

A ESCULTURA SACRA EM BRAGA (SÉC. XVII – SÉC. XX)

Palavras chave: Escultura - Portugal - Braga - entalhadores

Eduardo Pires de Oliveira
Pesquisador em História
Braga, Portugal.
epoeduardo@gmail.com

Até ao presente momento nunca foi feita uma História da Imaginária em Braga. Poucos são também os estudos parcelares sobre esta arte. Por essa razão, a palestra que irei apresentar não é mais do que uma primeira visão concertada da imaginária bracarense ao longo dos tempos, sobretudo dos inícios do séc. XVII até à actualidade. Apesar do atraso em que sinto estarmos, é verdade que muito mais poderia ser dito, mas temos apenas uma hora para percorrer quatro séculos de história.

A actual cidade de Braga é, de certa forma, uma consequência do povoado que ali nasceu há dois mil anos. O facto de ter sido a capital de um dos três conventos romanos em que estava dividida a Península Ibérica, deu-lhe uma projecção e importância que nunca mais perderia. No século III, foi considerada uma das cidades mais importantes do Império Romano: o poeta Ausónio incluiu-a no seu livro "*Clarae Urbs*", afirmando que era uma cidade rica. A verdade é que já antes, na Idade do Ferro, a zona de Braga era ocupada pelo povo dominante, os Brácaros, no território onde hoje se situa a província do Minho.

No século IV, ainda antes da invasão dos Suevos, partiu de Braga em direcção aos lugares santos um homem que viria a ser tido como um dos amigos de Santo Agostinho, Paulo Orósio. Com aquele povo "bárbaro", já no século V, a cidade não foi destruída nem perdeu importância, antes pelo contrário, pois foi escolhida para capital do novo reino. Um dos seus reis, Requiário, converteu-se ao cristianismo, sendo mesmo considerado o primeiro rei cristão da Europa. Neste mesmo século, no tempo dos Visigodos, reuniram-se em Braga vários concílios, o que voltou a afirmar a importância da cidade no contexto religioso dentro da Península Ibérica. No século VII, com a vinda de Martinho e de Frutuoso, que viriam a ser eleitos bispos e mais tarde canonizados, Braga foi considerada um dos pontos mais importantes da cultura da Alta Idade Média europeia mercê dos seus escritos e do trabalho que desenvolveram quer em Braga, quer na vizinha povoação de Dume, a apenas dois quilómetros de distância, cuja paróquia foi também elevada à categoria de Bispado.

Após a destruição levada a cabo pelos árabes em 714, a cidade ressurgiu das cinzas, sendo restaurada em 840. Com a vinda do bispo D. Pedro (1070-1091), deu-se início à construção da actual catedral. No século seguinte, os seus bispos foram o braço direito de D. Afonso Henriques quer na obtenção da independência de Portugal, quer na reconquista do território aos árabes. Em reconhecimento deste apoio, o rei ofereceu a cidade e o seu território envolvente ao bispo, iniciando-se, assim, o senhorio eclesiástico que se manteve até 1780. Naquela data, Braga disputava a prelazia religiosa peninsular com Toledo. Uma decisão salomónica, mas essencialmente política, decidiu que ambas as cidades mereciam essa atribuição. No séc. XVI, entre 1505 e 1532, mercê da acção do arcebispo D. Diogo de Sousa, Braga foi totalmente refeita. Refira-se que este bispo era o confessor e um dos conselheiros do rei D. João III.

A partir do Concílio de Trento, a cidade vai consolidar a sua importância religiosa e beneficiar tão fortemente disso que se transformará na Roma Portuguesa. A verdade é que os seus arcebispos tiveram uma importância reconhecida nos trabalhos desse magno concílio, primeiro com D. Frei Baltazar Limpo e depois e, sobretudo, com o dominicano D. Frei Bartolomeu dos Mártires, amigo pessoal e conselheiro de S. Carlos Borromeu, arcebispo de Milão e o principal organizador das regras que deveria passar a seguir a arte religiosa. É nesta data que se dá finalmente sentido à criação da Universidade bracarense, que é entregue aos Jesuítas. E é fundado um seminário (1549), o primeiro da Península Ibérica.

Ao mesmo tempo, a igreja bracarense, que então tinha domínio directo sobre quase todo o território a Norte do rio Douro, excepto sobre a área do pequeno bispado do Porto e, a partir de meados do século XVI, de uma parte do actual bispado de Bragança, a igreja bracarense, dizia, foi fortemente remodelada, tornando-se muito centralizadora, atenta a tudo quanto se passasse na sua imensa área de influência directa. Ou seja: com esta política tornava-se obrigatório haver uma licença para fazer qualquer acto que pudesse ter minimamente a haver com a religião, fosse um casamento entre primos, a erecção de uma capela ou de um retábulo e sua consequente bênção, a colocação de uma imagem num altar, etc.

Nos séculos seguintes, como corolário desta política e da actuação dos visitantes que percorriam periodicamente – pelo menos de

dois em dois anos – todas as freguesias do arcebispado, a igreja ganhou um ascendente impressionante junto da população, que seria ainda aumentado com a nomeação, no período de 1741 a 1789, de dois arcebispos de sangue real: D. José de Bragança, irmão bastardo do rei D. João V e, depois, D. Gaspar de Bragança, sobrinho de D. José. Dizia-se então que em Braga havia uma corte!

A perda do senhorio eclesiástico em 1780 não influiu muito na extraordinária importância que os arcebispos detinham na cidade, porque ainda hoje mantêm um poder imenso. Embora com os novos tempos liberais e com a lei da desamortização tudo se tornasse muito diferente e as doutrinas da igreja deixassem de ser indiscutíveis, a verdade é que os pequenos poderes dos párocos se mantiveram, de tal forma que houve nas confrarias um forte recrudescimento de importância nos finais do séc. XIX, época em que se assistiu a um excelente surto económico, devido sobretudo à ascensão da classe comercial e à chegada de uns tantos “brasileiros de torna viagem” muito endinheirados. Como estas duas classes eram possuidoras de grandes bens mas não tinham visibilidade social, passaram a querer integrar as direcções das confrarias e a fazer um sem fim de obras nas igrejas, assistindo-se assim a um novo período áureo da arte sacra, sobretudo nas décadas de 1880-1910. É nesse período que, por exemplo, se assume o Santuário do Sameiro, hoje o segundo em importância no país, após Fátima.

Vimos atrás que após a Contrarreforma houve uma fortíssima reorganização dos serviços burocráticos da Mitra, isto é, dos serviços dependentes do Arcebispo. Será essa atitude que irá tornar a cidade um importantíssimo centro de produção de objectos religiosos pois as populações, ou os seus mandatários, ao virem de longe tratar de um problema burocrático aproveitavam para encomendar um retábulo, o seu douramento, uma peça de ourivesaria, uma escultura e um sem fim de outras obras.

