

A IMAGEM DE SÃO JOÃO BAPTISTA DE MACHADO DE CASTRO*

ANA DUARTE RODRIGUES**

Explicação prévia

O texto que aqui se apresenta é o desenvolvimento da investigação sobre essa imagem de São João Baptista, iniciada no trabalho *A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro* (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado, dissertação de mestrado apresentada à FCSH/UNL, Lisboa, 2004.

A imagem de *São João Baptista* da igreja matriz de Almeirim tem passado despercebida à nossa historiografia, surgindo inserida no rol das obras de Machado de Castro apenas na biografia da pena do engenheiro Cosmelli Sant'Ana,¹ sem nunca ter sido efectivamente estudada ou divulgada.

Isso deve-se, em parte, à sua localização. Sita em Almeirim, pequena vila ribatejana, separada de Santarém pelo rio Tejo, à qual já Bluteau se refere nos seguintes termos: “hoje são capos, onde foi Troya”.² A pequena dimensão da vila e a gradual perda de importância da mesma, desde que aí se realizaram as cortes de 1580 - só reavivada com a elevação a cidade em 1991-, justificam em parte esse anonimato, que se estende inevitavelmente à história da igreja.

Cerca de 1500, mestre Henrique, um ilustre médico da corte de D. Manuel I, terá mandado construir a igreja matriz de Almeirim sob a invocação de São João Baptista.³ No entanto, o edifício que temos actualmente data da segunda metade do século XVIII e o retábulo do altar-mor do final dos setecentos, como prova o estilo rococó do mesmo.⁴

A primeira fase construtiva da igreja matriz de Almeirim corresponde a um período de expansão do culto de São João Baptista na região centro de Portugal, como o atestam as igrejas fundadas no século XVI sob o seu orago em Tomar, em Figueiró dos Vinhos e em Abrantes, entre outros. Não é de descartar a

Foto: José Viriato



São João Baptista, *Laboratório de Joaquim Machado de Castro*;
1785-1805; imagem em madeira de cedro,
encarnada, dourada, estofada e policromada;
tamanho natural;
Almeirim; igreja matriz.

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

**Mestre em História da Arte. Bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia/Portugal, para apoio ao Doutorado.

1. Cf. Cosmelli SANT'ANA, *Machado de Castro e a sua obra*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1931.

hipótese desta concentração de testemunhos da devoção a São João Baptista no Ribatejo, fértil região agrícola, se dever à relação entre este Santo e a renovação da vida, da qual o baptismo é o ritual por excelência.

O culto sanjoanino manteve-se aceso durante os séculos XVII e XVIII, como confirmam os vários sermões, panegíricos e hagiológicos encontrados nos fundos das nossas bibliotecas. Contudo, estes favorecem as temáticas do asceta Precursor de Cristo e da degolação do Mártir face à do baptismo de Cristo, que ocupara um lugar central na iconografia do século XVI, patente nas várias pinturas das igrejas acima citadas.

A encomenda desta imagem de São João Baptista insere-se, seguramente, na campanha de recuperação da igreja levada a cabo na segunda metade do século XVIII, justificada pela preemência do culto e pelo provável estado de deterioração do imóvel. Curiosamente, repete-se o “achamento” de obras de Joaquim Machado de Castro no distrito do Ribatejo, de que é exemplo a imagem de *Nossa Senhora da Piedade* datada de 1785, da capela palatina de Salvaterra de Magos - outra vila realenga próxima de Almeirim.⁵

Circa 1800,⁶ *São João Baptista* de Machado de Castro destinava-se, provavelmente, a substituir uma anterior imagem, fosse ela escultura ou pintura.⁷ A encomenda da imagem deve-se à Patriarcal⁸ - da qual a igreja matriz de Almeirim dependia - , uma vez que foi paga pelo seu tesoureiro, o padre José Elojo Vieira. Este pagou ao *Laboratorio* de Machado de Castro 130\$240⁹ pela feitura da imagem e 63\$300 ao pintor Francisco Xavier Dinis - que já colaborara com o escultor em 1783, desenhando-se assim um importante arco temporal de parceria¹⁰-, pela encarnação, estofagem e pintura da mesma.¹¹

Invertendo a ordem normal de um texto de História da Arte, adiantamos os aspectos iconográficos aos aspectos formais de análise da imagem, porque seguimos o conceito de *period-eye* de Baxandall.¹² E para Machado de Castro é o tipo iconográfico que orienta primeiramente a composição, na qual a *acção* é representada numa *actitude* conscientemente seleccionada e definidora da posição geral da escultura de vulto.¹³

2. Cf. D. Raphael BLUTEAU, *Vocabulário Portuguez e Latino, aulico, anatomico, architectonico*, Lisboa: Officina de Pascoal de Sylva, 1716, vol. I, p. 270.

