

LEITURA DE UM EX-VOTO IMACULISTA DO SÉCULO XVII NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ANJOS DE LISBOA

JANE MARY AYRES BORDIN *

A descoberta e aspectos descritivos

Ao fazer um levantamento fotográfico na Igreja Nossa Senhora dos Anjos de Lisboa, das imagens e das pinturas da Imaculada Conceição existentes para um trabalho de pesquisa "Tota Pulchra", O Santuário Mariano e o Culto da Imaculada Conceição na Sociedade Brasileira nos Séculos XVII e XVIII, fui surpreendida pelo achado de um ex-voto¹ (século XVIII) de agradecimento à Imaculada Conceição. Pelo texto escrito na obra pictórica via-se que era um ex-voto gratulatório, ainda inédito, de excelente nível artístico, não usual nos parâmetros da rudeza, do primitivismo encontrado nos ex-votos populares. (Fig.1).

Esse ex-voto descreve plasticamente os acontecimentos milagrosos que se sucederam na festa preparada pela Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, para homenagear a sua padroeira, no dia 8 de dezembro de 1690, como expressão do reconhecimento dos fiéis à Senhora da Conceição pelas graças concedidas durante aquele evento. A importância desta obra, além dos seus conteúdos plástico-artísticos e ideológicos, advém desses fatos estarem, também, referidos em uma obra literária do século XVIII chamada *Santuário Mariano*, cujo autor é frei Agostinho de Santa Maria.

A obra em questão foi executada na técnica da pintura a óleo, com a data de 1690, época em que aconteceram os fatos milagrosos. A tela possui a dimensão de 130cm x 104cm e é cercada por uma moldura de cor escura com 4,05cm de largura. Os fatos ocorridos são relatados pictoricamente, em várias etapas, neste espaço compositivo. Desde a cera das velas, cujo volume aumentou, em vez de reduzir-se, mesmo estando as velas a arder por muito tempo, fato confirmado na pesagem. Isso sucedeu também com o azeite das lâmpadas; apesar destas permanecerem acesas ininterruptamente, por longo tempo, inexplicavelmente o azeite não foi consumido nem necessitou ser complementado.

A narrativa pictórica ocupa os dois terços da parte superior, articulando de maneira plástica, formal e espacial, os personagens, os cenários e os excertos do texto, importantes certamente para a sua compreensão, na época.

Juntamente com a pintura, que descreve o milagre, costuma-se fazer uma narrativa gráfica do acontecimento milagroso², a qual nesta obra está situada na parte inferior da tela. Nesta obra, o tipo da escrita é o da época com abreviaturas, o texto finaliza com dois arabescos de folha de acanto centralizados, que se repelem no princípio e no fim da última linha, como um arremate. Esta narrativa encontra-se também na obra *Santuário Mariano*, T.I., L.II, cap. XXII.

Transcrição da grafia da época da narrativa para uma leitura modernizada com desenvolvimento das abreviaturas e substituição do V por U e o I por J.

1.ª I. - Primeiro milagre que a Senhora da Conceição desta Igreja fez em o dia da sua festa a 8 de dezembro de 960. Que /

2.ª I. - alugando se lhe 18 cirios que pezavão 12 arrateis menos hũa



Figura 1 - Ex-voto imaculista do século VII da Igreja de Nossa Senhora dos Anjos de Lisboa.

* Mestre em Arte, Património e Restauro
Instituto de História da Arte, Universidade de Lisboa
jane.bordin@uantac.net

¹ "Ex-voto - oferenda levada ao altar, lugar sagrado. Daquela entidade divina a quem se pede alguma coisa e de quem se obtive a realização de um pedido" (LUIS CHAVES, *Ex-votos do Museu Etnológico Português*, Lisboa, 1915, p.3). "Segundo um voto pelo qual está comprometido [...] Qualquer objeto ofertado a um ente superior em cumprimento de um voto como sinal material da graça concedida..." (ANTONIO MARIA COELHO, *Quatro Votos do Conselho de Chamusca*, Chamusca, 1967, p.7). "Milagre é também uma designação popular para ex-voto, porque desde que a graça concedida para o alívio do momento de aflição foi devida à intervenção divina, esta ao atender o pedido caracteriza um milagre. É considerado milagre tudo o que representa o favor divino ao atender a súplica do interessado e revelado publicamente por qualquer lembrança materializada ou figurada." Assim sendo o quadro que o representa chama-se milagre ou retábulo". LUIS CHAVES, *Na arte popular dos ex-votos*, Guimarães, 1970, p.4.

