamente, os registos de 1688–1696 e 1754–1777.

Em meados de setecentos, como é sabido, o Terramoto de Lisboa causou estragos irreparáveis e foi motivo para o desaparecimento de obras um pouco por toda a cidade. Responsável também por múltiplas e profundas transformações em grande número de edifícios, não foi esse o caso de São Cristóvão, um dos raríssimos templos poupados ao sismo de 1755. Resistindo praticamente intacto, com danos limitados à derrocada das duas torres (Mendonça, 1979: 88), não provocou especial alteração no programa artístico interior, mantendo-se, até aos dias de hoje, a generalidade do seu acervo escultórico original.

³ Devem-se a Vítor Serrão as mais completas e fundamentadas notícias sobre as campanhas ocorridas nesse período, fruto da descoberta de alguns livros manuscritos do antigo acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento (Serrão, 1998, 2001). Hoje em depósito no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, ali se conservam também outros fundos documentais, pertencentes à paróquia e a diversas irmandades sedeadas em São Cristóvão. Para um melhor conhecimento e análise da época em apreço, destacamos os livros de receita e despesa das irmandades do *Santíssimo Sacramento*, *Nossa Senhora da Conceição e Santa Catarina*, e *São Miguel e Almas*, mas também o fundo paroquial, com os seus livros de *Visitações*, bem assim como os inventários de algumas das irmandades mencionadas.

⁴ Para além das diversas notícias de conservação e beneficiações ao longo de toda a primeira metade do século XVII, de que Ferreira e Andrade dá notícia (Andrade, 1944). Às três principais intervenções concretizadas em finais dessa centúria (pedraria, talha e pintura), devem somar-se outras de menor duração, mas igualmente reveladoras da dimensão desta campanha, como sejam: a obra da sacristia, incluindo o lavatório de mármore, pelo mestre pedreiro José Rodrigues (1678), ou a realização da nova custódia de prata, pelo ourives António Coelho (1679). Cf. Serrão, 2001: 56.

⁵ Obras que, de longa data, ali se exibem em calamitoso estado de conservação, graças à diligente e dinâmica acção do actual pároco, Padre Edgar Clara — promotor e principal impulsionador do projecto «Arte por São Cristóvão» — uma dessas telas pôde já ser devolvida ao seu antigo esplendor.

Orago do templo: a imagem grande de São Cristóvão

Entre as diversas obras de escultura pertencentes à Igreja de São Cristóvão, aquela que, sem dúvida, maior atenção suscita, é a imponente imagem do santo padroeiro⁶, situada à entrada do templo. Impressionante pela escala e qualidade plástica, configura, no quadro da produção escultórica setecentista, uma das mais notáveis realizações existentes na capital.

Não sendo a mais antiga, nem a única escultura do orago, constitui, na verdade, a sua terceira figuração esculpida para a Igreja da Mouraria. Com uma iconografia comum a inúmeras representações do mártir, esta peça em concreto tem por base compositiva duas outras mais pequenas, já então existentes no templo lisboeta (nicho exterior e capela colateral). A que se apresenta na fachada — cuja observação se vê muito condicionada, em virtude da elevada altura, aliada à sujidade e mau estado das vidraças que a deviam proteger — em barro (ou pedra), preservando ainda a policromia original, será certamente a mais antiga. Contemporânea da reedificação quinhentista, colhe directa influência de arquétipos internacionais, de que um dos mais ilustrativos é a escultura da Stiftskirche (Baden-Baden, c. 1490)⁷.

Quanto à grande imagem de São Cristóvão, que teria por destino o altar-mor, aí se manteve, de facto, por mais de três décadas, como o comprovam alguns registos fotográficos e descrições⁸. Preenchido centralmente pela *Última Ceia*, de Bento Coelho da Silveira, apenas as imagens de *Nossa Senhora da Conceição* (1839) e de *São Cristóvão* (c. 1930–1966) ocuparam, pontualmente, lugar de destaque neste palco central do templo⁹.

⁶ *São Cristóvão*, c. 1760–1770. Madeira estofada e policromada (dim. 223 x 93 cm).

⁷ As duas imagens de São Cristóvão (fachada e interior), similares na sua composição e iconografia, filiam-se claramente em conhecidos padrões internacionais. Entre as mais célebres interpretações do tema, foram particularmente matriciais aquelas cristalizadas por Tiziano (Veneza, c. 1520) ou Orazio Borgianni (Museu Nacional do Prado, c. 1598), no século XVI. Gonzaga Pereira, depois de descrever a obra lisboeta, alude a uma estampa «que é tal qual o Santo Christóvão de que nos referimos, apesar de ser da escola veneziana.» (Pereira, 1927: 377). Estaria, certamente, a referir-se a esta conhecida gravura da obra de Tiziano. O arquétipo das imagens lisboetas (mão na cintura e olhar elevado) colhe, contudo, uma mais directa influência de outras representações, ilustradas em obras como a escultura da Stiftskirche (Baden-Baden, c. 1490), ou as pinturas de Filippo Mazzola (Museu de Belas Artes de Budapeste, 1499), Domenico Ghirlandaio (Met Museum, 2.ª metade do século XV) e Bernardo Strozzi (Igreja de Almenno San Salvatore, Bérgamo, 1.ª metade do século XVII). Modelo perpetuado também em peças posteriores, não podem deixar de se assinalar as óbvias similitudes com as esculturas do checo Emanuel Max para a ponte Carlos, em Praga (1857), e do alemão Lambert Piedboeuf na Rheinland-Pfalz, em Trier (1895–1897).

⁸ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1930, 1938, 1944, 1946, 1948, 1955, 1962–64 e 1966.

⁹ Para além desta imagem de São Cristóvão, regista-se a presença simultânea das duas imagens do orago em 1930, na relação de bens reclamados, na sequência da Lei da Separação. Já quanto às imagens laterais, inseridas nas pequenas mísulas retabulares, têm sido objecto de múltiplas movimentações ao longo dos anos, particularmente no século XX, registando-se ali a presença das imagens de São Cristóvão (Evangelho, 1930, 2007), Cristo Ressuscitado (Evangelho, 1946) e Santa Luzia (Epístola, 1946, 1962–64). Esta última era já elencada em 1930. Imagem setecentista, em madeira estofada e policromada, encontra-se no mosteiro de São Vicente de Fora, onde integra a exposição permanente *A Igreja Lisbonense e os Patriarcas* (Inv. 688). Actualmente, apenas uma imagem de São Lourenço (madeira estofada e policromada, dim. 79 x 26 cm), talvez ainda seiscentista, se conserva na mísula da Epístola. Quanto à sua origem, nada se sabe, podendo explicar-se ali a sua presença em virtude da fusão das paróquias de São Cristóvão e São Lourenço, para efeitos eclesiais, em Julho de 1886 (Araújo, 1955: 39). Elencada em 1930, localizava-se no nicho da parede ponte da sacristia, em 1982.



São Cristóvão
c. 1760–1770

Capela-mor da igreja de São Cristóvão, Lisboa, com as imagens de São Cristóvão, Cristo Ressuscitado e Santa Luzia
1962-64



Reiterando um tipo iconográfico comum, esta representação de São Cristóvão tem por base a célebre narrativa de Jacques de Voragine, na *Lenda Dourada* (c. 1264). Aconselhado por um ermitão a servir Cristo, Cristóvão compromete-se a auxiliar viajantes e peregrinos a atravessar um perigoso rio. Surpreendido por uma criança que lhe pede que a transporte aos ombros, esta vai-se tornando cada vez mais pesada ao longo da travessia, obrigando-o a apoiar-se num tronco. Chegados à outra margem, a criança revela-se como Jesus. Para o provar, pede-lhe que plante o seu cajado na terra, que se converte numa palmeira carregada de frutos (Réau, 1997: 354–355).

Foi precisamente este episódio que, entre os sucessivos eventos da sua vida atribulada, o autor fixou nesta grande imagem. Cristóvão — do grego *Christophorus*, «aquele que carrega Cristo» — apresenta-se em posição frontal, com atitude serena, sobre maciço rochoso, carregando o Menino ao ombro. Com a mão esquerda na cintura, apoia-se com a direita num bastão¹⁰, descrevendo uma sumária torsão do corpo. Descalço e de vestes humildes, com os braços e pernas a descoberto, enverga túnica negra e amplo manto vermelho, em panejamentos organizados numa sucessão de harmoniosas ondulações. Coroado de resplendor, contempla o Menino, de olhar elevado e lábios entreabertos. Como habitualmente, o Menino apresenta-se coroadado, com o braço direito erguido, a mão em posição de abençoar, e o globo terrestre à esquerda. Marcante nesta obra é a sua expressividade e rigor anatómico, revelador de um executante de grande qualidade¹¹. Representado como um homem vigoroso, de musculatura proeminente, traduz assim a tensão provocada pelo esforço, patente na marcação das veias das mãos e braços. Segundo a tradição popularizada por Voragine, apenas um gigante conseguira carregar Cristo aos ombros, razão pela qual proliferam imagens como esta, com mais de dois metros de altura, onde o santo emerge como uma personagem de grande porte.

Pese embora, a notória qualidade e relevância artística da obra, dois elementos fundamentais para a sua análise e identificação têm sido suprimidos no pouco que sobre ela se escreveu: a sua datação e autoria. Sendo de estranhar que uma peça de tal envergadura não fosse descrita pelos autores setecentistas e em relatos coevos, é de registar que seja também omissa nos diversos inventários da primeira metade do século XVIII.

Face ao exposto e atendendo à especificidade estilística que a define, a grande imagem de São Cristóvão pode ser datável de 1760–1770. Deste modo se explica que uma das primeiras e mais detalhadas descrições remonte a 1839, por Gonzaga Pereira:

«o Santo Chistovão com o Menino ó collo, levando na mão direita o mundo, he das imagens de madeira das maiores que tem Lisboa; a espreção do santo, o pezo que mostra levar, a formatura do corpo, he objecto que dá muito merecimento a esta imagem.» (Pereira, 1927: 377).