3. Cf. Paulo Jorge de Oliveira LEITÃO (org.), *Cronologia histórica de Almeirim: 1441-1995*, Almeirim: Câmara Municipal, 1996, p. 10.

4. É muito provável que essa fase construtiva da obra date da segunda metade do século XVIII, porque o Padre Ignacio da Piedade Vasconcelos não lhe faz referência alguma posterior ao século XVI. Vide o capítulo dedicado a Almeirim na obra do Padre Ignacio da Piedade VASCONCELOS, *História de Santarém edificada*, vol. II, Lisboa: [s. n.], 1740, p. 340-352.

5. Cf. Ana Duarte RODRIGUES, *A escultura de vulto figurativa do Laboratorio de Joaquim Machado de Castro (1771-1822)*, dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à FCSH/UNL, Lisboa, 2004, vol. I, pp. 247-249.

6. Data do pagamento da imagem e da pintura. Cf. Ana Paula FIGUEIREDO, *O espólio artístico das Capelas da Sé de Lisboa. Abordagem cripto-histórica*, dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Volume II Apêndice Documental, Lisboa, 2000, Documento nº 95.

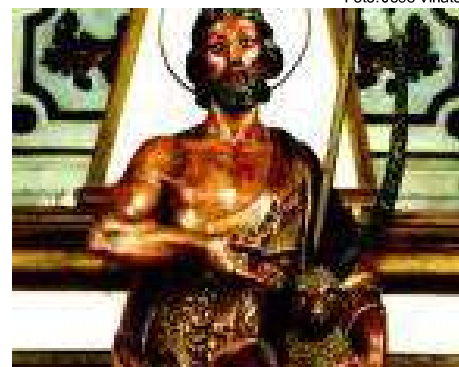
7. Mais provável que a escultura de São João Baptista tivesse destronado uma pintura do século XVI. Cf. Myriam Andrade Ribeiro de OLIVEIRA, “A Escultura Devocional na Época Barroca. Aspectos Teóricos e Funções”, in *Barroco*, Belo Horizonte, n. 18, 2000, p. 248.

Machado de Castro representa aqui uma das tipologias mais comuns da iconografia de São João Baptista, a do Precursor, possivelmente inspirado por uma gravura, como o fora para a imagem de *São Pedro* na igreja paroquial do Salvador em Beja. O tipo iconográfico aqui representado bebe nas fontes canónicas, nomeadamente em São Mateus e em São Marcos,¹⁴ no que toca à vida de asceta e descrição do traje, e em São João,¹⁵ no sentido de anunciador do Messias. A representação em presença é ainda signo do vínculo entre a Antiga e a Nova Lei, porque se, por um lado, se extrai do Novo Testamento, por outro, alude à descendência do último dos profetas, Elias.¹⁶

São João Baptista sustenta, assim, com o braço esquerdo contra o corpo, o Cordeiro, o atributo que melhor convinha ao Precursor, pois ele salutava Cristo dizendo: “Eis o Cordeiro de Deus que retira os pecados do mundo”¹⁷ e que é relembrado pelas palavras “*Ecce Agnus Dei*” inscritas sobre uma fita de metal presa à cruz de madeira, muito menos densa do que a da imagem, precisamente porque representa o junco. Traz ainda uma auréola, signo da sua glória e prestígio, representada por um aro de metal sustentado a partir de um suporte colocado sobre as costas da escultura, desenhando um círculo em redor de toda a cabeça.