² LUIS CHAVES, op.cit. p.4.



Figura 2: Elementos formais e pictóricos componentes do ex-voto. Disposição das cenas, do altar, do retábulo votivo e da Senhora da Conceição

quarta, os quais /

3.^a l. – estiverão ardendo desde as 7 da manhã até hua hora depois do meio dia /

4.^a l. – e das 2 até as 5 da tarde em que se cantou a ladainha a Senhora; levan-/

5.^a l. – dosse os ditos cirios ao outro dia a pesar para se pagar a quebra, que tinham se achou pez-/

6.^a l. – ar 12 amateis e hua quarta com que feita a conta se achou crescer mais meio /

7.^a l. – arrâte! As pessoas que estiverão assim na primeira vês que se prezou, como na se-/

8.^a l. – gunda forão Aleixo de Abreu e sua mulher e hum seu filho por nome Joseph, e o andador Antonio /

9.^a l. – Pereira todos moradores nesta Freguesia, os quais jurarão aos Santos Evangelhos ser todo o referido /

10.^a l. – verdade, e no mesmo tempo esteve a alampada da Senhora 3 dias ardendo sem o /

11.^a l. – azeite della se deminuir e pelo juramento dos Santos Evangelhos e jurou /

12.^a l. – ser assim o Thezoureiro da Senhora Joam Alvres (Fig. 1)

Discursos: pictórico e compositivo

Na parte superior do retábulo articulam-se os elementos da narrativa pictórica. O pintor demonstra o domínio dos conteúdos ideológicos e do fazer artístico ao encaminhar a leitura do observador à sequência linear da narrativa até a conclusão final. Inicialmente, a leitura permite entender que toda a ação se desenvolve num mesmo cenário e ao mesmo tempo: tal é a distribuição dos personagens no espaço³, a projeção dos planos⁴ e do cenário, o qual se constata não ser, na realidade, o único.

Observando-se mais atentamente a composição, visualizam-se dois cenários⁵ distintos para quatro ações em diferentes sequências temporais. As sequências da narrativa dos acontecimentos milagrosos assemelham-se quase à mesma estrutura de uma história em quadrinhos⁶, embora, nesse caso, a sequência pictórica acompanhe a linearidade do texto. O artista inicia habilmente a narrativa pictórica, partindo da extremidade direita em direção à extremidade esquerda percorrendo um semicírculo e, voltando-se para o centro, dirige-se para o ponto fulcral (a imagem da Senhora da Conceição no altar) centralizado no terceiro terço de sua altura⁷.

A disposição dos elementos no quadro conduz a uma composição frontal, simétrica, centralizada e equilibrada pelos elementos laterais. Na parte central desta narrativa, no meio do último terço da altura da tela, está entronizada a "Senhora da Conceição Imaculada" a quem o ex-voto é oferecido (Fig. 2).

1ª Cena

Aqui se pezou a sera a primeira vez.

Nesta primeira cena (Fig.3), o tesoureiro João Alvares, em posição frontal, concentra-se em observar a balança com os cirios. Ambas as mãos seguram os cirios que estão sendo pesados. Um pouco atrás, o cerleiro, senhor Aleixo de Abreu, também observa a pesagem. Ao lado, mais à esquerda, vê-se o filho José de Abreu e sua mulher.

O menino aconchega-se à mãe com a cabeça inclinada, o olhar distraído, fixado noutra

³ RUDOLF ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, 1980, pp. 118-123.

⁴ Id., *op.cit.* pp. 209-210.

⁵ 1º cenário – Altar central; 2º cenário – Os dois arcos laterais

⁶ Em quadros sequenciais, separados por elipses [...]