¹⁰ Representando certamente o bastão arborescente, ao qual falta hoje a pinha em prata que originalmente o coroava, o «pinheiro de prata servindo de bordão», a que Ferreira de Andrade se refere (Andrade, 1944: 55), e que é ainda visível em algumas fotografias antigas.

¹¹ Predicados que apenas encontram paralelo em alguns exemplares espanhóis seiscentistas, de que é exemplo o *São Cristóvão* da Igreja do Salvador de Sevilha, primeira obra documentada do célebre Juan Martínez Montañés, realizada em 1597.

Análise confinada à escassez de outros dados que, rigorosamente, documentem a generalidade das obras de escultura da igreja, no caso concreto desta peça regista-se a ausência dos livros de despesa para os anos de 1753 a 1777, intervalo onde, precisamente, se poderá enquadrar a sua produção.

Neste contexto, atendendo à cronologia indicada, características e qualidade plástica da obra, apenas um escultor emerge entre os seus potenciais autores. Em plena actividade na capital por estes anos, José de Almeida (1708–1770) é, pelos motivos de seguida elencados, um dos poucos artistas aptos a assegurar semelhante realização. Idêntico exercício de comparação demonstra que nenhum outro escultor potencialmente elegível — como Joaquim Machado de Castro e outros¹², integrados nesta mesma moldura cronológica e estilística — reúne tão significativo e coerente conjunto de afinidades.

Proposta que vem reforçar aquilo que a análise da peça já tornava inequívoco — a intervenção de um mestre altamente qualificado — a atribuição a José de Almeida assenta, essencialmente, em similitudes de ordem plástica, morfológica e técnica. Coadjuvada pelo confronto com outros trabalhos, entre as diversas particularidades identificáveis, são manifestas as semelhanças no que ao tratamento anatómico, fisionomia ou organização dos panejamentos concerne. Afinidades reconhecíveis no confronto com outras obras, ilustram-nas, em particular, algumas representações masculinas, como *Santo Onofre* (c. 1740)¹³, *São José Pai dos Homens* (1755–1758)¹⁴, os *Passos da Paixão de Cristo* (1758–1759)¹⁵ ou *São Camilo de Lélis* (c. 1759)¹⁶.

¹² Estabelecido em Mafra entre 1756 e 1770, o seu afastamento da capital não inviabiliza, naturalmente, a possível associação a uma igreja lisboeta, como de resto o comprova, em 1757, a realização de uma imagem de São Nicolau para a respectiva igreja. Entre outros nomes possíveis, destaque também para o de Valentim dos Santos de Carvalho, escultor activo em Lisboa por esta época, desconhecido e praticamente anónimo, mas surpreendentemente qualificado.

¹³ Imagem realizada para a igreja do convento da Santíssima Trindade, conserva-se hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. 350 esc.). Datação proposta por Vale, 2008.

¹⁴ Proveniente do extinto convento de Xabregas, seria transferido para a capela do palácio de Santo André, na sequência da expulsão das ordens religiosas. Após permanecer até à morte da última proprietária, foi vendida por Salvador Vaz de Almada a 14 de Novembro de 2012 (Palácio do Correio Velho, leilão 289, lote 201). Sobre esta obra nos debruçámos longamente, na conferência apresentada em 2009: «Fr. João de Nossa Senhora (1701-1758) e as encomendas ao escultor José de Almeida: patronato e mediação artística», no âmbito do ciclo de conferências *Mecenas e Patronos: A Encomenda Artística e a Igreja em Portugal*, Mosteiro de São Vicente de Fora. Não tendo o referido encontro resultado na edição de actas, esse texto integra agora um estudo mais vasto, a publicar.

¹⁵ Conjunto de seis imagens destinadas à capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, representam: *O Senhor no Horto*, *O Senhor Preso*, *O Senhor atado à coluna*, *O Senhor da Cana Verde*, *O Ecce Homo*, *O Senhor dos Passos* e *O Senhor Crucificado*. Datação comprovada por Célia Nunes Pereira, no âmbito da sua dissertação de mestrado (Pereira, 2010).

¹⁶ Realizado por José de Almeida para a igreja do hospício de São Camilo de Lélis (edificado em 1754 na primitiva ermida de São Mateus), conserva-se hoje num dos altares da nave da igreja de Santa Maria Madalena, onde entrou na sequência da expulsão das ordens religiosas. Datação proposta por Vale, 2008.

Escultor exímio no que ao tratamento anatómico diz respeito, a correcção com que foram modelados os diversos detalhes desta imagem de São Cristóvão configura, justamente, uma das suas características mais marcantes. De pernas e braços descobertos, nele se destaca a impressionante reprodução da massa muscular e uma verosímil marcação das veias, a que se associa a meticulosa representação da estrutura óssea, de mãos e pés, particularmente delineadas e salientes. Características igualmente definidoras da obra de José de Almeida, podem testemunhar-se nas obras atrás elencadas.

Quanto ao tratamento fisionómico da imagem, de rosto sereno e contido, são também semelhantes valores que se podem assinalar como uma das marcas da obra do autor. Mesmo em interpretações de maior carga dramática, como sejam os *Passos da Paixão de Cristo*, isentos das mais habituais e inflamadas expressões de dor e sofrimento, naturalmente associados à ilustração destas temáticas (Vale, 2008).

De igual modo, revelando sinais da plasticidade que define o trabalho do artista, deverá ainda mencionar-se a especificidade no tratamento dos cabelos e barbas, com recurso a uma minuciosa e bem definida ondulação, identificável nas obras mencionadas. No mesmo sentido, também o tratamento dos panejamentos é objecto de particular cuidado. Lavrados em pregas suaves, neles se reconhecem mesmo detalhes comuns na indumentária, como sejam a faixa que envolve a cintura, análoga aquela realizada para São Camilo de Lélis.

Menção, por fim, à figura do Menino, cuja plasticidade e postura se identifica em semelhantes representações da autoria de José de Almeida, como sejam aquelas pertencentes às imagens de *Nossa Senhora Mãe dos Homens* (1742–1743)¹⁷, *Nossa Senhora da Vitória* (1756)¹⁸ ou *São José Pai dos Homens* (1755–1758)¹⁹.

Quanto ao enquadramento desta obra, no contexto da actividade do artista, teria sido um dos seus últimos trabalhos. Com efeito, sintetizando a generalidade dos pontos enunciados, uma das obras que mais afinidades apresenta é o magnífico conjunto dos *Passos da Paixão de Cristo*, precisamente, o mais próximo da datação proposta. Cronologia corrobora

¹⁷ Obra recentemente localizada, a ela nos dedicámos particularmente em Saldanha, 2011.

¹⁸ Obra concluída em 1756, viria substituir a primitiva imagem, destruída na sequência do Terramoto de Lisboa (Vale, 2008).

¹⁹ Ver nota 14.

São Cristóvão [detalhe do Menino]
c. 1760–1770

São José Pai dos Homens [detalhe]
José de Almeida
1758



rada pelas afinidades plásticas e compositivas, terá sido, portanto, uma das últimas obras do escultor, falecido a 18 de Dezembro de 1770.

Com uma formação e competência artística claramente vocacionadas para o trabalho em mármore, José de Almeida via-se apartado, de longa data, das encomendas de maior envergadura²⁰. Nesse sentido, a sua carreira foi marcada por uma variedade de outras solicitações, reveladoras da necessidade de assumir todo o tipo de encargos, à margem dessa formação de excelência e, sobretudo, das raras aptidões que possuía. Reconhecido e solicitado por inúmeras instituições, irmandades e ordens religiosas, entre as décadas de 50 e 70, desenvolveu uma intensa actividade consagrada à produção de escultura em madeira e imagens devocionais.

Para além das identificáveis similitudes estilísticas patentes nesta imagem de São Cristóvão, cumpre ainda registar a anterior relação da sua oficina com a Igreja da Mouraria, adiante comprovada, com a actividade do escultor Francisco Xavier, discípulo e colaborador de José de Almeida.

²⁰ Assunto que não cabe desenvolver no presente estudo, encontra-se extensamente abordado em Saldanha, 2012: 47–60.

Conclui-se esta breve abordagem à imagem de São Cristóvão, aludindo a um dos derradeiros capítulos do seu historial, ocorrido já no século XX. Mantida no templo desde a origem, à semelhança de outras obras, regista-se o empréstimo da peça ao Patriarcado de Lisboa nos anos 60, durante o priorado do Padre Artur de Albuquerque Sobral. Conservada no mosteiro de São Vicente de Fora por mais de uma década (c. 1966–1982), aí chegaria a ser exposta, na portaria do antigo cenóbio²¹. Regressada a São Cristóvão a 23 de Outubro de 1982, por despacho do Patriarca D. António Ribeiro (18-10-1982), seria entregue ao novo pároco, o Padre José Augusto Faria, OFM, pelas «mãos do reverendo padre Daniel Coelho Henriques»²². Colocada inicialmente na sacristia²³, não mais voltaria a ocupar o altar-mor do templo, preservando-se hoje no vão fronteiro à terceira capela da Epístola²⁴.

O escultor Francisco Xavier e o círculo de José de Almeida

Sendo praticamente inexistentes os dados documentais que, rigorosamente, certifiquem a encomenda e execução das diversas obras de imaginária existentes na Igreja de São Cristóvão, um único registo documental atesta a participação do escultor Francisco Xavier, em 1750:

«Pelo que se deo ao Imaginario Francisco Xavier pelo resto que lhe ficou deuendo o nosso irmão Joze Francisco do feito da imagem da Senhora 6.400»²⁵

Entre tantos outros artistas setecentistas, Francisco Xavier inclui-se nos muitos nomes sobre os quais praticamente nada se sabe. Referido por Cirilo como discípulo de José de Almeida, prosseguiu carreira como ajudante de Joaquim José de Barros Laborão (1762–1820). Quanto à obra realizada, duas únicas peças (ambas por localizar) lhe estão associadas:

²¹ Uma fotografia da peça nesta localização foi publicada na obra *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, em 1973 (Vol. 5, Tomo 1, p. 172), assim como no Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa, realizado em Agosto de 1975.