Desta forma, Braga tornou-se um centro produtor procuradíssimo e extremamente importante. Era preciso dar resposta a todos que demandavam os seus produtos que, até, não se confinava apenas à população do arcebispado, que deveria rondar quase o milhão de habitantes, mas se estendia aos vizinhos bispados do Porto, Viseu, etc., à Galiza e ao Brasil e que actualmente engloba todo o mundo, da Alemanha aos Estados Unidos, isto é, onde houver a diáspora minhota.

Nestes tempos que agora correm, de fortíssima crise económica, dizia-me há dias o dono de uma das principais oficinas de restauro da cidade, ou produção de objectos sacros, que a crise não chegara a ele, bem pelo contrário, pois não tinha mãos a medir com as encomendas que lhe chegavam de todo o lado, de dentro ou fora do país, quer para restauro, quer para a produção de novas peças. É verdade, contudo, que já não há a vitalidade de há uns 30 anos, que tem havido um decréscimo da procura e do número de oficinas a trabalhar.

Pode dizer-se que a imaginária religiosa em Braga remonta ao século XIV pois não sobreviveram peças nem em qualidade nem em quantidade dos tempos que antecedem, nem se conhece documentação sobre elas. Há, sim, mas noutro domínio, como é o caso do túmulo do arcebispo D. Gonçalo Pereira, em pedra de Ançã, contratado em 1334, obra do coimbrão mestre Pêro e do lisboeta Telo Garcia. Temos também, ainda no domínio da arte funerária, uma peça flamenga, raríssima devido ao material utilizado, cobre dourado e prateado revestindo madeira, e ao facto de ser o único jacente de uma criança existente em Portugal, o infante D. Afonso, morto no ano de 1400. Não são, porém, peças móveis.

A imagem de Santa Maria de Braga, que ocupa o lugar principal na capela-mor da Catedral, é uma obra francesa, também do século XIV, uma das várias imagens dessa proveniência que existem na região, como também o é, por exemplo, a sedutora Nossa Senhora da Abadia, no santuário do mesmo nome, situado a três escassas dezenas de quilómetros.

Embora na Idade Média pudesse ter havido escultores ou imaginários na cidade, não se conhece o nome de nenhum. A verdade, porém, é que após a Contra Reforma essas peças foram substituídas por outras, de novo gosto e, muitas vezes, de novas invocações. Foi de tal maneira forte o surto económico gerado primeiro pela introdução de uma nova planta de milho, muitíssimo mais produtiva, pelas remessas de dinheiro, metais preciosos e heranças de origem brasileira e pela riqueza gerada nas múltiplas oficinas bracarenses, que houve uma total renovação dos retábulos, esculturas e alfaias religiosas, sendo muitíssimo poucas as peças anteriores que se conservaram. E como a documentação desse período também é muito mais rala e omissa, pouco é o que agora se pode dizer.

No período renascentista, sobretudo no tempo de D. Diogo de Sousa (1505-1532), Braga recebeu uma série de obras em pedra de Ançã, umas da autoria dos franceses Nicolau de Chanterenne (os túmulos

do arcebispo D. Diogo de Sousa e os dos pais de D. Afonso Henriques), de João de Ruão (o retábulo, uma das suas obras iniciais em Portugal, cerca de 1525-1528, e a Deposição no Túmulo, bem mais tardia, ambos na Capela dos Coimbras), e de Hodart (as esculturas do exterior desta mesma capela), que durante longos anos trabalharam em Portugal, e outras de artistas da região de Coimbra, como é o caso do desconhecido Mestre dos Túmulos Reais, autor da belíssima imagem da Senhora do Leite, datável de 1509 (FIG. 1), que durante séculos esteve ao vento e à chuva, na parte exterior da cabeceira da Sé, e que agora está exposta no Tesouro da Catedral, após ter sido substituída por outra feita de resinas sintéticas mas, estranhamente, sem grande verosimilhança.

As primeiras imagens importantes do século XVII ainda não são, curiosamente, em madeira. São também obras que recentemente deixaram o seu lugar de origem, sobre a porta lateral da Igreja da Misericórdia, e foram substituídas por outras sintéticas enquanto os originais esperam - em lugar onde é impossível fotografar - pela formação do museu que esta instituição quer fazer. Referimo-nos ao grupo que representa a *Visitação da Virgem*, ou as *Abraçadas*, como se costuma chamar em Braga.

Não se tem a certeza do seu autor, mas Vítor Serrão atribui-as a Gonçalo Rodrigues, um mestre lisboeta que por razões desconhecidas veio até ao Norte, tendo trabalhado para a Misericórdia do Porto (Evangelistas, 1597), para os vizinhos conventos de Santo Tirso e Bouro e para os Jesuítas e os Agostinhos bracarenses. Estas imagens poderão datar dos primeiros anos deste novo século, e ser atribuídas a este mestre pelas *posturas anti clássicas, não isentas de atarracamentos e hesitações, as cabeças de olhar amendoado com pessoalismos de modelação, o lançamento do pregueado dos tecidos...*

Curiosamente, foram modeladas em barro, não sabemos se pelo próprio artista, se por outro a quem tenha entregue um modelo. Barro, um material que poucas vezes foi utilizado na escultura que viria a ser exposta, embora tenha sido frequente o seu uso para a feitura de modelos.

Quem usou fortemente o barro foram os mestres escultores de Alcobaça. E entre nós, apesar de próximo à cidade haver um fortíssimo pólo de barristas populares, apenas o beneditino Frei Cipriano da Cruz, um homem de Braga que deixou no seu convento

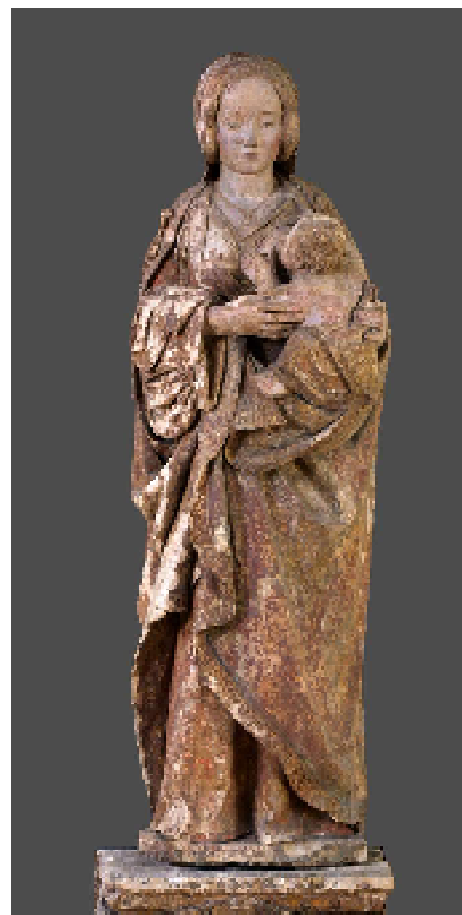


Figura 1: Senhora do Leite. Mestre dos túmulos Reais, Coimbra. Escultura datável de 1509.