⁷ Nivel mais elevado.

direção. A sua mão esquerda segura o prato que contém os pesos, e a mão direita, espalmada, mostra os outros pesos que jazem no chão. A mulher de Aleixo de Abreu, como os outros, fita com atenção a balança onde estão os clios. Sua mão direita está colocada no ombro do menino, como se estivesse a aconchegá-lo ou a segurá-lo, pois parece ser José quem coloca os pesos no prato. A balança, vinda do alto, separa os dois grupos de personagens. De um lado, o tesoureiro e Aleixo de Abreu; e do outro, José de Abreu e sua mãe. Esta cena deve estar acontecendo no local onde se costuma pesar a cera. Nota-se, na parede ao fundo, atrás dos personagens, uma larga abertura em forma de arco e por detrás dela, uma corda, que desce do alto, na qual a balança está presa. A balança tem o prato da frente com as velas num nível mais elevado que o outro. Conhecendo-se o resultado da pesagem, entende-se que os personagens estão iniciando a referida ação. Quanto ao local exato desta cena, é difícil precisá-lo; poderia ser a sacristia, uma capela menor, ou outra dependência da igreja. Em baixo desta cena, está impressa a seguinte frase com a mesma caligrafia do texto da narrativa gráfica: *Aqui se pezou a serra a primeira vés*.

2ª Cena

Aqui se pezou segunda vés e se achou meio arrátel de mais.

A segunda cena (Fig.4), na lateral direita do quadro, ocorre num plano mais afastado dos planos da composição pictórica. Mas há uma mudança na posição dos personagens, à esquerda, de costas, mostrando só parte do corpo, aparece o tesoureiro João Álvares com a mão direita suspensa no ar, na frente da balança. No outro lado da balança, em frente ao tesoureiro, agrupa-se a família de Aleixo de Abreu. O cenário é o mesmo da 1ª cena, no entanto há maior quantidade de clios à vista. Alguns jazem no chão e outros na balança. O cerleiro equilibra os clios no prato, apoiando-os com as duas mãos por cima deles denotando muita concentração. No grupo familiar, o senhor Aleixo posiciona-se mais à dianteira de todos. Do seu lado esquerdo, um pouco atrás, o filho José tem a cabeça levantada numa expressão mista de brejeirice e admiração e, com o dedo indicador, aponta para cima. Fechando o triângulo, entre o marido e o filho, está a mulher do senhor Abreu com uma mantilha preta na cabeça. Com os olhos muito abertos, expressa uma sensação de espanto e êxtase. Debaxo desta cena, também está impressa a frase indicativa da segunda pesagem: *Aqui se pezou segunda vés e se achou meio arrátel de mais*.

3ª Cena

No primeiro plano da composição pictórica (Fig. 2 e Fig.5), centralizada na frente do altar, vê-se a terceira cena. Do teto, desce uma lâmpada de vidro e metal dourado em que arde uma chama. José posiciona-se do lado direito, de maneira frontal. O seu braço direito dirige-se para o lado esquerdo, segurando um chapéu com a mão direita. A mão esquerda segura a lâmpada, como se a quisesse mostrar às outras pessoas. Do outro lado da peça, direcionado para o filho, Aleixo de Abreu olha a chama da lâmpada devotamente com as mãos postas como em oração.

4ª Cena

O único personagem desta cena é a mulher de Aleixo de Abreu a qual, com uma mantilha preta comprida, ajoelha-se em frente ao altar num ato de devoção e agradecimento (Fig.2 e Fig.5).

Trajes e costumes

As vestimentas dos personagens na narrativa pictórica contribuem, significativamente, para ilustrar a moda desse período, em que os trajes eram definidos pelas exigências das pragmáticas reais a fim de conter o excesso de luxo⁶ (Fig. 2 e Fig.5).