²² Cf. correspondência trocada entre o Padre Artur de Albuquerque Sobral e a Comissão Diocesana de Arte Sacra do Patriarcado de Lisboa. Agradeço ao Padre Edgar Clara a cedência desta informação.

²³ Por tradição oral, tem-se considerado que esta imagem foi restaurada, na época do seu regresso a São Cristóvão, nas oficinas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. Examinados os arquivos da instituição, não se confirma, contudo, essa informação. Agradeço a Conceição Amaral e Manuela Mata as diligências feitas no sentido de averiguar esta possibilidade.

²⁴ Por iniciativa do pároco de então, Padre António Brás Carreto.

²⁵ Registo referente ao ano de 1750. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa — Despesa da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição e Santa Catarina que tem início a 1 de Janeiro de 1750. *Livro da Despesa da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição e Santa Catarina*. Agradeço a Sílvia Ferreira a cedência desta informação.

imagens de Santa Clara e São Francisco, esculpidas em parceria com António Machado, segundo modelos de Laborão (Machado, 1823: 274)²⁶.

Nada mais se sabe quanto à sua biografia ou actividade. Pese embora a escassez dos elementos apurados, uma conclusão, desde logo, se pode aferir: Francisco Xavier aprendeu e trabalhou em estreita proximidade com dois dos grandes escultores portugueses do seu tempo, factor certamente determinante na sua obra e percurso profissional.

Num ambiente ainda dominado pelas práticas oficinais, a José de Almeida se poderá atribuir o início de um ensino mais estruturado da escultura em Portugal. Foi pioneiro e teve um papel incontornável na implementação de renovados processos pedagógicos, assentes no seu próprio universo formativo em Roma, como se sabe, junto de Carlo Monaldi (c.1683/91–1760). Com um método baseado no ensino do desenho através da cópia²⁷, constituiu, no contexto das práticas setecentistas, uma das mais qualificadas alternativas às oficinas da Calçada de Santo André, durante as décadas de 30 e 40²⁸.

Frequentemente à margem dos circuitos oficiais, perpetuar-se-ia como um pedagogo marcante nos anos seguintes. Começando por acolher aprendizes provenientes dessas oficinas de imaginários, um dos primeiros e mais célebres foi, como é sabido, Joaquim Machado de Castro. A este suceder-se-iam outros, quase todos anónimos, entre os quais Francisco Xavier (Machado, 1823: 257).

Se é certo que Almeida não granjeou o desejável apoio à prossecução da sua carreira, já o legado pedagógico perdurou como uma marca indelével. A actividade de Barros Laborão configura, justamente, um dos melhores exemplos dessa continuidade. Estabelecido em oficina própria (também à Bemposta), sem que tenha chegado a ser seu aprendiz, assume-se como um continuador do trabalho do mestre. Encetando vasta actividade, ali reúne, entre outros colaboradores, alguns daqueles antigos discípulos, entre os quais, Francisco Xavier²⁹.

²⁶ Sem outras indicações que o comprovem, Fernando Pamplona alvitra a hipótese de ter trabalhado em Évora, admitindo tratar-se do pintor homónimo (também dado a conhecer por Cirilo), discípulo de Inácio de Oliveira Bernardes e activo ainda por 1775 (Pamplona, 1988: II, 342). A trivialidade do nome leva-nos também a salientar a existência de um outro Francisco Xavier, este escultor, mas com actividade documentada no Brasil, entre as décadas de 30 e 50 de setecentos.

²⁷ Com efeito, algum do seu espólio é revelador da existência de interessantes materiais de estudo, incluindo, modelos em gesso, estampas e reproduções de obras de diversos autores (Faria, 2008: 69).

²⁸ Assunto que não cabe desenvolver neste trabalho, encontra-se extensamente abordado em Saldanha, 2012.

²⁹ Sobre Joaquim José de Barros Laborão, formação, obra, oficina e documentação que fundamenta esta abordagem, veja-se Saldanha, 2012: I, 54, 175, 333-344.



Ora, tomando por certas as palavras de Cirilo, o período de formação deste desconhecido artista teria decorrido pela década de 30, após o regresso de Almeida a Portugal. Prosseguindo actividade com Laborão na década de 80, será plausível enquadrar o trabalho deste escultor ainda por finais de setecentos.

É portanto neste quadro, de formação e posterior actividade, que se inscreve a realização da imagem de Nossa Senhora da Conceição, para a Igreja de São Cristóvão. Subsidiária de modelos sobejamente difundidos por José de Almeida, são claras as afinidades com algumas imagens do mestre. Com efeito, entre as diversas consequências da sua obra, é relevante o impacto exercido sobre o trabalho dos seus discípulos. Verdadeiro paradigma para alguns, são várias as peças filiadas nesses arquétipos.

É o caso de algumas das suas célebres representações marianas³⁰. De mãos postas junto ao peito, fisionomia serena e olhar elevado em contemplação, integram-se num conjunto de obras muito similares. Definidas por superfícies contracurvadas e panejamentos esvoaçantes, organizados em suaves diagonais, um dos traços mais

Nossa Senhora da Conceição
Francisco Xavier
1750

³⁰ Entre as quais se incluem aquelas realizadas para as Igrejas da Conceição Velha e do noviciado da Cotovia (hoje na Igreja de São Mamede), em Lisboa, pelas décadas de 30-40 do século XVIII.

identificáveis nestas imagens é a forma triangular com que o autor modela a zona dianteira do manto³¹. Foi exactamente esse o modelo transposto por Francisco Xavier para a imagem comissionada pela irmandade de Nossa Senhora da Conceição e Santa Catarina, em 1750.

As invocações das capelas: elementos para uma possível reconstrução

Imagens naturalmente ajustadas às invocações das respectivas capelas, o propósito de reconstituir as dedicações originais deve iniciar-se com o aprofundamento do papel das diversas confrarias e irmandades, sedeadas na Igreja ao longo dos séculos. Tarefa arriscada, que ultrapassa os estritos objectivos de um trabalho no âmbito da História da Arte, afigura-se, contudo, fundamental, para a análise das peças, percepção das encomendas e posteriores movimentações.

Empreitada principiada em meados de quinhentos, é na obra de Cristóvão Rodrigues de Oliveira que se encontra uma das primeiras alusões às capelas e confrarias sediadas no templo: Santíssimo Sacramento; São Cristóvão e São Sebastião; e Nossa Senhora dos Prazeres (Oliveira, 1554: 15).

Conciso e muito sumário, Carvalho da Costa dará, já em 1712, um dos mais significativos contributos para o conhecimento das invocações dos altares. Destacando as capelas de Nossa Senhora da Esperança e do Senhor Jesus Crucificado, descreve «mais seis Capellas sem invocação», instituídas por António Ribeiro Correia e administradas pela Misericórdia de Lisboa. Época em que apenas a Irmandade do Senhor se encontrava instituída — «o mais sam Confrarias, que festejão a S. Chistovão» — alude ainda às festas da Senhora dos Prazeres, São Miguel, Jesus, Senhora da Esperança, Santo António e Santa Catarina. De particular relevância, no testemunho deste cronista, é a referência às relíquias de São Cristóvão e São Marcos, conservadas num cofre (Costa, 1712: 391).

³¹ O modelo destas obras seria fixado, mais tarde, na gravura de Guilherme Francisco Lourenço Debrie, segundo desenho de Almeida — «Joseph de Almeida inv. et del.» — publicada em 1754 na portada da *Chronica da Santa e Real Província da Immaculada Conceição de Portugal*, da autoria de Fr. Pedro de Jesus Maria José. Para uma caracterização das representações marianas da autoria de José de Almeida veja-se Vale, 2008.

Mas foi na resposta ao questionário efectuado na sequência do Terramoto de 1755, para averiguação dos danos, que o influente pároco de São Cristóvão, o Padre Joaquim Salter de Mendonça³², concedeu uma das mais completas descrições do seu interior. Seguindo os oragos das respectivas capelas elencou, a 10 de Setembro de 1759, as Irmandades do Santíssimo Sacramento, São Miguel e Almas e Nossa Senhora da Conceição³³.

Perseguindo o objectivo de reconstituir as invocações originais da igreja de São Cristóvão, ainda que por vezes limitada à escassez dos elementos disponíveis, optou-se por respeitar, na estrutura seguinte, a dedicação primitiva de cada altar³⁴.

Capela de Nossa Senhora dos Prazeres

Localização: Colateral do Evangelho

Invocação actual: São Cristóvão

Imagem original: *Nossa Senhora dos Prazeres*

Outras imagens principais: *Sagrado Coração de Jesus, Nossa Senhora de Fátima*

Capela que alberga hoje a pequena imagem de *São Cristóvão*³⁵, foi inicialmente dedicada a *Nossa Senhora dos Prazeres*³⁶, uma das mais importantes invocações do templo. Com festa própria e confraria desde meados do século XVI (Oliveira, 1554: 15), uma nota

³² Figura destacada no panorama eclesial da segunda metade de Setecentos, foi deputado da Inquisição de Lisboa, membro da Cúria Patriarcal, e executor das Letras Apostólicas de Bento XIV, para reedificação, construção e ornato dos templos da capital (Mendonça, 1776).

³³ Em meados do século XX mantinham-se apenas as Irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição (Andrade, 1944: 57).