Figura 2: Santo beneditino. Barro. Tamanho natural. Sacristia do do Mosteiro de Alcobaça.

de Tibães, no triénio de 1680-1683, larga obra bem estudada por Robert Smith. Na sacristia deste convento vemos doze figuras, em tamanho natural, representando as Virtudes, os reis beneditinos (FIG. 2), e a alegoria da Igreja. São imagens com excelente policromia, de grande realismo, sem paralelo em toda a restante história da imaginária bracarense. Mas Frei Cipriano da Cruz também se viria a dedicar à imaginária de madeira, sendo dele uma magnífica Pieta, de influências espanholas, que hoje se guarda no Museu Machado de Castro, em Coimbra.

Mas não se ficou por aqui o uso do barro. De barro houve modelos para retábulos, como os que se fizeram para a Confraria de São Tomás (access 7495) ou de Santa Cruz (1767 e 1775, access 12663, 14036) hoje perdidos, para pedras de armas (access 9320) e, sobretudo, imagens, como as que o mestre Jacinto Canequim fez em 1757 para Tibães (access 12241), data em que trabalhou um pouco mais de dois meses a jornal para o mosteiro, sendo a compra do barro feita pelos monges. Moldes também os fez o Padre Silvestre Campos, mas com materiais desconhecidos, quiçá barro, entre 1756 e 1774, para as imagens em madeira da Igreja da Misericórdia e outras em granito que se levantaram no Santuário do Bom Jesus do Monte. Não se pode, porém, dizer, que o barro foi um material muito utilizado pelos imaginários bracarenses.

O granito é, como sabem, uma das rochas mais difíceis de trabalhar e é aquela com que foram construídas as casas e as igrejas do Norte de Portugal. Daí que as imagens feitas neste material possam, em geral, ter um ar relativamente pouco apurado, ao contrário das que se vêem no centro de Portugal, onde se usava a pedra de Ançã e o calcário ou daqui do Brasil e da Rodésia, onde se usa uma rocha muito dúctil, a pedra sabão.

Não era um qualquer escultor que trabalhava em granito. Em geral eram artistas especializados, mesmo quando eram obras de arquitectura. Para o Bom Jesus do Monte conhecem-se os nomes dos irmãos Sousa, António, José e Manuel, que estranhamente só se encontram na documentação deste sacromonte; e porque as imagens de pedra eram pouco procuradas – raras são as que se encontram nas fachadas, interiores e jardins de casas ricas ou em cercas conventuais, fontes e, pontualmente, em fachadas de igrejas – estes irmãos, que têm obra conhecida no terceiro quartel do século XVIII, poderiam ter estendido a sua acção para outras áreas, como a construção de edifícios.

Um caso raro e curioso é o que aconteceu com o conceituado mestre de pedraria António Correia, que parecia ter também a especialidade de escultura em pedra pois em alguns dos contratos que assinou – uns em parceria e outros sozinho – para a feitura de uma parte significativa dos mais importantes edifícios da cidade levantados entre 1715 e 1733, era a ele que eram entregues as obras, ditas de arte, como pedras de armas, lavores em pedra ou, sobretudo, esculturas. A documentação refere mesmo que chegou a trabalhar a dias, à peça, portanto, para fazer “*santos e armas*”, sendo pago com o elevadíssimo salário de \$600 réis diários, três vezes mais do que o que recebia um bom pedreiro. Além disso, sabemos que em 1723 formalizou um contrato para a execução de duas imagens para a fachada da Igreja da Misericórdia, o único acto tableónico que conhecemos em Braga relativo a escultura neste material.

Repare-se que o período que a actividade deste homem cobre não é coincidente com a que atrás referimos para os irmãos Sousa. E é natural. Embora o trabalho da pedra seja moroso, talvez não houvesse mercado para aguentar em simultâneo com dois mestres a esculpir em pedra, tanto mais que havia um número razoável de pedreiros galegos, em geral bons artífices, que corriam o Minho, para além de outros artistas que poderiam ter essa capacidade e que a documentação não refere, sobretudo os que integravam a companhia de um mestre.

Um caso excepcional foi o de António Campos, activo na primeira metade do século XVIII, que trabalhou sobretudo em madeira, mas que não enjeitou trabalhar em barro, pasta e também pedra. Dele disse quem ainda o conheceu em vida, o desembargador Inácio José Peixoto:

António Campos, célebre estatuário, assim em madeira como em barro e pedra. Morou junto à igreja de São Tiago; não há dele descendência, mas ainda se vêem as suas obras e são célebres as famosas caretas de pau sem mais pintura e as que se diziam dos turcos. Não há quem hoje imite este artífice neste género de obras.

E acrescenta sobre o seu filho, Silvestre de Campos, de quem já acima vimos ter feito muitos moldes de imagens que outros

executaram e que se especializou em fazer peças de tamanho diminuto, em marfim e osso:

O Padre Silvestre de Campos, seu filho, foi insigne em fazer imagens de marfim, ou de osso pequeninas. Fez para o arcebispo, o senhor D. José, um S. João Baptista do tamanho de um tostão, de uma parte representando o santo com seu carneiro e da outra um crucifixo com tanta perfeição, que o dito Príncipe o mandou cercar de diamantes em um relicário que enviou para a corte. O mesmo marfim de uma parte fazia da outra diversa figura. Uma irmã deste também era estatuária e não com menor perfeição.

António Campos era efectivamente um homem requestado, pois além de ser tratado como mestre e imaginário sabemos que trabalhou para fora da cidade. Infelizmente não se conhece que imagens de madeira deixou em Braga, pois a informação documental apenas se refere a intervenções que são mais do domínio do restauro. Para o Santuário do Bom Jesus do Monte lavrou em pedra, no final da década de 1740, umas tantas esculturas, recebendo por cada uma a quantia muito apreciável de 24\$000.