As «pragmáticas» determinavam o que cada classe deveria vestir e calçar conforme a



Figura 3- Detalhe: "Primeira cena: aqui se pezou a serra a primeira vés"

⁶ No século XVI, as pragmáticas foram abundantes na tentativa de coibir o luxo e os exageros que prejudicavam o tesouro. (FERNANDO CASTELO BRANCO, *Lições de História da Arte*, Lisboa 1968, pp. 183-194, 196-197); MADALENA BRÁS TEIXEIRA, «Moda», *Enciclopédia da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, p. 301; Em 1609, proibiu-se o uso de brocados, telas de ouro e prata, o uso das sedas [...], todas as guarnições e enfeites, capotes e capotes de seda, mantos de burato [...], bordados a ouro e prata, etc. (FERNANDO CASTELO BRANCO, op. cit., p. 195); (GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, *O Traje em Portugal no Século XVI*, vol. II, *Enciclopédia pela Imagem*, Porto, s. d., p. 41); (FERNANDO CASTELO BRANCO, op. cit., p. 190); [...]; (FERNANDO CASTELO BRANCO, op. cit., p. 196).

⁷ MARGARIDARIBEIRO, texto não publicado: *Leitura e interpretação do «voto de Nossa Senhora da Conceição, existente na Igreja de Nossa Senhora dos Anjos*, s. d., p. 3. GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, op. cit., p. 42. Para burguesia e povo: «O gibão, a capa, o sapato naco com meia branca [...] E o chapéu de feltro largo [...]». «Nos homens do povo [...]». «Nos mulheres, eram o corpete, e saia por vezes relegada (pregueada) e batada a do povo [...]». (GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, op. cit., pp.42-44).

⁸ GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, op. cit., p. 40. Valona ou gola abatida sobre o gibão; Mantão à valona: «manto de lencaria, para o pescoço, de tecido fino ou renda [...]» (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. IV, Lisboa-Rio de Janeiro, s. d., p. 70).

⁹ GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, op. cit., p. 41.



Figura 4: Detalhe: "Aqui se pesou: segunda vês e se achou meio arráz de mais"

¹¹ *Id.*, *ib.*, pp. 40-41; FERNANDO CASTELO BRANCO, *op. cit.*, p. 190.

¹² MADALENA BRÁS TEIXEIRA, *op. cit.*, p. 489.

¹³ CARMEN PEYRI, *La Moda de Imágenes de la Historia*, Barcelona, 1990, p. 37.

¹⁴ Segundo GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, «a espada era uso comum de toda a classe nobre [...]» (*op. cit.*, p. 45).

¹⁵ GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶ MADALENA BRÁS TEIXEIRA, *op. cit.*, pp. 489, 451.

¹⁷ Mantêu: «capa com colarinho».

¹⁸ MARGARIDA RIBEIRO, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ TERESA ALARCÃO, *Em Imagens Parâmetros Bordados, Séculos XIV a XVI*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1996, p. 12.

²⁰ TERESA ALARCÃO, *op. cit.*, p. 12.

²¹ *Id.*, *ib.*, p. 12.

²² *Id.*, *ib.*, p. 30.

²³ «O termo bordar vem da borta porque era na orla ou na borta que, antigamente, os trajes, as roupas, se adornavam com labores de agulha. Variante da voz borta é broslar [...]. Para designar o bordado temo ainda a palavra recamo, de origem árabe [...]. Cf. MARGARIDA RIBEIRO, «Breve comentário sobre ricas e técnicas de filar e relevo», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 91, 2.º L, Lisboa, 1998, p. 10.

profissão e estrato social¹⁰. O tesoureiro da irmandade, João Álvares, está vestido com uma opa de cor vermelha, que é o traje dos membros da irmandade para ocasiões solenes. Por cima dessa vestimenta, usa um peitinho branco, rendado¹¹, e o que aparece do resto da roupa, sob a opa, são mangas compridas com punhos, na cor preta, rematadas por outros punhos brancos. O cabelo, comprido, encaracolado, desce pelo pescoço e ombros, caindo um pouco sobre a testa, como se fosse uma franja curta. Pêra e bigode, frequentemente usados nessa época, emolduram-lhe a boca¹².