A única fonte impressa que atribui o São João Baptista da igreja matriz de Almeirim a Joaquim Machado de Castro é o seu Elogio, da autoria de Francisco de Assis Rodrigues,¹⁸ discípulo do mestre já da segunda geração. A análise plástica, formal e estilística confirmou, sem dúvida, que a imagem procedia do *Laboratorio de Machado de Castro*. É necessário sublinhar que estamos perante uma situação completamente diferente da que se passa no Porto¹⁹ e, muitas vezes, no Brasil, onde os imaginários por vezes são confundidos com os entalhadores. Aqui, é um estatuário a fazer uma imagem, ou melhor, o modelo para uma imagem. E podia mesmo ser algum dos seus colaboradores mais próximos a realizar o modelo.²⁰

Só a título de excepção, Machado de Castro trabalhava com as suas próprias mãos numa imagem, como no caso da imagem de Nossa Senhora da Encarnação. Por outro lado, após a concepção, com desenhos e modelos, todas as fases de realização de uma imagem eram serviços subcontratados pelo Laboratorio de Machado de Castro, ficando subjacente



Pormenor do tronco da imagem de São João Baptista

8. O que aliás já fora indiciado pelo Padre Ignacio da Piedade Vasconcelos, conhecida a relação entre a Patriarcal e a Casa Real. Cf. “Todos estes moradores são freguezes de huma so Igreja Paroquial, de que he orago o Glorioso S. João: o Paroco della he Vigario, cuja Vigairaria he do Padroado Real, a qual rende pouco mais de cem mil reis, com hu Coadjutor da mesma apresentação, q’ tem 12000 reis em dinheiro, dous moyos de trigo, hu de cevada, e a quarta parte das offertas. Tem hu Thesoureiro do mesmo Padroado com a renda de doze mil reis, hu moyo de trigo, e mais hua parte das offertas”, in Padre Ignacio da Piedade e Vasconcelos, *Historia de Santarem edificada*, vol. II, *ob. cit.*, p. 352.

9. Por sugestão do Prof. Doutor Vitor Serrão, realizámos algumas comparações com o cuto de outras imagens, concluindo-se pela fraca evolução dos preços entre 1783 e 1800, para imagens da mesma dimensão. Assim, em 1784, o *Laboratorio* de Machado de Castro cobrou 121\$480 por uma imagem de Nossa Senhora da Conceição de tamanho “quase natural”; e curiosamente o pintor Francisco Xavier Dinis levou 67\$200 por encarnar, estofar e pintar a mesma imagem. Cf. Ana Duarte RODRIGUES, *ob. cit.*, vol. II, p. 92-93.

Foto: José Viriato



Pormenor do rosto da imagem de São João Baptista

10 Por sugestão do Prof. Doutor Vitor Serrão, realizámos algumas comparações com o cuto de outras imagens, concluindo-se pela fraca evolução dos preços entre 1783 e 1800, para imagens da mesma dimensão. Assim, em 1784, o *Laboratorio* de Machado de Castro cobrou 121\$480 por uma imagem de Nossa Senhora da Conceição de tamanho "quase natural"; e curiosamente o pintor Francisco Xavier Dinis levou 67\$200 por encarnar, estofar e pintar a mesma imagem. Cf. Ana Duarte RODRIGUES, *ob. cit.*, vol. II, pp. 92-93.

11 *Id.*, *ibidem*, vol. I, p. 70.

12. Cf. Michael BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven and London: Yale University, 1980, p. 143-163. Perante a dificuldade de perceber a arte com os "olhos do período", Baxandall propõe que "se reúnam algumas categorias autênticas para a experiência visual do período, e se possível próprias da escultura; ao mesmo tempo deve-se analisar através e por detrás da escultura algumas áreas da cultura que suportam a manipulação artística da experiência visual" (tradução aproximada nossa de um trecho da p. 145).

que a criação de imaginária era aqui um trabalho secundário. Finalmente, o próprio Machado de Castro nunca menciona essa imagem entre as obras de sua autoria. Neste sentido, é provável que essa imagem de grande qualidade, onde reconhecemos todas as características da criação de escultura de vulto figurativa do Laboratorio de Machado de Castro, seja de um dos principais ajudantes de Machado de Castro.

Funcionando como orago de retábulo, apesar de ter sido concebida para ser vista de pelo menos três perspectivas, privilegia, por isso, uma relação frontal com o olhar do espectador. Deparamo-nos, assim, com uma imagem de São João Baptista de "*allure*" clássica

e tonalidades escuras - adequadas à origem oriental do santo - contratante com o funo do retábulo rococó de tons claros. Ao examinarmos essa imagem, percebemos como um desenho de "estatuário" ganha valores plásticos próprios da imaginária, com a função de apelar à devoção dos fiéis no caminho *per visibilia ad invisibilia*.