As caretas dos turcos referidas pelo memorialista seu contemporâneo poderiam, por exemplo, ser figuras de convite de pedra ou de madeira, que deveriam existir na entrada de umas tantas casas bracarenses. Ou, então, poderão também ser as meias figuras de madeira, que se vêem em muitos retábulos, uma espécie de cariátides que não tendo uma função estrutural, ajudam à decoração e monumentalidade do retábulo pois tanto estão a delimitar os frontais como as vemos na parte exterior do “banco”. Aliás, neste mesmo local encontramos frequentemente imagens de meninos, umas vezes excelentes, outras muito mais fracas, sempre semelhando modilhões. Na maior parte das vezes estas imagens parecem ter sido feitas pelo entalhador que executou o restante retábulo; mas nem sempre assim aconteceu, pois da mesma forma que havia artífices que apenas faziam um determinado tipo de peças como, por exemplo, as rosinhas que se colocavam nos quatro cantos de cada caixotão de um tecto, também poderia haver numa oficina de talha um artista com mais talento para as imagens do que para as folhagens e para os relevos de vulto do que para os baixos relevos. Houve mesmo contratos de talha em que se exigia

que a parte das esculturas, por exemplo os anjos que eram colocados no coroamento do retábulo, fossem entregues a um escultor que poderia ser ou não indicado.

Muito diferente era o trabalho de vulto em madeira. Era, incomparavelmente, o mais requestado. Imagens pequenas, de média dimensão ou grandes, deveriam estar a ser continuamente enviadas para igrejas e capelas de dentro ou fora da cidade, para toda a imensa área do arcebispado, por vezes apenas como modelo que à cidade vinham copiar (access 6710, 6711). Não é que a Braga e ao arcebispado não pudessem chegar esculturas vindas de outros lados, sobretudo nos finais do século XIX, oriundas da cidade do Porto. Nem que não houvesse outros centros oficiais fora de Braga. Embora as notícias sejam escassas, houve alguns, raros, entalhadores / escultores / imaginários noutros pontos do arcebispado.

O núcleo maior estava na área do Couto de Landim, em volta de um convento Agostinho; embora o convento seja de fundação medieval, as notícias dos seus artistas só são particularmente abundantes no século XVIII, sabendo-se que circularam pelo Norte do país, sobretudo pela zona dos concelhos de Viana do Castelo e Caminha e por Trás-os-Montes. Entre eles distinguiram-se Gabriel Rodrigues e Francisco Machado, com obras no Mosteiro de São Bento da Vitória, Convento do Salvador e igreja dos Jesuítas bracarenses e nas sés de Braga e de Viseu e muitos outros templos importantes de Vila do Conde, Braga e Aveiro. Judite Martins fala de um, Francisco Nunes, que morreu em Vila do Carmo, Minas Gerais, mas não indica obras que possam ter saído da sua mão.

Outros entalhadores/escultores houve em Guimarães, Requião/Vila Nova de Famalicão, Viana do Castelo, Vieira do Minho, onde nasceu Francisco Vieira Servas que viria a desenvolver uma carreira excepcional em Minas Gerais; mas nestes casos raramente temos notícia de mais do que um artista. E nomes excepcionais foram apenas dois: Miguel Coelho e Manuel Gomes, ambos activos na primeira metade do século XVIII.

Miguel Coelho foi um vulto extremamente importante, com obra em todo o Minho, da sua Barcelos natal a Braga, Ponte da Barca, Ponte de Lima e Viana do Castelo, em que se salientam os retábulos que fez para as igrejas de São Vicente (Braga, 1721), do Bom Jesus da Cruz (Barcelos, 1722) e outros para a Sé Catedral (1720-1723).



Figura 3: Púlpito, Manuel Gomes, Igreja do Espírito Santos, Arcos de Valdevez, 1730. Foto de Nuno Soares.



Figura 4: Retábulo-mor da Igreja da Misericórdia, Marcelliano de Araújo, 1735-1739. Foto: Eduardo Oliveira.

Poder-se-á questionar o porquê de falar aqui de entalhadores. Mas a verdade é que muitos deles tiveram, também, que fazer esculturas, podendo mesmo ser considerados virtuosos nesta arte. Repare-se, por exemplo, que no cabeçalho do contrato que assinou com a Irmandade de São Vicente, em Braga, é referido como escultor: "Contrato de obra de retábulo do altar-mor de S. Vicente com Miguel Coelho, escultor da vila de Barcelos."

E para estes dois retábulos, e ainda para outros, contratou também os anjos tocheiros e, por vezes, outras imagens, como a de Santo António que fez em 1721 para o retábulo com esta invocação que originalmente esteve na Sé Catedral e que depois passou para a da Ordem Terceira de São Francisco, de que hoje apenas se conserva a imagem do Santo e que é, justamente, uma das mais interessantes que esculpiu, embora a sua autoria tenha estado desconhecida, pois só hoje, aqui neste congresso, está a ser revelada.

Manuel Gomes é outro artista excepcional que está à espera de um estudo que lhe dê o merecido relevo no contexto da arte bracarense. Natural dos Arcos de Valdevez, uma pequena povoação situada no

Alto Minho, a cerca de 33 quilómetros de Braga, então uma distância que poderia ser considerada grande. Da sua mão é muito possível que tanto tenham saído obras de vulto como são os anjos tocheiros da igreja matriz da sua terra, como o abrir os cabelos à imagem de Nossa Senhora ou o frontal em alto relevo representando a Última (FIG. 3) para a Igreja do Espírito Santo, ainda nos Arcos. Obras pequenas ou grandes, de imaginária ou de talha, a tudo acorria a mão e o jeito de Manuel Gomes, que o mercado era restrito naquela zona e a vida não era nada fácil.

E não era fácil mesmo para os homens mais conceituados, como foi o caso do extraordinário Marceliano de Araújo (FIG. 4), umas vezes chamado de imaginário, outras de escultor e outras, ainda, de entalhador, um homem sobre quem já afirmamos o seguinte:

Marceliano de Araújo foi um dos vultos mais importantes da arte bracarense do século XVIII. O triplo retábulo conjugado da Igreja da Misericórdia e as caixas dos órgãos da Sé Catedral, profundamente ornados de esculturas, são as suas obras maiores.

E nestas palavras se pode entrever a sua dupla vida de imaginário e entalhador. Nasceu em lugar desconhecido, cerca de 1680, e morreu em Braga em 1769, o mesmo ano em que faleceu André Soares, o grande intérprete do rococó minhoto e nacional. Sabe-se que em 1717 estava a trabalhar no Porto, nos relevos do cadeiral do mosteiro beneditino de São Bento da Vitória, ao lado de um mestre famoso, Gabriel Rodrigues, atrás citado. Em 1723 já se encontrava em Braga, embora só se lhe conheçam trabalhos a partir de 1726, para o extinto convento dos Remédios, o que quer dizer que essas obras estão hoje perdidas porque o convento foi demolido no início do século XX. Eram, contudo, obras de talha. Em 1729 já deveria ter um nome reconhecido pois foi chamado para dar parecer sobre a dimensão que deveriam ter os nichos da fachada da Igreja de São Vítor que era necessário aumentar para que as imagens pudessem ter uma maior monumentalidade.