O outro personagem adulto, senhor Aleixo de Abreu, também é representado com cabelos compridos, encaracolados, bigode e pêra. Convém observar que, nesta época, era generalizado o uso de perucas ou cabeleiras postiças, costume que se iniciou em Portugal a partir de 1640 e se acentuou em 1672, pela influência da moda francesa da corte de Luís XVI, trazida pela rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, esposa de Afonso VI e de Pedro II¹³. A maneira de trajar de Aleixo de Abreu demonstra a sua posição social, faz pressupor que ele seja, talvez, um burguês rico. Veste-se com sobriedade, que é característica do traje espanhol, flamengo e português e combina com a austeridade da vida religiosa. O preto das vestimentas contrasta, de forma muito evidente, com as golas e punhos excessivamente brancos¹⁴, que vão realçar a cabeça e as mãos; a face é realçada por ser considerada parte nobre do corpo. A cor preta também significava elegância, luxo, poder, e correspondia ao ascetismo do espírito da Contrarreforma¹⁵. Uma capa presa sobre ombros cai até a altura dos joelhos. Da cintura pende uma espada¹⁶; os calções tufados apertam-se pouco abaixo dos joelhos, as meias¹⁷ e os sapatos são naturalmente pretos. Como único sinal de luxo traz um peitinho de renda bordada (ou valona) e punhos brancos com abotoaduras. José de Abreu está vestido exatamente como seu pai, conforme as concepções da época sobre o traje das crianças, visto que elas eram consideradas miniaturas de um adulto¹⁸.

José segura um chapéu de feltro de abas largas, com a mão direita, levando-o com o braço para o lado esquerdo, como se estivesse fazendo uma vénia, em sinal de respeito às graças alcançadas.

A mulher de Aleixo de Abreu, vestida com sobriedade, usa sobre os ombros um mantêu¹⁹ redondo e, como toda a mulher recatada e honesta²⁰, tem a cabeça coberta por um lenço branco que cai sobre seus ombros, por dentro da gola e por baixo do mantêu. As mangas do traje são escuras e os punhos brancos. Como sinal de respeito, essa senhora também é representada com uma longa mantilha preta, ao rezar em frente do altar.

O altar

O altar constitui o ponto central da narrativa pintada, o foco de convergência de todas as ações temporais que transcorrem no espaço da pintura. Constitui o elemento de maior significado emblemático dessa composição plástica de conteúdo religioso, situado no terço superior do espaço pictórico (Fig. 2 e Fig. 6).

Nos dois degraus a partir da base, através de tonalidade clara notam-se saliências que correspondem às bordas das partes horizontais. O centro é ocupado pela parte frontal do altar, o qual se encontra ladeado por duas grandes, salientes e esquisitas volutas com caneluras que acompanham a sua sinuosidade. Reveste o altar um frontal²¹, com fronteira²² na parte superior, e sebastos²³ nas partes laterais. O tecido do frontal²³ na cor vermelha é ornamentado com bordados²⁴ em dourado, cujos motivos são arabescos de folhas de acanto. O tecido da fronteira e dos sebastos é igualmente de fundo liso, de cor azul acinzentado, com desenhos de flor-de-lis bordados em prata. A fronteira é rematada, na extremidade, por uma franja dourada. Os sebastos, são rematados internamente, por um galão e o frontal, também é delimitado no contorno externo por um debrium ou galão dourado.

Embaixo do sacrário há uma faixa de embulidos de mármore preto e branco configurada numa barra de losangos. Da sanefa de tecido vermelho lavrado ou brocado, colocada na parte mais elevada do quadro, desce uma cortina de cada lado das laterais até o nível superior das volutas e do frontal, também com remates de debruns dourados. As cortinas e sanefas vermelhas, que emolduram o retábulo, pela cor vermelha, nesse contexto cromático de cores escuras e misturas terrosas, produzem um contraste que nos leva a imaginar um quadro dentro de outro quadro.