³⁴ A reconstrução proposta, datação das imagens, proveniência e respectiva circulação pelos diversos espaços do templo, assenta em informação recolhida de diversas fontes coevas, impressas e manuscritas, nomeadamente, descrições, inventários, arrolamentos e fotografias. Para evitar a repetição sistemática destas referências, elencamos de seguida a origem das datas que vão sendo mencionadas ao longo do texto. A Sílvia Ferreira³ e ao Padre Edgar Clara³³ agradeço a cedência das informações assinaladas. Século XVIII | 1712 — António Carvalho da Costa — *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal*, 1739 — AHPL — Inventário da prata, e mais fábrica, que se acha na Igr.³, e sanchristia de S. Christovao³; 1752 — AHPL — Inventário da prata, e mais fabrica, que se acha na Igreja e sachristia de São Christovao³; 1759 — Padre Joaquim Salter de Mendonça — *Memórias Paroquiais*. Século XIX | 1839 — Gonzaga Pereira — *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*; 1848 — AHPL — Inventário da Real Irmandade do Santíssimo Sacramento de São Christovão³; 1855 — AHPL — Inventário da Real Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguezia de S. Christovão³. Século XX | 1910 — AHPL — Inventário dos objectos, valores e pertences da Real Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguezia de São Christovão de Lisboa³; 1912 — ACMF — Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais. Lisboa, Arrolamentos dos Bens Culturais, Processo 8; 1930 — ACMF — Relação de bens reclamados na sequência da Lei da Separação. *Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais*, Lisboa, Administração dos Bens Culturais. Cx. 271, Proc. 14858; 1938 — Norberto de Araújo — *Peregrinações em Lisboa*; 1944 — Ferreira de Andrade — *A freguesia de São Cristóvão*; 1946 — Eugénio Sobreiro de Figueiredo e Silva — *A igreja paroquial de São Cristóvão de Lisboa*; 1955 — Norberto de Araújo — *Inventário de Lisboa*; 1981 — Arquivo Paroquial de São Cristóvão — *Correspondência trocada entre o Padre José Augusto Faria, OFM e Orlando Martins Capitão³³*; 1982 — Arquivo Paroquial de São Cristóvão — *Correspondência trocada entre o Padre Artur de Albuquerque Sobral e a Comissão Diocesana de Arte Sacra do Patriarcado de Lisboa*; 1982 — Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa. Fotografias | 1948 — SIPA — Cabrita Henriques, DOC.00006570; 1962-64 — FCG — Robert C. Smith, CFT008.882-890n; 1969 — Arquivo Municipal de Lisboa — João Marques de Oliveira, JMO/S00557; 1973 — *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa* (n.º 72) — Mário Novais; 2009 — Sílvia Ferreira — *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720)*; s.d. — Arquivo Municipal de Lisboa — Horácio Novais, HNV/000106.

³⁵ Que assim passamos a designar, para distinção daquela inicialmente analisada.

³⁶ *Nossa Senhora dos Prazeres*, finais do século XVI. Madeira estofada e policromada (dim. 155 x 67 cm).

manuscrita, apensa ao contrato firmado em 1672 para feitura do novo retábulo, dá conta da localização original desta imagem, junto com a de São Cristóvão, no antigo presbitério:

«No tempo em que este contrato se fes, estava a Imagem de S. Christovão na Cappª mor da banda da Epistola, e do Evangelho estava a de Nª Sª dos Prazeres, junto as cortinas da boca da tribuna, e sahidos os lugares pº fora quando se fes de novo a Igreja se fizeram as duas Capp.ªs Colateraes onde ao prezente se achão.»³⁷.

Concluída a empreitada em 1681, a imagem de Nossa Senhora dos Prazeres foi transferida para o novo altar colateral, daquele mesmo lado do Evangelho³⁸. Peça que se conta entre as mais antigas da igreja, talvez ainda de feitura quinhentista, conserva-se hoje na primeira capela da Epístola (originalmente devotada à Senhora da Esperança), para onde foi transferida no século XX. De atitude serena, com o Menino ao colo de braços erguidos, Maria segura-Lhe o pé com a mão esquerda. De túnica vermelha e manto azul, nela se destaca a delicada expressão do rosto, emoldurado por longos e bem lavrados cabelos, em madeixas onduladas, caídos sobre os ombros e costas.

Dado relevante para a distinção das duas invocações marianas, frequentemente trocadas, são os ornamentos em prata de cada uma. Elencados nos diversos inventários (desde inícios de setecentos), a Nossa Senhora dos Prazeres pertenciam duas coroas (uma de Maria, outra do Menino); a Nossa Senhora da Esperança, apenas uma.

Descrita em 1759 como uma «imagem antiga, de especial veneração» (Mendonça, 1759: 84), Norberto de Araújo adianta mesmo, sem mais esclarecimentos, que teria pertencido a D. João IV (Araújo, 1955: 41). Já em época posterior, afiança Eugénio Figueiredo da Silva, que a respectiva festividade passaria a ser custeada pela família Caldas:

«A Senhora, proprietária da casa Caldas, do Largo do mesmo nome e mãe das actuais Senhoras que lá vivem, no dia do seu casamento, que teve lugar na capela privativa da residência, após a cerimónia, ofereceu o vestido e o manto de noiva a esta imagem de N. S. dos Prazeres, onde por muito tempo se conservou.» (Silva, 1947: 39).

³⁷ Tresladado do tabelião Aurélio de Miranda, em AHPL — *Livro original dos títulos...* Publ. por Serrão, 1998: 60.

³⁸ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1712, 1739, 1752, 1759, 1910 e 1930. Em 1839 regista-se a presença do Santíssimo Sacramento nesta capela.

Entre os anos 30 e 40 do século XX, esta figuração de Maria foi transferida para a primeira capela lateral da Epístola, onde se conserva. Como em tantos outros locais, passou o seu altar a ser dedicado ao Sagrado Coração de Jesus³⁹, que aí se manteve até c. 2008⁴⁰. Alberga-se hoje nesta capela a pequena imagem de São Cristóvão, de seguida abordada.

Capela de São Cristóvão

Localização: Colateral da Epístola

Invocação actual: Cristo Ressuscitado

Imagem original: São Cristóvão

Outras imagens principais: Nossa Senhora de Fátima

Pequena figuração de São Cristóvão⁴¹, foi uma das primeiras imagens esculpidas do orago para o templo que lhe foi dedicado⁴². Com confraria quinhentista, devotada a São Cristóvão e São Sebastião (Oliveira, 1554: 15), foi, por certo, uma das mais populares e estimadas pela comunidade. Peça que continua, nos dias de hoje, a sair às ruas em procissão⁴³, extrapolou a sua natural supremacia, a existência de uma relíquia (Costa, 1712: 391). Obra que, tal como a Senhora dos Prazeres, provinha do presbitério original, é datável do terceiro quartel de Seiscentos como, de resto, as próprias características estilísticas indiciam. De alguma rigidez, trata-se, como já se fez notar, de uma obra muito próxima da imagem existente no nicho exterior, por sua vez matricial para a grande imagem do santo, lavrada um século depois. Naturalmente distintas em termos plásticos — não sendo sequer comparáveis os predicados de cada uma destas três imagens — são evidentes, porém, as afinidades morfológicas. Representado também sobre rochedos, com o Menino ao ombro, descalço e manto de semelhante configuração, a mais clara analogia patenteia-se no posicionamento das mãos (esquerda, na cintura; direita, apoiada num bastão)⁴⁴ e composição do rosto, de olhar elevado, contemplando o Menino. Nesta pequena imagem, contudo, Cristóvão não enverga túnica (como sucede na imagem maior), mas apresenta-se com uma espécie de calções. Detalhe habitual nas múltiplas variações desta iconografia,

³⁹ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1938, 1944, 1946.

⁴⁰ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1938, 1946, 1962-64 e 2007.

⁴¹ *São Cristóvão*, 3.º quartel do século XVII. Madeira estofada e policromada (dim. 104 x 44 cm).

⁴² Juntamente com aquela outra existente no nicho exterior, inicialmente abordada.

⁴³ No seu dia festivo, a 25 de Julho, como o atestam inúmeras fotografias. Atendendo ao período estival, a procissão realiza-se, actualmente, no 3.º ou 4.º Domingo de Setembro.

⁴⁴ Tal como na imagem grande de São Cristóvão, também esta possuía, originalmente os habituais atributos em prata: uma pequena pinha, corando o bastão, e o resplendor do Menino, elencados nos inventários da Irmandade do Santíssimo Sacramento.

merece aqui menção uma outra peça, oriunda do convento lisboeta das Trinas, com esta exacta composição e indumentária⁴⁵.

Quanto à localização e circulação da imagem ao longo dos tempos, é de supor que aqui tenha permanecido até inícios do século XX⁴⁶, reiterando-se as mudanças a partir da década de 30: altar-mor (1930)⁴⁷, altar colateral do Evangelho (1969, 1973), mísula do Evangelho na capela-mor (2007) e, mais recentemente, para o altar colateral do Evangelho, onde se mantém. Removida a imagem original, ali passou a ser cultuada, até 2011, Nossa Senhora de Fátima, à semelhança do sucedido em inúmeros templos por todo o país⁴⁸.

Actualmente, é a imagem novecentista de Cristo Ressuscitado⁴⁹ que se abriga nesta capela. Peça de que possuímos registo desde 1848, ausente de particular novidade iconográfica⁵⁰, representa Cristo triunfante, com as chagas da crucifixão, coberto de manto vermelho. Com o braço direito erguido e estandarte na mão esquerda, nela se deve assinalar, apesar de certa rigidez compositiva, alguma qualidade no que ao tratamento anatómico concerne⁵¹.

Capela do Senhor Jesus Crucificado

Localização: Primeira lateral do Evangelho

Invocação actual: Senhor Jesus Crucificado

Imagem original: Senhor Jesus Crucificado

Imagens secundárias: Nossa Senhora, Menino Jesus e São José, Santa Ana e São Joaquim

⁴⁵ *São Cristóvão*, 2.ª metade do século XVIII (dim. 43 cm). MNAA — Inv. 427 Esc. (reserva).

⁴⁶ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1739, 1752, 1759 e 1839, 1848, 1855 e 1910.

⁴⁷ Estranhamente, a par da grande imagem de São Cristóvão.

⁴⁸ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1938, 1944, 1946 e 1962–64. Em 2007 regista-se a presença desta imagem no altar colateral do Evangelho, juntamente com a do Sagrado Coração de Jesus.