Nesse ano foi nomeado Tesoureiro da Confraria de São Nicolau, na igreja do Convento do Pópulo, onde irá fazer uma série de imagens e, quiçá, pelo menos um retábulo. Entre elas salientamos a de Nossa Senhora que fez para as procissões da sua confraria, em que despendeu a quantia de 1\$920 réis, ou seja, apenas o preço

da madeira, porque o seu trabalho foi oferecido, no que foi seguido pelo pintor que lhe deu mais vida, que também só se fez pagar do preço das tintas, exactamente no mesmo valor. E salientamos porque temos desta imagem um documento que a refere, mas poderíamos não a citar porque não se sabe onde é que hoje pára.

Deveria ser similar desta que ora apresentamos e que está também num retábulo deste mesmo convento, mas a outra deveria ser de menor dimensão atendendo ao valor da madeira. O problema aqui é similar ao que se tem em praticamente todos os templos: com o decorrer dos anos, a mudança dos gostos, os bons e maus momentos económicos das confrarias e as uniões que fizeram com outras confrarias para poderem sobreviver minimamente, só com muita sorte se poderão encontrar as imagens no seu local de origem. Não nos admiraria que Marceliano de Araújo tivesse trabalhado para algumas das outras confrarias existentes neste Convento do Pópulo, mas o contrário também poderia acontecer porque a competição entre artistas era grande e Marceliano não era um homem que levasse os preços mais baratos do mercado. A verdade é que hoje há imagens que lhe podem ser atribuídas em pelo menos três dos oito retábulos desta igreja. Com a perda de muita documentação, torna-se extremamente difícil dar respostas objectivas.

Usando como exemplo uma igreja situada na periferia de Braga, a da freguesia de Soutelo, situada a apenas meia dúzia de quilómetros, os dados do inquérito de 1758, a descrição de 1801 e a situação actual, podemos ver que, por exemplo, das três imagens da capela-mor, apenas duas se mantiveram sempre, como também continuaram as invocação dos dois primeiros retábulos de cada lado da Igreja (N^a S^a do Rosário e N^a S^a dos Remédios, respectivamente); todas as restantes imagens ou mudaram de local, ou desapareceram, ou foram substituídas por outras com invocação diferente. (Quadro 1)

O triplo retábulo que fez para a igreja da Misericórdia e as caixas de órgãos da Sé Catedral, são um delírio de talha joanina, repleta de esculturas. Sobre esta última obra afirmou Robert Smith na obra que lhe dedicou:

Foi este um dos mais ambiciosos empreendimentos jamais levados a cabo na história da talha portuguesa, no qual o talento dramático do escultor teve a mais ampla e brilhante expressão. (p. 39)

ALTARES	CAPELA-MOR	EVANGELHO	EVANGELHO	EPÍSTOLA	EPÍSTOLA
1758	Coração de Jesus S. Miguel S. João Batista	Nossa Senhora do Rosário	Senhor dos Passos	Nossa Senhora dos Remédios	Cristo na cruz
1801		Nossa Senhora do Rosário, S. Joaquim, Sta. Ana	Senhor dos Passos S. Frutuoso, S. Gregório, Nossa Senhora da Lapa, Menino Jesus	Nossa Senhora dos Remédios, Sto. Amaro, S. Brás, S. Francisco Xavier, Sto. António	Nossa Senhora das Dores, Santa Bárbara, Santa Luzia, Nossa Senhora das Dores
2007		Nossa Senhora do Rosário Santa Bárbara S. Sebastião	Sag. Coração de Maria, Sta. Ana, S. Joaquim	Nossa Senhora dos Remédios, Sto. António, S. Francisco	Sag. Coração de Jesus, Santa Luzia, Santa Tersinha do Menino Jesus

Quadro 1: Tabela indicando a situação em três momentos diferentes.

Isso não impediu, contudo, que nem sempre a sua obra fosse plenamente assumida pelos bracarense. Um dia, em 1751, teve um retábulo recusado, o que fizera para a capela do novíssimo palácio dos arcebispos. Não porque estivesse mal entalhado mas porque já não estava de acordo com o novo gosto, o rococó, que então começava a querer vingar na cidade e região.

Marceliano acabou por vender o retábulo à Irmandade de Nossa Senhora dos Prazeres, da Igreja dos Jesuítas; mas para o lá colocar teve que seguir as indicações que lhe seriam dadas por André Soares. André Soares que cinco anos mais tarde seria encarregado de conceber o mar de talha que envolveria este retábulo e preencheria o enorme arco em que se insere. Mas para a realizar foi chamado outro artista, também muitíssimo famoso, José Álvares de Araújo.

E isto levanta outra questão que não tem apenas a ver com ele mas com todos os artífices, mesmo os melhores: Marceliano de Araújo foi apenas um executor ou também foi autor de riscos, seja de obras que ele próprio executou, seja de trabalhos que vieram a ser passados para a pedra, papel ou madeira, por outros?

A resposta que de imediato damos só pode ser uma: nada conhecemos que nos permita dizer com a mínima segurança que Marceliano de Araújo se aventurou a projectar imagens, retábulos, púlpitos, fontes ou, noutras áreas, portadas de livros e desenhos que viriam a servir para a abertura de gravuras. Em contrapartida, não nos admiraria que tivesse feito alguma intervenção nas obras que tinha em mãos e que tinham sido projectadas por outros, o que era então prática corrente.

Um bom exemplo do que afirmamos é o trabalho que executou no ano de 1745 para a Igreja de São João de Souto: o retábulo, concebido pelo mestre pedreiro António Batalha, tem uma arquitectura relativamente pouco interessante; mas o trabalho da talha é excelente, bem como as imagens que o adornam.

E aqui se levanta outra questão curiosa: dez anos mais tarde, o outro lado da igreja recebeu um retábulo que imitaria na arquitectura o que Marceliano entalhara. Apenas deveria divergir na questão dos pormenores decorativos, que seriam conforme o novo gosto, o rococó. Mas não é essa agora a questão que queremos levantar, o que nos prende é a imagem feminina, de Nossa Senhora. Se virmos bem, há diferenças substanciais no pregueado das suas roupas, na posição das mãos, no símbolo que tem no peito, o que é natural porque os seus atributos são diferentes. Mas a cabeça é muito semelhante; tirando uma leve torção e uma maior verticalidade da imagem mais recente, quase se poderá dizer que são iguais. E são iguais em tempos estéticos assumidamente diferentes! Afinal a escultura não evoluía tão rapidamente quanto a talha! Ou, então, os gostos nem sempre andavam em paralelo.