A imagem de São João Baptista é uma escultura de pleno vulto de madeira de cedro²¹ maciça, encarnada, dourada, estofada e policromada em tamanho natural, medindo aproximadamente Alt. 190 cm x Larg. 70 cm x Prof. 50 cm. A esta representação de um homem de meia-idade de pé, em posição frontal, o cânone das proporções e o conhecimento da anatomia transmitem ainda a memória visual das estátuas do Alfeu e do Apolo de Machado de Castro.

A imagem de São João Baptista apresenta sobre o corpo nu, parcialmente coberto por uma pele de carneiro, um manto lançado sobre o ombro esquerdo, cujo cair rectilíneo das

costas, em pregas fundas e espaçadas só é dinamizado por linhas horizontais desenhadas pela aba, que é apanhada na frente com a mão esquerda e pela agitação lateral lateral direita aos pés do santo.

O tratamento conferido ao manto, por forma a representar un brocado espesso decorado com motivos vegetalistas em tons de vermelho e enriquecido com dourado, contrasta com o trabalho conseguido com a goiva, para representar o pêlo espesso e encaracolado do carneiro, qual pêlo de camelo ocidentalizado.²²

O tratamento do corpo que se quereria mortificado e transcendido limita-se a salientar os músculos do asceta com depressões secas e as veias das mãos grossas, em consequência de uma alimentação reduzida a “gafanhotos e mel silvestre”,²³ e a pintar de vermelho as articulações mais sofridas, como os joelhos e os calcanhares. Conseqüentemente, esta imagem de São João Baptista de Machado de Castro é um justo émulo da imagem de madeira de Santo Onofre de José de Almeida, onde se insinuam igualmente os valores plásticos da pedra no talhe do corpo.

O rosto oval de profunda bonomia é emoldurado por fartos cabelos pretos ondulados divididos ao meio e coberto por bigode e barbas do mesmo pêlo preto ondulado - sinais da plenitude da idade atingida pelo solitário eremita²⁴ -, no meio dos quais sobressaem uns curtos lábios carnudos avermelhados. As maçãs do rosto salientes acentuam o efeito dos olhos de vidro que projectam a mirada da imagem no horizonte em sinal de total desprendimento. O rosto de São João Baptista apresenta notáveis semelhanças com o de São Pedro de Alcântara,²⁵ a saber: na definição da frente, no desenho dos olhos rasgados em amêndoa, cuja relação com a boca é canonicamente respeitada, no nariz tubular, e no arranjo das barbas. Não fosse a calvície própria da iconografia de *São Pedro*, a diferente coloração dos cabelos, barbas e pele, a semelhança entre os dois rostos seria bem evidente.

A contenção do movimento na composição da figura, própria da força espiritual de quem viveu *sub lege et sub gratia*, compensa-se com o contraposto, com o arranjo do panejamento - nas dobras do manto ao centro e no cair ao pés do Santo do lado direito -, com o tratamento das várias superfícies onduladas - da túnica de pêlo de carneiro, do pêlo do Cordeiro, dos cabelos e das barbas - e com o gesto indicador da mão direita que conduz

13. “O artista é obrigado a contemplar muito maduramente que acção, ou feito há-se representar o heroe que vai a figurar; feito que deve servir-lhe de assumpto para a sua composição; nesta deve escolher uma actitude animada, que indique o feito proposto, com tal arte que não desdiga da magestade: circumstancias tão necessarias, como difficultosas em um monumento d'estes”. Cf. Joaquim Machado de CASTRO, *Explicação dos assumptos, que se expõem nos tres diversos desenhos de uma estatua da rainha N.S.* in Henrique LIMA, *ob. cit.*, p. 333.

14. Cf. MATEUS, 3:1-4 e MARCOS 1: 6.

15. Cf. JOÃO, 1: 1-29.

16. Cf. LUCAS, 1-17.

17. Cf. JOÃO 1: 29.

18. Cf. Francisco de Assis RODRIGUES, *Variedades. Comme-morações. Joaquim Machado de Castro*. 17 de Novembro de 1822, reproduzido no *Diário do Governo*, nº 278 de 24 de Novembro de 1842, tomo II, nº 9 de 17 de Novembro de 1842, p. 99 a 102.

19. Cf. José Manuel TEDIM, “Imaginária Religiosa na região do Porto: subsídios para o seu estudo”, in *Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Imagem Brasileira*, nº 2, Belo Horizonte: CEIB, 2003, p. 11.