⁴⁹ *Cristo Ressuscitado*, 1.º quartel do século XIX. Madeira estofada e policromada (dim. 90 x 43 cm).

⁵⁰ Similar a tantas outras figurações do mesmo tema, ilustra-o, por exemplo, o *Cristo Ressuscitado* setecentista da Igreja de Santa Maria Madalena, em Lisboa.

⁵¹ Certamente temporária, regista-se a passagem da imagem pela capela-mor (mísula do Evangelho) na década de 60 do século XX, observando-se na localização actual já nos anos 70. Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1848, 1855, 1910, 1930, 1962–64, 1973 e 2007.



Cristo Ressuscitado
1.º quartel do século XIX

Com registo de irmandade e festa em 1712 (Costa, 1712: 391), a capela devotada ao Senhor Jesus Crucificado é uma das mais antigas e das poucas que, na sua globalidade, não sofreu significativas alterações ao longo dos séculos.

Marcada pela imponente imagem seiscentista do Crucificado⁵², segue o habitual tipo iconográfico de Cristo morto na cruz, fixo por três cravos. De cabeça pendente, coroado de espinhos, rosto magro, olhos e boca cerrados, nele se destaca o cuidado anatómico, tensão muscular e detalhado tratamento de cabelos e barbas.

Consagrada à Paixão de Cristo, reforça a coerência iconográfica desta capela a presença de simbologia própria, lavrada na estrutura retabular, designadamente, uma cruz com flamulas (cartela do tímpano) e as cinco chagas (escudo superior).

Originalmente ladeada por uma Sagrada Família⁵³, as imagens de Nossa Senhora⁵⁴ e São José⁵⁵, datáveis dos inícios de setecentos, definem-se em delicada curvatura, com a típica postura de mão ao peito, fisionomia cuidada, e panejamentos dinâmicos. Já quanto à imagem do Menino⁵⁶ — de braços erguidos, mão direita em posição de abençoar, olhar sereno e rosto delicado — afigura-se desfasada do restante conjunto, pela disparidade estilística e escala diferenciada⁵⁷.

O número de peças que constituíam este grupo trinitário nem sempre foi o mesmo, identificando-se, na segunda metade do século XVIII, a presença de Santa Ana e São Joaquim. Venerava-se então uma Santa Parentela. Atestando-se a existência de uma imagem de Santa Ana em data anterior à da sua colocação neste retábulo, dela se regista notícia em 1739, no altar de Nossa Senhora da Esperança.

⁵² *Senhor Crucificado*, 2.ª metade do século XVII. Madeira estofada e policromada (dim. 190 x 105 cm).

⁵³ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1712, 1739, 1752 e 1759. De registar ainda, quanto à imagem da Virgem, a referência a uma figuração de Nossa Senhora do Rosário com o Menino, nos inventários da irmandade do Santíssimo Sacramento (1739 e 1752), onde se elencam também as respectivas coroas.

⁵⁴ *Nossa Senhora*, 1.ª metade do século XVIII. Madeira estofada e policromada (dim. 86 x 35 cm). Hoje com uma rosa em prata na mão direita.

⁵⁵ *São José*, 1.ª metade do século XVIII. Madeira estofada e policromada (dim. 90 x 43 cm).

⁵⁶ *Menino Jesus*, meados do século XVIII. Madeira estofada e policromada (dim. 63 x 26 cm).

⁵⁷ «Desproporcionado e encantador de ingenuidade imaginária», como já notara Norberto de Araújo (Araújo, 1997: 53). Em 1982, por altura do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa, esta imagem conservava-se no cartório da igreja.

O conjunto completo voltou a ser descrito em 1930, assim se mantendo até meados do século XX⁵⁸. Na década de 60 as duas imagens (Santa Ana e São Joaquim) foram retiradas do altar e depositadas em São Vicente de Fora, onde permanecem, no presbitério da igreja⁵⁹.

Em época que permanece por apurar, foi também esta capela reservada para a conservação do Santíssimo Sacramento⁶⁰. Como já notara Sílvia Ferreira, o próprio sacrário é distinto da primitiva morfologia retabular, esta última, dentro dos parâmetros estilísticos da talha de Estilo Nacional, conforme todos os restantes da nave (Ferreira, 2009: 202).

Capela de Nossa Senhora da Conceição

Localização: Segunda lateral do Evangelho

Invocação actual: Nossa Senhora da Conceição

Imagem original: São Miguel

Outras imagens principais: Nossa Senhora da Conceição

Imagens secundárias: São Sebastião e São Francisco Xavier, Santa Catarina e São Marcos

A capela que se venera hoje, sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição⁶¹, foi originalmente devotada a São Miguel⁶². Com festa própria e confraria das Almas em 1712 (Costa, 1712: 391), passaria a sedear, anos mais tarde, a Irmandade de São Miguel e as Almas. Quanto à imagem, de feitura seiscentista e sem particular novidade compositiva ou de ordem iconográfica, ostentou, até meados de setecentos, o habitual conjunto de atributos em prata: cruz, bandeira e balanças⁶³. Neste altar ainda, por 1759, apesar da permanência transitória, a consagração ao Arcanjo integrou certamente a génese decorativa do templo, numa coerência iconográfica que a pintura de Bento Coelho da Silveira vem reforçar, sobre o retábulo, representando São Miguel Arcanjo e as Almas do Purgatório. A peça arrecada-se hoje na sacristia, carecida de uma emergente intervenção de restauro.

⁵⁸ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1930, 1938, 1946 e 1962–64.

⁵⁹ Em 1975, por ocasião do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa, as duas imagens situavam-se na portaria do mosteiro. *Santa Ana*, 1.ª metade do século XVIII. Madeira estofada e policromada (dim. 87 cm); *São Joaquim*, 1.ª metade do século XVIII. Madeira estofada e policromada (dim. 88 cm).

⁶⁰ Que em 1839 se conservava na capela de Nossa Senhora dos Prazeres.

⁶¹ Atendendo à efemeridade da invocação original deste altar e, sobretudo, a que a Imaculada Conceição se constitui, efectivamente, como a sua principal invocação, nomeamo-la por essa sua segunda dedicação, ao contrário da opção assumida nas restantes capelas.

⁶² *São Miguel*, 1.ª metade do século XVIII. Madeira estofada e policromada (dim. 81 x 30 cm).

⁶³ Elencados nos inventários da irmandade do Santíssimo Sacramento, de 1739 e 1752. A imagem de São Miguel, que seria retirada deste altar na 2.ª metade do século XVIII, consta da relação de bens reclamados em 1930, na sequência da Lei da Separação. No coro em 1982, conserva-se hoje na sacristia da igreja.

À semelhança da generalidade dos retábulos, durante o período em que foi dedicado a São Miguel exibia também as imagens de São Sebastião⁶⁴ e São Francisco Xavier⁶⁵. Obras de provável datação seiscentista, são descritas até meados da centúria seguinte com os respectivos atributos em prata: um resplendor e sete setas (São Sebastião), um resplendor e sol (São Francisco Xavier)⁶⁶. A primeira, certamente associada à confraria de São Cristóvão e São Sebastião, sediada na igreja desde meados do século XVI (Oliveira, 1554: 15), adota a habitual iconografia do santo. De pé, cabeça voltada para o alto e atado ao tronco onde foi martirizado, nela se destaca a qualidade plástica e anatómica, reveladora de um autor de assinalável competência artística⁶⁷.

Já quanto à presença de São Francisco Xavier — num deplorável estado de conservação, a que urge dar resposta — retoma-se, uma vez mais, a preponderância do programa pictórico do templo. Com efeito, a temática jesuítica pode ainda observar-se em duas outras telas da oficina de Bento Coelho da Silveira, figurando Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier.

Na segunda metade do século XVIII, este altar passou a ser venerado sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição⁶⁸. Com procissão e irmandade sediada no templo, data de 1750 a realização da imagem que veio a ocupar este primitivo lugar devotado a São Miguel.

Sendo praticamente inexistentes os dados documentais que melhor informem quanto à encomenda e execução da maioria das obras de escultura, o conhecimento do pagamento desta obra reveste-se da maior importância, não apenas por constituir um desses raros registos, como, sobretudo, por revelar a autoria da peça, por Francisco Xavier, como se viu.

Descrita em 1759 pelo pároco, Padre Joaquim Salter de Mendonça, começaria por se destinar à Capela de Santa Catarina (actual capela do Senhor dos Aflitos)⁶⁹. Pela década de 60, o antigo altar de São Miguel passou a acolher a nova imagem da Imaculada Concei-

⁶⁴ *São Sebastião*, 2.ª metade do século XVII. Madeira estofada e policromada (dim. 90 x 50 cm).

⁶⁵ *São Francisco Xavier*, 2.ª metade do século XVII. Madeira estofada e policromada (dim. 75 x 32 cm).

⁶⁶ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1739, 1752, 1759 e 1930. Hoje na sacristia, as duas imagens conservavam-se, em 1982, no coro da igreja.

⁶⁷ Similar a tantas outras existentes por todo o país, deve assinalar-se a óbvia proximidade compositiva entre esta obra e as imagens conservadas, por exemplo, nas igrejas de São Vicente de Fora e de Nossa Senhora das Mercês, em Lisboa.

⁶⁸ *Francisco Xavier, Nossa Senhora da Conceição*, 1750. Madeira estofada e policromada (dim. 144 x 56 cm).

⁶⁹ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1752 e 1759.

ção, uma das mais importantes da igreja, «muito devotiva dos seus feis», como sublinhava Gonzaga Pereira, em 1839 (Pereira, 1933: 377).

Reforçando a articulação entre pintura e imaginária, deve assinalar-se a presença de uma Assunção da Virgem, sob o púlpito que ladeia este altar, já não pela mão de Bento Coelho (Serrão, 1998: 70), mas datável da segunda metade do século XVIII. A inexistência de atributos na estrutura entalhada, reiterada nas restantes capelas, poderá indiciar o apagamento de uma eventual simbologia ligada a São Miguel, por altura desta mudança de invocação.