O retábulo votivo

Emoldurado pelo vermelho da cortina, surge o retábulo que, segundo Frei Agostinho de Santa Maria, é «hum perfeiíssimo retábulo de talha dourada» e «vesse a Senhora em huma perfeiíssima tribuna coberta com preciosas cortinas[...]»²⁵ (Fig. 2 e Fig. 6). Na pintura o retábulo, feito de acordo com a estética desse período, em estilo nacional²⁶, compõe-se de três ordens de colunas pseudo-salomônicas, de ordem compósita, de fuste espiralado, com cinco espiras enroscadas por cachos e folhas de uva e com três ordens de arcos concêntricos que finalizam o conjunto escultórico-arquitetônico. Cercada pelas colunas, encontra-se a tribuna, onde está colocada a imagem da Senhora da Conceição, contornada por uma mandorla. A imagem tem ainda, no alto, acima da cabeça, um dossel feito de tecido nas cores branca e vermelha.

Na base do retábulo, encima dos embulidos de mármore, estão dispostos quatro castiçais filipinos com círios e quatro castiçais de bomba²⁷ com palmitos²⁸ dispostos alternadamente, tendo no meio um crucifixo; mais acima estão colocados, igualmente, quatro castiçais filipinos com círios e três castiçais de bomba com palmitos, e, finalmente, na base da tribuna, dois palmitos e dois círios, ambos em castiçais de bomba, de cada lado da imagem da Senhora (Fig. 2).

Os círios estão acesos; sua presença e número, nesse retábulo, têm profundos significados simbólicos, ligados aos atributos da Imaculada Conceição de Maria: Cidade de Deus, Jardim cercado, Fonte dos jardins, Espelho sem mácula, Porta do céu, Torre de David, Lírio que floresce entre os espinhos, Poço de água viva, Cedro elevado, Oliveira preciosa, os quais constituem as litânias marianas²⁹, muito divulgadas, e são consideradas emblemas da Virgem Imaculada, desde o século XVI³⁰, cujas fontes são: o Antigo e o Novo Testamento, especificamente o Cântico dos Cânticos e o Apocalipse³¹.

A Senhora

Frei Agostinho de Santa Maria descreve (Fig. 6) a imagem «he de escultura de madeira estofada; e havendo mais de cento e dez annos que foy encarnada»³², esta tão fermosa, e fresca, que parece acabou há poucos dias [...] tem de alto pouco mais de cinco palmos [...] está «sobre hum trono de Seraphins, e aos pés huma grande lua de prata, e na cabeça huma coroa da mesma, mas de muito grande fello [...]»³³.

A Senhora da Conceição colocada, conforme já foi dito, num trono ou tribuna, apresenta a mais significativa forma de representação desse mistério, depois de uma longa evolução iconográfica, desde «O beijo de Joaquim e Santa Ana na porta dourada»; «A árvore de Jessé»; «Sanf Ana tríplex»; «Nossa Senhora Menina»; «Sarça Ardente»; «Tota Pulchra»; «A Mulher Apocalíptica» até a síntese a que chegaram Murillo, Zurbarán, El Greco, entre outros, que consiste na representação do vulto de Maria, normalmente em pé, de mãos postas, sobre o crescente lunar, com o acompanhamento de alguns anjos³⁴. O olhar é direto para baixo, para a terra sofredora, os pés sobre o globo terrestre pisam a cobra que representa os inimigos, ou o dragão que persegue a mulher apocalíptica³⁵.

A imagem representada neste retábulo³⁶ está em pé na tribuna, com as mãos postas, vestida com uma túnica branca até os pés e um manto ricamente estofado³⁷, dentro do qual há um outro manto azul. O olhar é sereno, com pálpebras abaixadas, olha em direção aos filhos.



Figura 5: Detalhe - Trajes e costumes da época

²⁵ AGOSTINHO DE SANTA MARIA, *Santuário Mariano*, (Lisboa, 1737, p. 336).

²⁶ ROBERT SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, 1966, pp. 70-71.

²⁷ LUIS CHAVES, «Artes nas Metas», *Artes Decorativas*, sob a direção de João Baneira, Lisboa, s. d., p. 363.

²⁸ Ainda se fazem em Viana do Castelo.

²⁹ VITOR SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal (1612-1657)*, v. I, Coimbra, 1992, p. 364.