Outro exemplo que talvez se possa colocar tem a ver com as magníficas imagens dos quatro evangelistas, de tamanho sensivelmente maior que o humano, que estão na igreja dos Jesuítas. Temos informação segura para duas delas, não temos nenhuma para as outras duas, nem sequer a data em que aqui foram colocadas. No catálogo da exposição de 1991, "Triunfo do Barroco", situam-se estas imagens na pegada da escultura que se tinha feito em Mafra, sendo datada a que é apresentada de cerca de 1740. Ora, no contrato notarial lavrado para a execução da obra acima referida do preenchimento com talha do arco envolvente do retábulo de Nossa Senhora dos Prazeres, há como que uma segunda parte em que se estabelece um contrato entre



Figura 5: Anunciação, tesouro da Sé.

esta Irmandade e um escultor, António Pinto de Araújo, para fazer mais duas imagens – mais dois evangelistas – certamente as que hoje estão a ladear este altar, colocadas sobre grandes peanhas com toda a certeza concebidas por André Soares. Ora, como acima vimos, este retábulo foi contratado em 14 de Abril de 1756. Ou seja, estas imagens foram feitas dezasseis anos após as outras, isto se a data proposta naquele catálogo estiver certa, no que temos bastantes dúvidas, havendo assim uma diferença de tempo anda maior que a anterior

Outra questão que se deve levantar tem a ver com as obras conhecidas que são da autoria deste escultor, que também não enjeitou fazer modelos para outros executarem: nenhuma delas tem, porém, qualquer paralelo com estas, nem sequer a de Santo André Avelino que ofereceu em 1761 para a Irmandade de Santa Maria Madalena da Falperra, a cuja Mesa directiva pertencia. E será dele a maravilhosa Anunciação que se pode ver agora no Tesouro da Sé (FIG. 5). Antes de deixarmos definitivamente de lado a figura de Marceliano de Araújo, diga-se que em 1738 fez várias imagens que seguiram para S. José do Rio das Mortes (actual cidade de Tiradentes, Minas Gerais)⁴, obras que hoje se encontram perdidas.



Figura 6: Anunciação. Frei José Vilaça.

São muitas as questões que se poderão ainda colocar para um bom conhecimento da imaginária bracarense da Idade Moderna. Mas como o tempo urge deixaremos aqui apenas duas. Tem sido dito e afirmado que o Mosteiro de Tibães, casa mãe da Congregação Beneditina desde os finais do séc. XVI, foi uma escola de escultura e talha. É verdade que o interior da igreja é um autêntico mostruário da melhor talha portuguesa, do maneirismo ao rococó, sobretudo deste último estilo. E quem fala em talha também quer dizer escultura porque já mostramos que embora os ofícios fossem diversos, havia uma interpenetração muito forte, como vimos ao falar de Marceliano de Araújo, da mesma forma que também poderíamos ter referido Jacinto da Silva e seu filho Luís Manuel da Silva, dois extraordinários entalhadores que também foram reconhecidos, muito justamente, como escultores.

Tibães começou a ser um museu de talha a partir da segunda metade do século XVII, com a actividade do entalhador/escultor António de Andrade, natural de Guimarães, povoação onde possivelmente fez a sua aprendizagem oficial. O retábulo que ainda sobrevive (perdeu-se pelo menos um outro), as esculturas deste retábulo e o cadeiral do coro alto afirmam-no como um excelente mestre em ambas as

artes. Mas um homem não faz uma escola, ainda mais não tendo sido formado nela.

A verdade é que todos os grandes mestres que vieram depois, António Francisco Palmeira, no período joanino e, sobretudo, José Álvares de Araújo e Frei José Vilaça (FIG. 6), no período rococó, foram homens que fizeram a sua formação em Braga e não neste mosteiro ou à sua sombra. Como também é verdade que os monges ao chamarem homens para executar obras de imaginária e talha nas muitas igrejas que estavam na sua dependência, recorriam sempre a artistas que viviam em Braga. Aliás, não conhecemos nenhum entalhador ou imaginário natural da área do couto de Tibães, ao contrário do que se passava no território envolvente do couto Landim, como já vimos.

A outra questão tem a ver com a estrutura oficial. Por incrível que possa parecer, entre 1600 e 1830 apenas encontramos dois documentos de ensino: no ano de 1623, o escultor Domingos Lopes comprometeu-se a ensinar durante cinco anos o ofício de imaginário ao jovem Domingos Martins Peixoto. E em 1717 o conhecido entalhador Gabriel Rodrigues, de Landim, encarregou-se de ensinar a sua arte a dois jovens da freguesia de Burgães, daquele mesmo Couto. Claro está que o aprendizado se fazia nas oficinas e que no fim havia lugar a um exame. Isso é sabido. Agora o que se não sabe é o nome dos artistas que saíam formados destas oficinas. E, o que é ainda mais complexo, é que também se desconhecem os locais para onde seguiriam. Com certeza que se integrariam em oficinas ou abririam a sua própria loja. Mas que oficinas?

Digo isto porque por um extraordinário documento datado do ano de 1764, o Rol das Ordenanças, podemos saber que havia na cidade 9 escultores e 3 imaginários. Dois desses escultores eram irmãos (ainda novos, um com 30 e outro com 33 anos) e tinham uma loja aberta de sociedade. Dos outros 10, conhecemos os nomes já aqui referidos de António Pinto de Araújo, Luís Manuel da Silva e Marceliano de Araújo; e o de José Pereira, também chamado de José Pereira Veloso que em toda a documentação já levantada aparece sempre como entalhador, nunca como escultor, apenas aqui.

A questão que se nos coloca neste momento é a seguinte: temos 6 nomes conhecidos de quem sabemos alguma actividade. Para onde terão ido os outros 6? Qual terá sido o seu destino? O problema está em que já percorremos todos os livros das 62 confrarias que

então existiam na cidade, milhares de livros notariais e muita, muita mais documentação e não encontrámos estes nomes. Ou seja, voltamos aqui às palavras iniciais: poderá pensar-se que há pelo menos 50% do trabalho ainda por fazer para se conhecer em profundidade o passado da imaginária bracarense. Talvez seja verdade, mas apenas no que toca a parte documental porque depois será necessário ir para o terreno, percorrer as cerca de mil e quinhentas igrejas paroquiais da área do antigo arcebispado e as pelo menos 6.000 capelas, para além de também ser preciso e fundamental compulsar a documentação que possa existir nos arquivos paroquiais, em geral bastante depauperados. E não fazendo inventários como o que agora se tem vindo a realizar em Portugal para as peças existentes nas igrejas e capelas, em que apenas se levantam as obras de arte esquecendo que poderá haver informação escrita por trás delas, quiçá até no arquivo paroquial daquela mesma freguesia; ou seja, os livros velhos continuam quietos e calados. Só com um trabalho integrado é que se poderão ir fazendo atribuições seguras - base para qualquer trabalho sério que se queira realizar - se começará a ter uma ideia de qual foi a realidade da imaginária da cidade de Braga e do seu arcebispado.