Conservada no interior de uma belíssima maquete neoclássica, remonta a feitura desta peça a 1823, pelo entalhador Miguel dos Reis⁷⁰:

«Recebi do Snr Fernando Joze Godinho, como thezoureiro da Irmandade de Nossa Snr.ª da Com.am da Igreja Parroquial de S. Christovão dezoito moedas na forma da lus pella importância de huma Maquineta que fiz p.ª a ditto Snr.ª e por estar pago e satisfeito lhe passei o presente p.ª sua depeza e minha lembrança Lisboa 6 de Dezembro de 1823.
Miguel dos Reis»

No mesmo ano, a imagem recebe também novo estofa, por José Pedro Alves⁷¹:

«Recebi da mão do Snr. Fernando Joze Godinho como thezoureiro da Irmandade de N. Snr.ª da Conceição sita na freguesia de S. Christovão desta cidade de estofar e Pintar N. Snr.ª da Conceição a quantia de Cinco moedas ma forma Recebi mais do dito Snr da crus seriaes que mandou fazer de Madeira e Prateados a quantia de seis moedas tão bem na forma e p.ª constar lhe pazei esta que vai por mim feita asegnada Lisboa em 6 dezembro anno de 1823.
Joze Pedro Alves».

⁷⁰ Recibo de Miguel dos Reis, 6 de Dezembro de 1823. AHPL — Documentos Avulsos (Maço). *Irmandade de Nossa Senhora da Conceição e Santa Catarina*. Agradeço a Sílvia Ferreira a cedência desta informação.

⁷¹ Recibo de José Pedro Alves, 6 de Dezembro de 1823. AHPL — Documentos Avulsos (Maço). *Irmandade de Nossa Senhora da Conceição e Santa Catarina*. Agradeço a Sílvia Ferreira a cedência desta informação.

Quanto à presença de outras peças neste altar, sabe-se que a imagem central esteve ladeada, durante mais de dois séculos (c. 1759–1946)⁷², por Santa Catarina e São Marcos, adiante referidas.

Capela de Nossa Senhora da Esperança

Localização: Primeira lateral da Epístola

Invocação actual: Nossa Senhora dos Prazeres

Imagem original: Nossa Senhora da Esperança

Imagens secundárias: São João Baptista e Santa Ana, São Brás e São Francisco

Com festa própria e confraria em inícios de Setecentos (Costa, 1712: 392), a imagem de Nossa da Senhora da Esperança⁷³ conta-se entre as mais importantes peças da Igreja de São Cristóvão⁷⁴. Trata-se de uma belíssima e pouco conhecida imagem de roca, marcante pela qualidade fisionómica e tratamento dos cabelos, de cuidada carnação e primorosa execução. Com busto de madeira, braços articulados e olhos em vidro, ostenta ricas vestes de seda⁷⁵.

Em conformidade com a dedicação mariana do altar, reforça a coerência programática do templo a típica simbologia entalhada: na base retabular, a Estrela da Manhã e o Espelho de Justiça, retirados da Ladainha Lauretana; no tímpano, a pomba do Espírito Santo, atributo típico desta invocação.

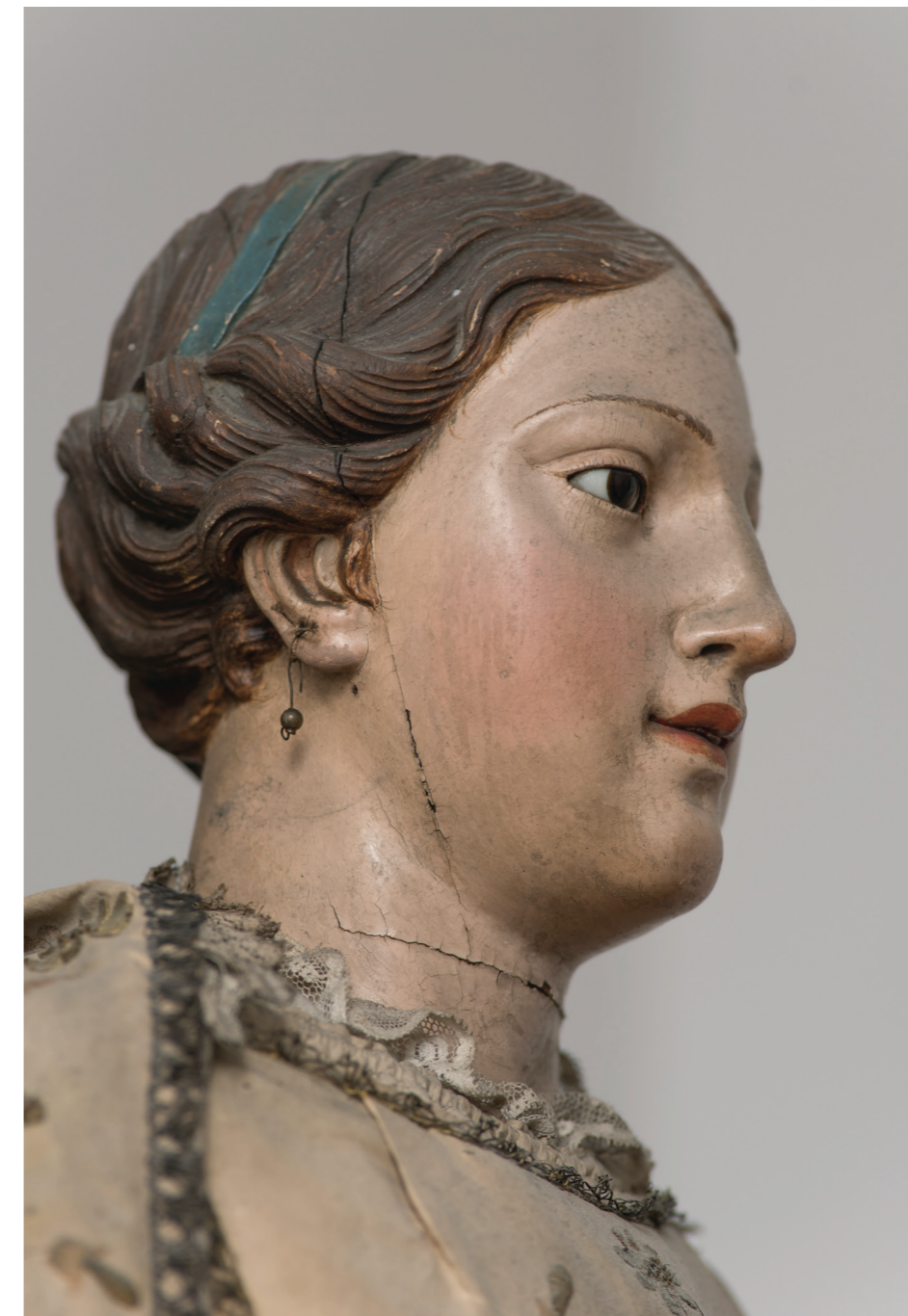
Há muito removida do altar original, a esta imagem se refere Figueiredo da Silva como Nossa Senhora das Graças, «a que o povo também chama de N. S. da Esperança». Situada então sobre o arcaz da sacristia, clarifica o autor ser a mesma proveniente do altar onde, já nesse tempo, se cultuava a Senhora dos Prazeres (Silva, 1947: 39). Retirada do culto em inícios do século XX, como se viu, armazena-se hoje numa das dependências da igreja, necessitada de uma emergente intervenção de restauro.

⁷² Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1912 e 1946. Uma pequena imagem de *Nossa Senhora da Conceição* (madeira estofada e policromada, dim. 36 x 11 cm) regista-se no Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa, em 1982. Localizada então no cartório, conserva-se hoje no expurgo.

⁷³ *Nossa Senhora da Esperança*, século XVII. Imagem de roca em madeira estofada e policromada (dim. 128 x 29 cm).

⁷⁴ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1739, 1752, 1759, 1930 e 1946.

⁷⁵ Bordadas a ponto lançado (ou matiz?), com fios de seda e dourados, apresenta manto, peitilho e vestido contornado por renda no mesmo material, e faixa em seda *mairé*, bordada e rematada por franja igualmente dourada. Segundo Eva Armindo, o tecido e tratamento decorativo desta faixa difere dos restantes elementos. Agradeço-lhe o inestimável contributo na identificação e descrição deste vestuário, bem como o avalizado parecer sobre o seu estado de conservação.



Nossa Senhora da Esperança
Século XVII

Quanto às imagens complementares deste altar, durante a primeira metade do século XVIII, a escultura original foi acompanhada pelas de São João Baptista e Santa Ana. Em meados dessa centúria, esta última transitou para o altar de Santo António, onde se conservou ainda no século XIX, juntamente com a de São Mamede⁷⁶. No século XX, já com a Senhora dos Prazeres, ali se veneravam São Brás⁷⁷ e São Francisco de Assis⁷⁸. Esta última, inicialmente no altar de Santo António, terá flanqueado a peça central (Senhora da Esperança, inicialmente; Senhora dos Prazeres, no século XX) desde a primeira metade de setecentos, aí permanecendo até aos anos 60⁷⁹. Nessa época, registou-se a entrada das duas obras no mosteiro de São Vicente de Fora, onde se mantêm, na exposição permanente *A Igreja Lisbonense e os Patriarcas*⁸⁰.

Capela de Santo António

Localização: Segunda lateral da Epístola

Invocação actual: Nossa Senhora da Piedade

Imagem original: Santo António

Outras imagens principais: Nossa Senhora da Piedade

Imagens secundárias: São Marcos e São Francisco, São João Baptista e São Mamede, Santo António, São Sebastião e Santa Teresinha

Entre as invocações dos diversos altares da Igreja de São Cristóvão, uma das que maior importância devocional assumiu foi a de Santo António. Com festa própria e confraria desde tempos remotos (Oliveira, 1554: 15), comprova-se a presença da respectiva imagem por mais de dois séculos, até meados da centúria passada⁸¹. Obra que se conserva hoje no Mosteiro de São Vicente de Fora, trata-se de uma típica representação setecentista de Santo António com o Menino (actualmente desaparecido). Em madeira estofada e policromada, era coroada de esplendor, segurando uma cruz e cinco açucenas de prata⁸².