³⁰ LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. II, Paris, 1957, p. 80.

³¹ JANE BORDIN, *Tota Pulchra. O Santuário Mariano e o Culto da Imaculada Conceição na Sociedade Luso-Brasileira nos Séculos XII E XVIII*, Lisboa, 1994, p. 34, (trabalho não publicado).

³² Encarnação: «pintura sobre camadas de gesso-cola reservada as partes não vestidas da imagem (rosto, braço, mãos, pernas, mãos e pés)». Catálogo do Museu de Arte Sacra do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais, 1987.

³³ AGOSTINHO DE SANTA MARIA, op.cit. t. I, pp. 336-337.

³⁴ JANE BORDIN, op.cit., pp. 28-30.

³⁵ BERNARDO XAVIER DE COUTINHO, *Nossa Senhora na Arte*, Porto, 1958, pp. 75-69.

³⁶ «A Igreja pós-identitária impõe alguns temas anteriormente pouco cultivados ou absolutamente inovadores, em que se destaca a representação da Imaculada Conceição. Cf. Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal (1612-1657)*, vol. I, Coimbra, 1992, p. 363.

³⁷ Estofado: «pintura sobre douração e/ou preparação em gesso-cola, para compor a indumentária (penejamento) da imagem». Catálogo do Museu de Arte Sacra do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais, 1987.

³⁸ Desde a proclamação da Nossa Senhora da Conceição Padroeira do Reino, por D. João VI, em 25 de março de 1646, os reis deixaram de ostentar a coroa real, que passou a ser atributo iconográfico obrigatório da Virgem Imaculada em Portugal. Cf. D. MAURÍCIO, *Iniciativa da Consagração de Portugal a Nossa Senhora da Conceição*, *Brasília*, v. XLII, fasc. E, Lisboa, 1946, pp. 636-637; Jane Bordin, *Tota Pulchra*, p. 24.

³⁹ Bíblia Sagrada, 15.^{ed.}, Editora Bíblica, Lisboa, 1991, ap. XI, pp. 1-18.

⁴⁰ Encontram-se vários significados iconográficos para o crescente lunar: castidade da deusa Diana, vitória contra os turcos na batalha de Lepanto (vitória da cruz contra o crescente turco), símbolo do mal pela sua mobilidade, São João Batista (Bernardo Xavier de Coutinho, op.cit., pp. 69-71).

⁴¹ Id. ib., pp. 154-155.

Foto: J. M. M.



Figura 6: Detalhe - A senhora da Conceição. O altar

Os longos cabelos caem pelos ombros até as costas, portando a cabeça uma coroa de prata ricamente trabalhada.³⁸ Embaixo dos pés está o globo azul (a terra), circundado por um dragão com asas³⁹ e o crescente lunar posiciona-se com as pontas voltadas para cima⁴⁰. Três anjos finalizam esse conjunto emblemático.

Conclusão

A Igreja sempre buscou, na expressão plástica (pintura, gravura, escultura), o recurso para a transmissão didática de seus postulados. Dentro de uma política norteada nos séculos XVI e XVII, a pintura foi utilizada como "fator de fé, exemplo moral e testemunho didático"⁴¹. Sabemos que o artista António Machado Sapeiro, seguidor de Bento Coelho da Silveira, trabalhou nessa igreja. E o fato de ser esta uma pintura diferente, do que costumam ser esses quadros votivos, reforça a intenção de poder atribuí-lo ao referido pintor⁴².

No ex-voto estudado, o artista, atendendo à solicitação da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Anjos, limitou-se a narrar a história do milagre, de acordo com os parâmetros usados para esse tipo de manifestação de fé, como um gesto de agradecimento pelo "milagre" acontecido graças à sua intercessão. Porém, além desta função, ele exerce também outra, a de propaganda do discurso didático da ortodoxia católica.

Resta-nos salientar a personagem principal desta obra pictórica, a figura responsável pelo milagre, "A Senhora da Conceição Imaculada", origem de todas as ações do espaço pictórico e para a qual todas convergem. Imagem de conteúdo emblemático, cercada de símbolos e significações, cujo culto contém profundas e complexas implicações políticas e religiosas que ultrapassam o campo devocional⁴³. Apesar de contar com o apoio oficial de D. João IV, ela foi motivo de muitas controvérsias no seio da própria Igreja. A concepção da "Imaculada Conceição de Maria" deu ensejo à controvérsia teológica mais em voga e a mais importante da época barroca⁴⁴.

REFERÊNCIAS

- ALARCÃO, Teresa. Em imagens paramentos bordados: séculos XIV a XVI. Instituto Português de Museus. IPM Lisboa, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- BÍBLIA SAGRADA. 15ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica, 1991.
- BORDIN, Jane. Tota Pulchra o Santuário Mariano e o culto da Imaculada Conceição na sociedade brasileira nos séculos XVII e XVIII. Lisboa, 1994. (texto não publicado).
- BRANCO, Fernando Castelo. Lisboa seiscentista. Livros Horizonte, Lisboa, 1969.
- CHAVES, Luís. Arte nos metais. In 'Artes decorativas', sob a direção de João Barreira, Lisboa, s/d.
- CHAVES, Luís. Ex-votos do Museu Etnológico Português. Lisboa, Imprensa Nacional, (Separata de O Archeólogo Português), 1915.
- CHAVES, Luís. Na arte popular dos ex-votos. Guimarães (Separata da revista de Guimarães), 1970.
- COELHO, António Maria. Quadros votivos do Mosteiro de Chamusca. Chamusca, 1987.
- COUTINHO, Bernardo Xavier. Nossa Senhora na arte. Porto, Livraria Tavares Martins 1959.
- MACHADO, Cirilo Wolkmar. Coleção Memórias. Coimbra, 1923.
- MAURÍCIO, D. Domingos. Iniciativa da Consagração de Portugal a Nossa Senhora da Conceição. Brotéria, vol. XLIII, fasc. 6. Lisboa, 1946.
- LOPES, Fernando Felix. Introdução do culto da Imaculada Conceição em Portugal. Brotéria, v. XLIII, fasc. 6. Lisboa, 1946.

³⁸ António Machado Sapeiro morreu em 1740. Sabemos que executou painéis na Igreja Nossa Senhora dos Anjos Cf. Cirilo Wolkmar Machado, Coleção de Pintores e escultores que trabalharam em Portugal, v. IV, pp. 38-39.

³⁹ Luís de Moura Sobral. A pintura e poesia na época barroca, Lisboa, 1994, p. 110.

⁴⁰ Luís de Moura Sobral. Do sentido das imagens, Lisboa, 1996, p. 140.

- LOPES, Fernando Felix. A propósito do culto da Imaculada Conceição. *Coletânea de Estudos*, n.º 1. Braga, 1946.
- PAMPLONA, Fernando. *Dicionário de pintores e escultores que trabalharam em Portugal*, v. IV. Lisboa, 1959.
- PANOWSKY, Erwin. *O significado das artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- PEYRI, Carmem. *La moda de imágenes de la historia*. Barcelona, 1990.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. T.II. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- RIBEIRO, Margarida. *Leitura e interpretação do ex-voto de Nossa Senhora da Conceição existente na Igreja de Nossa Senhora dos Anjos*, s/d. (texto não publicado).
- SANTA MARIA, Agostinho de. *Santuário Mariano*. Lisboa: Oficina de António Pedroso Galram, 1707.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *O traje em Portugal no século XVII. Enciclopédia pela Imagem*. v. II. Porto, s/d.
- SERRÃO, VITOR. *A Pintura proto-barroca em Portugal (1612-1657)*, v. I e II, Coimbra, 1992.
- SMITH, Robert. *A talha em Portugal*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Editorial Minerva, 1963.
- SOBRAL, Luis de Moura. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.
- SOBRAL, Luis de Moura. *Pintura e poesia na época barroca*. Editorial Estampa, 1994.
- SOBRAL, Luis de Moura. *Tenebrismo. Dicionário de arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- TEIXEIRA, Madalena Brás. *Moda. Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa, 1989.