Nos finais do século XVIII a estética mudou. Em Braga como em qualquer lado. Mais talvez mais importante que o novo gosto na escultura, ou que o excelente apostolado, que ainda tinha alguns laivos de barroquismo, que em 1782 veio de Lisboa para a Catedral – a primeira “importação” maciça de esculturas que a cidade recebeu –, é a afirmação de um novo gosto, mas no domínio da pintura, que passará a ser predominantemente branco sujo, perdendo-se quase por completo o douramento, o marmoreado, o estufado e as policromias. É essa a razão porque, por exemplo, não acreditamos que aquele grupo de excelentes imagens dos evangelistas da igreja dos Jesuítas atrás referido esteja na sua cor original, o mesmo devendo acontecer a outro grupo não menos excepcional, a Anunciação, do Tesouro da Sé. Com esta cor, as imagens tornam-se absolutamente diferentes, são realmente outras.

Não foi, porém, um gosto que se manteve por muito tempo. Mas teve importância porque foram muitos os trabalhos que foram assim pintados. E muitos deles não mantêm agora essa cor devido às alterações que receberam durante os múltiplos restauros por que passaram a maior parte dos templos bracarenses nos finais do séc. XIX.

Os primeiros dois terços do século seguinte foram de forte crise, de um quase colapso da economia, motivado primeiro pelas Invasões Francesas e depois pelas Guerras Liberais. Pode dizer-se que até 1860 pouco ou quase nada se interveio nas igrejas. A economia só começou a reagir a partir de meados da década de 1850; mas dez, quinze anos mais tarde tudo se alterou, a cidade e o país já estavam totalmente diferentes. Várias foram as razões que levaram a isso, mas há três que são as principais: a criação de uma forte classe comercial, a abertura de uma grande rede de estradas e as remessas de dinheiro vindas deste lado do Atlântico, ou mesmo o regresso de muitos “brasileiros de torna viagem” enriquecidos.

No país e, sobretudo em Braga, a Igreja vai voltar a ganhar uma enorme preponderância, os templos serão totalmente restaurados e as oficinas irão trabalhar num pleno que há muitas décadas não se via. E, aqui, pode surgir uma pergunta que ainda hoje está sem resposta: como é que após tantos anos de estagnação voltaram a surgir tantos artistas e tão habilitados? Mas agora os tempos são mesmo diferentes. E há um facto que de imediato sobressai: deixa de haver aquela fortíssima interpenetração entre a talha e a imaginária. Não que a talha tenha mantido a linearidade e singeleza do neoclássico, bem pelo contrário, pois assiste-se à feitura de muitos retábulos, sanefas e outras peças sacras com gosto neobarroco e neorococó, com tanta qualidade e engenho que chegaram a enganar Robert Smith e outros historiadores de arte que, desconhecendo a documentação existente, afirmaram que algumas obras agora entalhadas estavam entre as maiores obras-primas do barroca ou rococó bracarense. Elias Gomes dos Santos é o nome mais interessante que surge na talha destes tempos; mas por aí se fica, não se abalança a enveredar, nem sequer pontualmente, pelos caminhos da escultura como nos séculos anteriores acontecia. Nem ele, nem José da Cunha, nem nenhum outro entalhador.

No domínio da escultura surgirão vários mestres de qualidade como, por exemplo, Domingos Vieira e o seu filho, João Evangelista de Araújo Vieira (1860-1935), sem dúvida o nome mais conceituado destes anos. Tendo como única formação o que aprendera na oficina de seu pai, Evangelista Vieira possui uma longa obra que se estendeu da década de 1880 até aos inícios da de 1930. As suas imagens foram muito aplaudidas na imprensa, também esta uma novidade em relação aos tempos anteriores, pois passou a haver

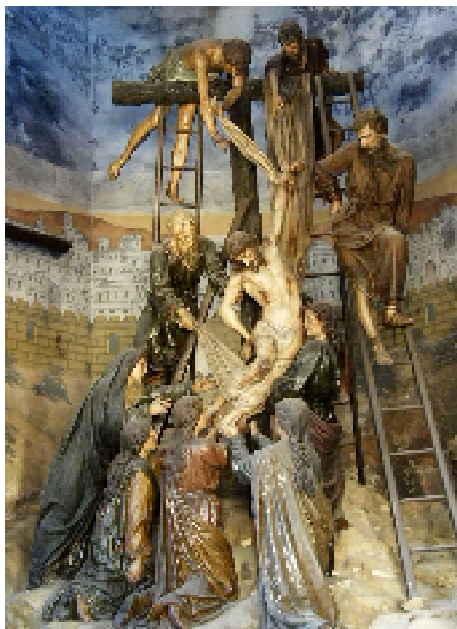


Figura 7: Legenda: João de Afonseca Lapa. Descida da Cruz. Capela do Descendimento. Bom Jesus do Monte. 1886. Foto de Eduardo Oliveira.

uma apreciação pública e uma ampla cobertura das obras que passavam a ser conhecidas em todas as cidades, vilas e aldeias para onde os jornais eram enviados, podendo assim os artistas receber outra divulgação e conquistar um maior mercado.

As imagens são, naturalmente, muito diferentes das dos séculos anteriores. Raramente são em tamanho natural, as posturas, os corpos e os rostos são mais simples, as cabeças reproduzem, em geral, os homens e mulheres que estes imaginários tinham à sua volta, gente simples, sem a menor altivez no olhar, de uma certa doçura, mas sem serem delicadoces. As cores das pinturas passarão a ser mais suaves, rosas, azuis e verdes pouco espessos, excepto o vermelho do manto das imagens do Sagrado Coração de Jesus, então o culto mais em voga e a imagem mais exaustivamente repetida, vermelho que não atinge, porém, a espessura de um vermelho sangue ou de um Bordeaux; e os rostos, mãos e as demais carnaduras, como então se dizia, e que eram a parte mais apreciada e que melhor poderia decidir o sucesso de um artista, passaram a ser brilhantes, muito rosadas, muito vivas.

Como atrás disse, este foi um período de forte revitalização da arte religiosa, de grandes, enormes restauros que levavam a que as igrejas chegassem a ficar fechadas durante longos períodos, ano e meio, mesmo dois anos. De restauros que não foram minimalistas, que no caso da imaginária, que é o que agora nos interessa, intervêm fortemente nas imagens trabalhadas. Nos meios corpos da Igreja de Santa Cruz, por exemplo, “restaurados” em 1885 por Evangelista Vieira e seu pai, os rostos tornam-se mais afilados e o nariz mais aquilino, mantendo-se um olhar penetrante; nas poucas imagens das capelas do Bom Jesus do Monte que foram “restauradas”, perde-se o dramatismo e a tensão que caracteriza as esculturas barrocas e surge uma maior suavidade nos rostos e uma maior simplicidade nas roupagens. Qualquer estudo que e faça sobre a imaginária dos séculos XVII e XVIII terá que estar muito, mesmo muito atento, a estas intervenções de finais de Oitocentos que poderão ter alterado um número incontável destas imagens.