⁷⁶ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1739, 1752 e 1759. Desconhece-se, actualmente, o paradeiro das imagens de Santa Ana e São Mamede.

⁷⁷ *São Brás*, 1.ª metade do século XVIII. Madeira estofada e policromada (dim. 53,5 cm).

⁷⁸ *São Francisco de Assis*, 3.º quartel do século XVII. Madeira estofada e policromada (dim. 80 cm).

⁷⁹ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1739, 1752, 1946 e 1962-64. Ainda neste altar, entre as duas peças mencionadas, esteve pontualmente uma imagem de Santa Teresinha. De maiores dimensões, uma outra conserva-se hoje na sacristia da igreja. Para a identificação das fontes mencionadas, relativamente à presença das imagens de São Brás e São Francisco, ver nota 34, registos de 1930, 1946 e 1962-64.

⁸⁰ *São Brás*: Vitrina 9, Inv. 722 [identificado como Santo Ambrósio]; *São Francisco de Assis*: Vitrina 5 (exterior).

⁸¹ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1712, 1739, 1752, 1930 e 1946.

⁸² Conforme descrito nos inventários da Irmandade do Santíssimo Sacramento, de 1739 e 1752.

Perpetuando a dedicação ao padroeiro de Lisboa, reforçam a temática antoniana do primitivo programa, à semelhança dos restantes altares, as obras de pintura e talha. De Bento Coelho da Silveira, um *Santo António distribuindo o Pão pelos Pobres* (à esquerda) e *A Aparição da Virgem com o Menino a Santo António* (em frente). Entalhados na estrutura retabular, os típicos ramos de açucenas (um no tímpano, outro no escudo superior) e um livro aberto, configuram dois dos seus atributos mais identitários.

Como habitualmente, outras imagens foram enriquecendo este altar ao longo dos tempos, registando-se: *São Marcos e São Francisco* (c. 1739); *São João Baptista e São Mamede* (c. 1759)⁸³.

Já nos princípios do século XX, Santo António perde o protagonismo central. Mantendo-se no mesmo altar, passa a flanquear a nova imagem de Nossa Senhora da Piedade, até meados dessa centúria⁸⁴. Até que novos dados se apurem, esta é a última notícia que atesta a presença da peça na Igreja de São Cristóvão. Em data que permanece por clarificar, a obra deu entrada no Mosteiro de São Vicente de Fora, onde se arrecadava em 1962⁸⁵.

A reminiscência da imagem prevalecia, contudo, na memória colectiva. Há muito removida do templo, duas décadas passadas, era ainda solicitada à paróquia para a exposição a realizar na Sé Patriarcal — *O Culto de Santo António na região de Lisboa* — promovida em 1981 pelo município, no âmbito dos 750 anos da morte do santo⁸⁶. Elencada no respectivo catálogo, entre a vasta iconografia antoniana⁸⁷, a eventual dificuldade na sua localização justificará que não integrasse a referida exposição, pese embora a consciência do pároco, que anota na citada correspondência «Está em São Vicente de Fora».

Nos anos 30 do século XX⁸⁸ contemplava-se neste altar a imagem de *Nossa Senhora da Piedade*⁸⁹. Nesta obra, cuja origem se desconhece, sem particular inovação de ordem compo-

⁸³ Estas duas últimas de paradeiro desconhecido.

⁸⁴ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1930 e 1946.

⁸⁵ Conforme correspondência trocada entre o Cónego João de Castro (Comissão Diocesana de Arte Sacra do Patriarcado de Lisboa) e o Padre Artur de Albuquerque Sobral (pároco de São Cristóvão), dando conta da existência da referida imagem no Secretariado das Novas Igrejas, em 1962. Agradeço ao Padre Edgar Clara a cedência desta informação.

⁸⁶ Conforme correspondência trocada entre Orlando Martins Capitão (director dos Serviços Centrais e Culturais da Câmara Municipal de Lisboa) e o Padre José Augusto Faria, OFM (pároco de São Cristóvão), a 28 de Maio de 1981. Agradeço ao Padre Edgar Clara a cedência desta informação.

⁸⁷ «Igreja de São Cristóvão. Capela lateral dedicada a Santo António onde se expõe uma imagem de Santo António com o Menino Jesus — madeira policromada e estofada, século XVIII.» (Catálogo, 1981: 27).

⁸⁸ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1930, 1938, 1982 e 2007.

⁸⁹ *Nossa Senhora da Piedade*, 2.ª metade do século XVIII. Madeira estofada e policromada (dim. 110 x 112 cm).

sitiva ou iconográfica, é de sublinhar a cuidada execução e tratamento anatómico. Acompanhando a nova imagem, ali se veneraram, até meados do século passado, os já referidos Santo António, São Sebastião e Santa Teresinha⁹⁰.

Capela de Santa Catarina

Localização: Terceira lateral da Epístola

Invocação actual: Senhor dos Aflitos

Imagem original: Santa Catarina

Outras imagens principais: Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora da Soledade, Senhor dos Aflitos

Imagens secundárias: Santa Catarina e São Marcos, Nossa Senhora de Lourdes, Nossa Senhora do Parto e São Miguel

Com confraria própria e uma das mais antigas invocações do templo, a capela que se consagra hoje ao Senhor dos Aflitos, foi originalmente dedicada a Santa Catarina⁹¹. Com efeito, ali se albergou, até meados de setecentos⁹², uma belíssima escultura barroca da mártir de Alexandria, de feitura seiscentista, enriquecida com os habituais atributos em prata que, diligentemente, a Irmandade do Santíssimo Sacramento registava: coroa, espada, palma e meia roda.

Tal como nos restantes altares, a coerência geral do programa imagético era reforçada pela articulação entre pintura e talha. Neste caso, as típicas palmas do martírio, marcando centralmente a estrutura retabular, e um imponente Martírio de Santa Catarina, já setecentista (Serrão, 1998: 71), no alçado fronteiro.

Em meados do século XVIII, o altar passou a ser consagrado à Imaculada Conceição, como se viu. A Irmandade que o sustentava assumia, todavia, a dupla dedicação — Nossa Senhora da Conceição e Santa Catarina — razão que terá justificado a manutenção da primitiva imagem no mesmo retábulo, mas agora em posição lateral. Fazendo par com esta Santa Catarina (na sua nova localização), ali se cultuou, durante semelhante período, uma

⁹⁰ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registo de 1946.

⁹¹ *Santa Catarina*, 2.ª metade do século XVII. Madeira estofada e policromada (dim. 80 x 31 cm).

⁹² Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1712 e 1739.



São Marcos
2.ª metade do século XVII

importante imagem em roca figurando São Marcos⁹³. Invocação da maior importância, a paróquia chegaria mesmo a preservar uma relíquia do Evangelista (Costa, 1712: 391)⁹⁴. A obra que se conta entre as mais antigas imagens da igreja, datável de meados de seiscentos, constitui, por outro lado, uma das mais raras e originais peças ali conservadas.

De assinalável qualidade artística, filia-se no célebre modelo cristalizado por Donatello em Orsanmichele (1413). Como no templo florentino, São Marcos apresenta-se com longas barbas e expressão austera, quebrando a frontalidade da postura uma ligeira rotação do corpo e a suave inclinação da perna esquerda. Com o típico leão a seus pés, também esta imagem era adornada de alguns acessórios em prata⁹⁵. Entre esses, um bago (ou báculo)

⁹³ *São Marcos*, 2.ª metade do século XVII. Imagem de roca em madeira estofada e policromada (dim. 86 x 40 cm).

⁹⁴ Facto assinalável, apenas comparável com o próprio patrono, de que se conservava também uma relíquia (Costa, 1712: 391).

⁹⁵ Atributos em prata elencados em 1739, no inventário da Irmandade do Santíssimo Sacramento.

Nossa Senhora da Piedade
2ª metade do século XVIII



de quatro canudos, distintivo pontifical, símbolo de «jurisdição, e cuidado Pastoral» (Bluteau, 1728: 13). O Santo era assim retratado na condição de patriarca e fundador da Igreja de Alexandria, opção iconográfica que também as suas vestes ilustram. A particularidade desta imagem reside, porém, no facto de representar o Evangelista com insígnias que não lhe são comuns. Com o mencionado leão aos pés, apresenta-se este com atributos próprios de Santiago. Segurando na boca a típica escarcela de couro (ou sacola de peregrino) e uma muito rudimentar cruz dourada de contorno vermelho (ou pequena espada, porventura, símbolo do seu martírio ou da sua qualidade de guerreiro), reforçam a suspeita de uma iconografia jacobea os acessórios em prata, em concreto, um cajado, presumivelmente, o típico bordão de caminhante.

Com efeito, é sabida a importância dos templos consagrados a São Cristóvão (o Santo do Caminho, protector dos viajantes e padroeiro dos caminhantes) no Caminho de Santiago. Às portas da cidade, num dos seus mais importantes itinerários, a igreja fixara, justamente, no Chão de Alcamim, a invocação primitiva da ermida quinhentista (Santa Maria de Alcamim), também ela considerada Santa Maria do Caminho (Rei, 2005: 29)⁹⁶.

Foi breve, contudo, o período em que as duas imagens — Santa Catarina e São Marcos, a mártir e o patriarca de Alexandria — estiveram reunidas neste altar. Acompanhando o novo orago em meados de Setecentos, foram transferidas para o retábulo de Nossa Senhora da Conceição⁹⁷. Encarnadas e de novo estofadas, em 1786, pelo pintor algarvio Nicolau Monteiro, mantiveram-se neste local ao longo da centúria seguinte:

«Recebi do Snr. Henrique Jose Mon.tro a quantia de quatro mil e sete sentos de emcarnar e estofar huma S.ta Catherina e hu S. Marcos e mais seis sentos reis de praiar as insígnias dos d.os santos
L.xa 18 de 9.ro d 1786.
Nicoláo Mon.tro»⁹⁸.