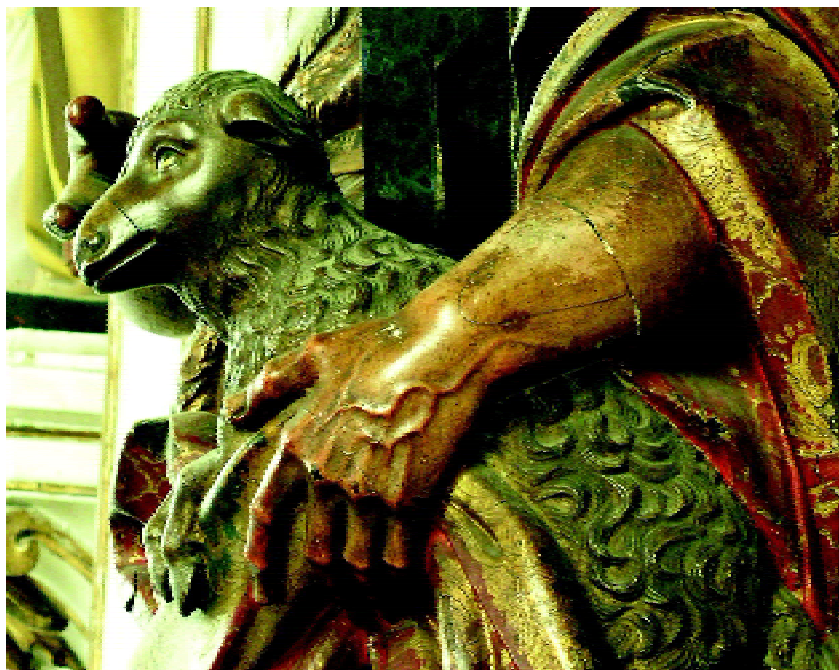
20. Cf. Ana Duarte RODRIGUES, *ob. cit.*, pp. 74-82.

21. Cf. “É de sua composição a Imagem de S. João Baptista, de madeira de cedro, que foi para Almeirim, e a de N. Senhora da Encarnação, executada em 1803, e collocada no altar mór da freguezia da mesma invocação” in Francisco de Assis RODRIGUES, *ob. cit.*, transcrito por Henrique LIMA, *ob. cit.*, p. XXXIV.

22. Cf. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo II : *Iconographie de la Bible, Ancien Testament*, Paris : Presses Universitaires de France, 1956, p. 439.

23. Cf. MATEUS 3:4 e MARCOS 1: 6.

Foto: José Viriato



Pormenor de uma tampa no braço da imagem de São João Batista

que conduz o olhar do espectador para o Cordeiro.

O claro predomínio da linha vertical que vai da cabeça de São João Baptista até ao encaixe para a cruz entre os seus pés, dinamizado pela leve diagonal imprimida pela inclinação da cruz para o lado esquerdo, tem tradução nas técnicas construtivas aplicadas na imagem. Seis blocos distribuem-se, maioritariamente, na vertical: o bloco principal compreende o corpo do Santo, um segundo é composto pelo Cordeiro, um terceiro apanha o manto do lado direito, e dois de menores dimensões constituem a base da escultura. Detectámos, ainda, a existência de pequenos pedaços de madeira colados para se obter o talhe igual ao modelo, como

nas arestas do panejamento e pelo menos duas tampas de pequenas dimensões nos braços. A cabeça constitui um bloco seccionado pelo pescoço, provavelmente oco, para se colocarem por dentro os olhos de vidro esféricos.

Como perante todas as esculturas de vulto de Joaquim Machado de Castro, perguntamo-nos se são barrocas ou neoclássicas. O inquérito cerrado às obras e às fontes do escultor - à natureza racionalmente seleccionada, aos seus grande mestres, aos modelos que lhe servem de referência e à teoria artística que informa a sua arte - levou-nos a compreender a obra de Machado de Castro como um elo da cadeia entre o Duquesnoy e o Canova, na via clássica do tardo-barroco romano.

A imagem de *São João Baptista* da igreja matriz de Almeirim constitui, por todas essas razões, um dos melhores exemplos da qualidade que atingiram as criações de imaginária do *Laboratorio* de Joaquim Machado de Castro.

24. Cf. Barbier de MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris: Louis Vivés, Libraire-éditeur, 1890, vol. I, pp. 52-53.

25. Já estudado e documentado por José António FALCÃO, "São Pedro" in Fernando António Baptista PEREIRA e José António FALCÃO, *Entre o Céu e a Terra*, Tomo II, Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, pp. 81-85.