Nestes anos de riqueza e de maior abertura de mercado – o caminho-de-ferro chegara a Braga em 1875, com tudo quanto isso viria a implicar na possibilidade de passar a receber e enviar obras e, o que não é menos importante, jornais e livros, isto é, ideias novas – surgem em número apreciável as imagens vindas de oficinas do Porto, oficinas que chegam a fazer publicidade na imprensa

bracarense, sobretudo no período pós República, na década de 1910. De lá vêm imagens de mármore para o cemitério, vem a primeira imagem de Nossa Senhora do Sameiro, que tanta importância iria ter, e vem um número apreciável de esculturas em madeira, de que salientamos as que o mestre de Vila Nova de Gaia, João Fonseca Lapa fez para as capelas do Bom Jesus do Monte (FIG. 7), motivando uma forte polémica na cidade que chegou a alastrar aos jornais porque se havia gente que as preferia pelo seu maior dramatismo, outros gostavam mais das peças de Evangelista Vieira, muito mais serenas. De Barcelona e Paris também vinham imagens de pasta de papel, cartão romano e cartão madeira, como se dizia. E de Roma veio uma imagem importantíssima, a da Virgem do Sameiro, de Eusébio Macagani. E esses anos serão, também, de forte renovação de cultos, o que corresponderá, naturalmente, ao retirar de imagens dos altares e à colocação das novas invocações preferidas. O culto que mereceu maior aceitação foi o do Sagrado Coração de Jesus, sobretudo a partir do momento em que os Jesuítas se voltaram a instalar em Braga, em 1877; aliás, já tinham sido eles a introduzi-lo na arquidiocese em meados do século anterior. Por uma recolha de informação que fizemos na imprensa da época para o período de 1870-1920, Evangelista Vieira foi de longe o artista que recebeu mais encomendas desta imagem.

Por esse trabalho vimos que o Sagrado Coração de Jesus recebia uma incontestável preferência com 28,6% (72 imagens, sendo 20 de Evangelista Vieira), Nossa Senhora da Conceição tinha 6% (15), S. José 4,9% (12) e o grupo de Nossa Senhora de Lourdes e Bernardette, como igual resultado.

A impressionante vitalidade que teve o Santuário do Sameiro, cujo culto fora iniciado em 1863 e que em 1881 já tinha uma igreja apreciável que a partir da década seguinte seria destruída para se começar a levantar o actual templo, levou a que esta invocação da Virgem passasse a figurar nos altares de muitas igrejas e capelas, sobretudo no Norte do país e a partir da década de 1930, embora em menor quantidade que a de Nossa Senhora de Fátima, cuja imagem oficial foi encomendada a uma casa de arte sacra bracarense, a de Domingos Teixeira Fânzeres que a encomendou a um santeiro da Maia, José Ferreira Tedim. E aqui há mais uma novidade para a cidade, pois Fânzeres que era pintor e dourador abriu a primeira casa que se encarregava de todo o necessário às igrejas e mantinha uma oficina com pintores, douradores, imaginários, entalhadores, etc.



Figura 8: Legenda: Casa das Estampas. Santuário do Sameiro. 2009. Foto: Eduardo Oliveira.

A partir de data desconhecida, mas talvez finais do séc. XIX ou inícios do seguinte, o ensino da arte da talha passou também a ser feito em oficinas da Escola Industrial de Braga. O Cemitério tornou-se o local que absorvia a maior produção de imagens em pedra, deixando de ser utilizado o granito, passando a usar-se o mármore, de que havia uma oficina na cidade, embora fossem preferidas as obras vindas do Porto onde havia alguns escultores formados pela Escola de Belas Artes que tinham enveredado por esta área. E, o que não é menos interessante e é uma enorme novidade, há um escultor santeiro, António Cândido Pinto, o sucessor de Evangelista Vieira, que no início da sua carreira, na década de 1910 experimentou o bronze, fazendo os bustos do Rei D. Manuel II, de um brasileiro de torna-viagem, o Conde de Agrolongo, e do escritor Eça de Queirós; depois, talvez por falta de mercado, enveredou pela escultura de madeira onde teve um grande sucesso. E antes de terminarmos, refira-se aqui um acto paralelo mas não menos interessante: em 1928 foi publicado o romance "*O último olhar de Jesus*", da autoria de Antero de Figueiredo. Diz-se que o autor desta interessantíssima obra se inspirou na imagem de Cristo que está na capela-mor da

Capela de Santa Maria Madalena da Falperra. Mas como já escrevi noutro local, este romance dá-nos, sobretudo, um perfeito retrato sociológico e artístico de uma oficina e de um santeiro bracarense em finais do século XIX.

Inserida numa zona arreigadamente católica, de um tradicionalismo muito grande, Braga continua a ser uma cidade extremamente procurada para a realização de novas imagens e de outros objectos sacros ou para o restauro de escultura, talha e pintura que continuam a ser feitos com artistas formados em oficinas. E continua com tanta força que na principal rua da cidade as únicas lojas que resistem ao poder e sedução dos onnipresentes estabelecimentos de vestuário e calçado são as que se dedicam à arte sacra! E se há uma ou outra que vai fechando, outras vão abrindo. E, caso curioso, há uma que cedeu as suas instalações e transferiu-se para uma rua secundária sem que o seu volume de comércio tivesse sofrido uma queda grave.

Mas também é verdade que a marfinite e a massa de vidro tomam cada vez mais o lugar da madeira, sendo que nem as imagens de madeira são feitas integralmente por um artífice porque a primeira parte do trabalho é feita a pantógrafo. Imagens que muitas vezes vêm da China!

Vendo-se que as casas comerciais e, sobretudo, as Casas das Estampas dos santuários (FIG.8) têm à venda quantidades impressionantes destas imagens “plásticas” e apenas uma ou, na maior parte das vezes, nenhuma imagem de madeira, terá que se deixar aqui uma pergunta: qual é que vai ser o futuro da Escultura Religiosa Tradicional?

Notas e referências

¹ As imagens de Santa Ana e S. Joaquim foram oferecidas pelo Padre Francisco Frágoas.

² Todas as imagens foram oferecidas pelo Padre Francisco Frágoas.

³ Até data recente a imagem principal foi a de Nossa Senhora das Dores, hoje mais conhecida pela invocação de Nossa Senhora das Angústias.

⁴ OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Estudos sobre os séculos XVII e XVIII no Minho. História e arte*. Braga, APPACDM Distrital de Braga, 1996, pp. 216-224.