⁹⁶ Considera António Rei, corroborando a teoria já defendida por Ruy de Azevedo (Azevedo, 1937: 54), que a expressão «Alcamim» resulta da associação do artigo árabe «al» ao termo «camin», significando, portanto, «O Caminho». No mesmo sentido, considera o autor que esse caminho pudesse mesmo passar junto do templo que, perpetuando a memória da sua localização, viria a adoptar por orago São Cristóvão, justamente, o protector dos caminhantes e viajantes (Rei, 2005: 29).

⁹⁷ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1752 e 1759.

⁹⁸ Recibo de 18 de Novembro de 1786. AHPL — Documentos Avulsos (Maço). *Irmãdade de Nossa Senhora da Conceição e Santa Catarina*. Agradeço a Sílvia Ferreira a cedência desta informação.

Dissipada a memória da sua relevância devocional, importância histórica e valor artístico, estas duas importantes imagens armazenam-se hoje na sacristia da igreja⁹⁹, carentes de uma iminente intervenção de restauro.

De regresso ao segundo orago, Nossa Senhora da Conceição, a imagem foi retirada deste altar pelos anos 60 do século XVIII. Alterando sistematicamente de invocação, talvez então tenha passado a acolher a escultura em roca da Senhora da Soledade, inserida em maquinação coeva, até meados do século XX¹⁰⁰. Em plano inferior, Nossa Senhora de Lourdes, e dos lados, Nossa Senhora do Parto¹⁰¹ e o já descrito São Miguel¹⁰². Desde então, venera-se este altar sob a invocação do Senhor dos Aflitos (a quarta ao longo da sua história), com a respectiva imagem do *Ecce Homo*¹⁰³. Peça novecentista figurando Cristo flagelado, coroado de espinhos, manto e mãos atadas, começaria por ser colocada no acesso ao templo (sobre uma mísula, do lado da Epístola)¹⁰⁴. Na década de 80 (c. 1982–1986), uma intervenção desadequada motivaria a transferência para a sacristia, lamentando o pároco, Padre José Augusto Faria, OFM, o estado em que se encontrava, «estragada com a pintura que lhe deram»¹⁰⁵.

Conclusão

Conjunto unanimemente reconhecido como um dos mais singulares programas artísticos do primeiro barroco português, reforça a sua peculiaridade a coerente articulação entre pintura, talha e imaginária. Unidade para a qual as invocações dos altares contribuem decisivamente, definem o essencial do programa iconográfico do templo, em ordem aos seus propósitos devocionais. Essa lógica deixou, infelizmente, de ser compreendida e respeitada em inúmeras igrejas, um pouco por todo o país. Reiteram-se as mudanças, empréstimos,

⁹⁹ Não sem antes terem passado, respectivamente: *Santa Catarina* — capela-mor, Evangelho (1962–64) e coro (1982); *São Marcos* — coro (1982).

¹⁰⁰ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1848, 1855, 1938 e 1946. Tratando-se, possivelmente, da mesma imagem, é mencionada em 1938 e 1946 como *Nossa Senhora das Dores*. Conserva-se hoje numa das dependências da igreja.

¹⁰¹ *Nossa Senhora do Parto*, madeira estofada e policromada (dim. 45 cm). Pequena imagem em roca, de fisionomia orientalizante, localizava-se na sacristia por ocasião do Inventário Artístico do Patriarcado de Lisboa, em 1982. Num deplorável estado de conservação, apresenta-se actualmente sem rosto.

¹⁰² Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1938, 1946 e 1955.

¹⁰³ *Ecce Homo*, 1.ª metade do século XIX. Madeira estofada e policromada (dim. 105 x 33 cm).

¹⁰⁴ Para a identificação das fontes mencionadas, ver nota 34, registos de 1930, 1938 e 1946.

¹⁰⁵ Segundo resumo do pároco, Padre José Augusto Faria, OFM. Agradeço ao Padre Edgar Clara a cedência desta informação.

depósitos, enfim, movimentações aleatórias, pouco consentâneas com a missão original deste património.

Vejamos o caso concreto da imaginária da Igreja de São Cristóvão:

IMAGENS AO CULTO

| Mantidas nas capelas | Noutras capelas |
|---|---|
| Menino Jesus Nossa Senhora Nossa Senhora da Conceição São José Senhor Jesus Crucificado | Nossa Senhora dos Prazeres São Cristóvão São Cristóvão |
| | Origem desconhecida |
| | Cristo Ressuscitado Nossa Senhora da Piedade São Lourenço Senhor dos Aflitos |

IMAGENS RETIRADAS DO CULTO

| Provenientes das capelas | Origem desconhecida |
|---|---|
| Nossa Senhora da Esperança Santa Catarina São Francisco Xavier São Marcos São Miguel São Sebastião | Nossa Senhora da Soledade Nossa Senhora de Fátima Sagrado Coração de Jesus Santa Teresinha |

IMAGENS RETIRADAS DA IGREJA

| São Vicente de Fora | Paradeiro desconhecido |
|--|--|
| Santa Ana (igreja) São Joaquim (igreja) Santa Luzia (museu) Santo António (museu?) São Brás (museu) São Francisco (museu) | Santa Teresinha São João Baptista São Mamede Nossa Senhora de Lourdes Nossa Senhora do Parto |

Não cabe aqui o historial (sobejamente conhecido) das múltiplas delapidações de que foi alvo o património cultural da Igreja Católica em Portugal. Mas a partir dele, toda uma pedagogia e cultura de protecção, entendimento e fruição, se pode aferir.

Ao desconhecimento e escassa valorização, somam-se os longos processos de degradação e incúria, tão reiterada quanto, dramaticamente, acomodada ao quotidiano das comunidades. Negligência quantas vezes fomentada pela impossibilidade de compreensão das obras, o deplorável estado de conservação a que muitas chegaram, compromete, efectivamente, a leitura e interpretação destes conjuntos, a sua iconografia e mensagem.

As consequências de tudo isto são imensas. Desde logo, acelerando a «necessidade» de substituição e remoção dos locais originais, justificando (as injustificáveis) intervenções danosas, amontoando peças desenquadradas, conduzindo, enfim, ao desaparecimento de muitas¹⁰⁶. Derradeiro corolário deste panorama nocivo é a perda irre recuperável da memória colectiva e cultural das imagens e, com ela, de toda uma coerência operacional (pastoral) e pedagógica (catequética) que, incessantemente, a Igreja procurou estimular ao longo dos séculos.

No caso concreto de São Cristóvão, sobrevivem obras de escultura da maior relevância devocional e qualidade artística, como sejam as de Nossa Senhora dos Prazeres, Nossa Senhora da Esperança, Nossa Senhora da Conceição, São Cristóvão, São Sebastião, Santa Catarina ou São Marcos. Três apenas, contudo, se apresentam à veneração dos fiéis.

O projecto «Arte por São Cristóvão» — que a paróquia procura levar a bom porto desde 2015, com o apoio de diversas entidades públicas e privadas — tem desde logo o mérito de revelar uma Igreja viva e diligente, na procura de soluções para a preservação, conhecimento e fruição do seu património. Notável pela sensibilização e mobilização alcançadas, assente numa consciente e fundamentada expectativa, revigora-se a cada conquista, entre telhas e biscoitos, concertos e noites de fado, visitas guiadas e exposições. Todo um dinamismo incomum, onde se enquadra a obra agora publicada.

Etapa fundamental para a compreensão e inteligibilidade do legado patrimonial em apreço, ancorada no rigor da investigação histórica e transversalidade das diferentes áreas científicas, oferecem-se à comunidade — em primeira instância, a mais bem posicionada para proteger, estimar e conservar o seu património — os resultados mais actualizados, de uma realidade há muito descurada.

¹⁰⁶ No caso concreto de São Cristóvão, atendendo a que, no conjunto das 30 obras de imaginária, uma dezena se encontra por localizar, justificar-se-ia que fossem envidadas as necessárias diligências e tentativas no sentido de determinar a sua localização.

Independentemente dos preciosismos científicos, quase sempre limitados a especialistas e historiadores, não é demais reiterar a extrema importância de uma informação visual acessível, coerente e inteligível. Só assim é possível que as obras de arte religiosa recuperem a sacralidade que as define. Suportada pelos dados apurados, uma possível reconstituição da imaginária original das capelas da Igreja de São Cristóvão, resumir-se-ia do seguinte modo:

| CAPELA | IMAGEM CENTRAL | IMAGENS LATERAIS |
|-------------------------|------------------------------|---|
| Colateral do Evangelho | Nossa Senhora dos Prazeres | |
| Colateral da Epístola | São Cristóvão | |
| 1ª lateral do Evangelho | Senhor Jesus Crucificado | Nossa Senhora Menino Jesus São José Santa Ana ■ São Joaquim ■ |
| 2ª lateral do Evangelho | Nossa Senhora da Conceição | São Sebastião ● São Francisco Xavier ● |
| 1ª lateral da Epístola | Nossa Senhora da Esperança ● | São Brás ■ |
| 2ª lateral da Epístola | Santo António ■ | São Francisco ■ |
| 3ª lateral da Epístola | Santa Catarina ● | São Marcos |

● Necessidade urgente de restauro ■ São Vicente de Fora ▲ Paradeiro desconhecido

Desvendados novos elementos, reconstituindo e dando a conhecer a génese das invocações cultuadas, seria revelador desta consciência a reposição do programa inicial. Na impossibilidade de o fazer, subsistiria como uma marca indelével (para além de muito pedagógica), a instalação de um centro interpretativo deste acervo, integrado no percurso de visita, que permitisse resgatar e enquadrar as obras dispersas, devidamente contextualizadas.

Articuladas com a restante envolvência decorativa e devidamente valorizadas, para lá do enriquecimento artístico do templo, estas imagens podem ainda cumprir a sua missão e servir, em primeira análise, o propósito devocional para que foram concebidas, se devolvidas à veneração dos fiéis.

Sandra Costa Saldanha
Historiadora
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra