

BTH

2023

ÍNDICE

Editorial

pág. 9

Entrada para o céu: o teto com pintura em caixotões da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém

Marisa Pereira Santos

pág. 13

Os motins entre Braga-Guimarães de 28-11-1885

Luís Miguel Pulido Garcia Cardoso de Menezes

pág. 55

A sacristia do Convento de Santa Marinha da Costa, de Guimarães (1734-1736): artistas e obras

António José de Oliveira

pág. 101

Imagens de Guimarães nos Arquivos da RTP (1967-1976)

Paulo Cunha

pág. 141

**Entrada para o céu: o teto
com pintura em caixotões da
Capela de Nossa Senhora da
Conceição de Azurém**

Entrada para o céu: o teto com pintura em caixotões da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém

Marisa Pereira Santos, CITCEM

RESUMO

O Dogma da Imaculada Conceição foi definitivamente instituído em 1854 pelo Papa Pio IX, através da bula *Ineffabilis Deus*. Este reconhecimento deriva já de uma longa tradição devocional, para a qual contribuiu a ação da Ordem Franciscana e a proclamação da Imaculada como patrona e Rainha de Portugal pelo rei D. João IV, nas Cortes de 1646.

As capelas sob esta invocação, bem como as imagens religiosas produzidas ao longo dos séculos nos mais variados suportes, são o reflexo da grande devoção e defesa da conceção sem pecado de Maria. No contexto vimaranense destaca-se a Capela de Nossa Senhora da Conceição em Azurém. Na nave deste espaço sacro conserva-se o teto em caixotões com passagens da vida da Senhora, que justificam a escolha de Maria para carregar no Seu Ventre o Verbo.

O presente artigo procura analisar esta obra, enquadrando-a no espaço sacro e relacionando-a com o estudo da imagem em contexto.

palavras-chave: Capela de Nossa Senhora da Conceição; Iconografia; Tetos em caixotão; Devoção

Considerações prévias

A Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém é um objeto de estudo parcamente explorado no âmbito da História da Arte e dos Estudos do Património. Existem algumas reflexões que abordam os azulejos que revestem o seu interior e que avançam com possíveis autorias e datação dos painéis. No entanto, os autores não analisam as passagens representadas do ponto de vista iconográfico, nem tão pouco estabelecem paralelo com outras obras de igual temática. Neste contexto destacam-se textos produzidos por Santos Simões¹ (1971), Agostinho Guimarães² (1983), José António Ferreira de Almeida³ os textos(1988), José Meco⁴ (1989) e José Correia de Azevedo⁵ (1991).

A obra em talha presente nesta capela não foi, até ao momento, alvo de um estudo histórico-artístico. Face à atual inexistência de contratos conhecidos e de registos de despesa que refiram a manutenção das peças desta tipologia, resta-nos a sua análise a partir do seu estado atual e a sua comparação com os registos fotográficos conservados no espólio do Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (AMAP). Deixaremos este caso de estudo em aberto para uma investigação futura.

Relativamente à história desta capela, não se consegue encontrar, até ao momento, um estudo científico. Tal poderá relacionar-se com os poucos registos documentais conhecidos. É necessário recorrer-se a obras de referência como a *Corografia portuguesa* (...) do Padre António Carvalho da Costa (1706), o *Santuário Mariano* (1712) de Frei Agostinho de Santa Maria, o *Diccionario Geográfico* (...) do Padre Luís Cardoso (1747), as *Memórias Paroquiais de Azurém* (1758) ou *Guimarães e Santa Maria de Oliveira Guimarães* (1904) para podermos traçar, na medida do possível, a evolução desta capela, quer do ponto de vista devocional, quer do ponto de vista arquitetónico e artístico. Para esta leitura destaca-se ainda a existência de documentos, produzidos pela Colegiada entre os séculos XVII e XVIII, que se conservam no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (AMAP), bem como as transcrições efetuadas por João Lopes de Faria (n.1860 – f.1944).

1 SANTOS SIMÕES, J. M. dos (1971). *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

2 GUIMARÃES, António (1983). *Azulejos artísticos de Guimarães (séculos XVI, XVII e XVIII)*. Guimarães: Edição de Autor.

3 ALMEIDA, José António Ferreira de (coord.) (1988). *Tesouros Artísticos de Portugal*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest.

4 MECO, José (1989). *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Edições Alfa.

5 AZEVEDO, José Correia de (1991). *Inventário Artístico Ilustrado de Portugal: Minho*. Lisboa: Nova Gesta.

O universo científico debruçou-se recentemente sobre o estudo das pinturas em caixotões. Talvez a escassez de fontes que indiquem e explorem a encomenda e produção deste tipo de obras tenha contribuído para os poucos estudos realizados até então. Destacam-se contribuições no âmbito da Conservação e Restauro e da História da Arte, contando-se com autores como João Martins (2008), Selma Cardoso (2010), Ana Rita Rodrigues (2015), Paula Cardona (2017) e Sara Coelho (2021). Quanto ao culto à Nossa Senhora da Conceição e à sua iconografia destacam-se os textos de Carme López Calderón (2013/2016), Cristina Osswald (2013), Ana Cristina Sousa (2017).

Neste artigo procura-se proceder à leitura em contexto do teto em caixotões da Capela de Nossa Senhora da Conceição, tendo em conta as dinâmicas deste espaço sacro e a importância do culto à *Immaculata* no contexto vimaranense.

A capela de Nossa Senhora da Conceição de Guimarães

A fundação da Capela de Nossa Senhora da Conceição (Fig.1), localizada na freguesia de Azurém, em Guimarães, é difícil de situar no tempo. Frei Agostinho de Santa Maria (1712) indica ser «taõ antiga que não há noticias de quem fosse o seu fundador»⁶.

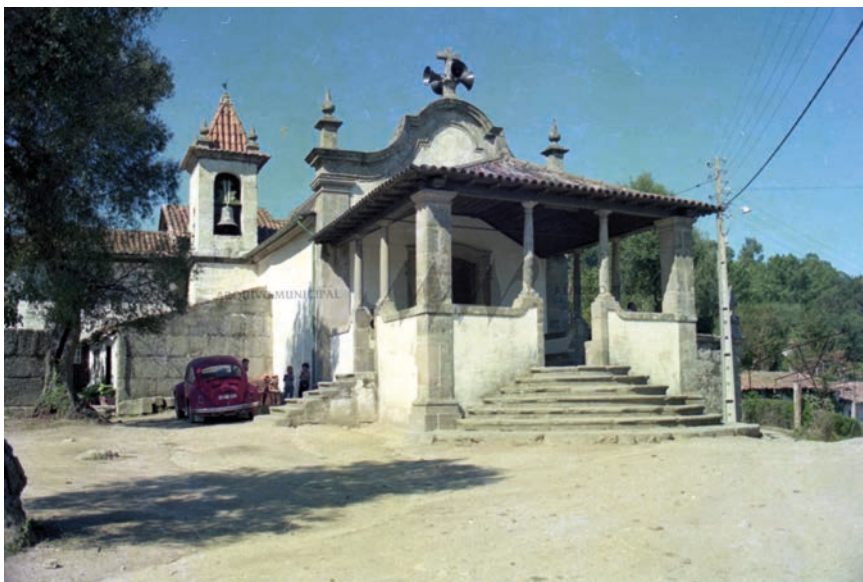


Fig. 1 – Vista sobre a Capela da Senhora da Conceição de Azurém. Séc.XX. Negativo. Fonte: AMAP (10-24-20-2-445).

⁶ SANTA MARIA, 1712: fl.190.

Oliveira Guimarães (1904) defende que a «capella já estava edificada nos fins do século XV, porquanto no principio do século XVI era ella objecto da devoção»⁷. Segundo fonte consultada pelo autor, a 6 de dezembro de 1513, é redigido um contrato de obrigação entre o cónego Braz Lopes e a Real Colegiada de Guimarães para a celebração de «missa anual e outros actos religiosos» na «Irmida da envucaçom da Conçepçom»⁸. Uma vez que o «Reverendo Cabbido da Real Collegiada de Guimarães» era «Senhor e Padroeiro» da dita capela⁹, é possível que a sua fundação tenha estado a cargo desta instituição, em época que poderá remontar a quatrocentos.

Ao longo da diacronia os crentes procuravam o auxílio da Imaculada Conceição para «[as]segurar a felicidade de seus bons sucessos & os despachos de suas petições»¹⁰. As *Memórias Paroquiais* (1758) confirmam o costume de «muito povo por devoção concorrer [à] dita capella ou ermida» no dia de sua festa¹¹. Por outro lado, o Padre António Carvalho da Costa (1706) menciona que, «continuamente», o espaço era alvo de «romaria, & oração»¹².

A imagem da Senhora, venerada na capela-mor¹³, promovia «obra muytas» e por esta razão era «muyto grande a devoção com que de todos he[ra] buscada, & principalmente dos moradores daquela nobre villa, & por isso a serv[iam] com grande fervor»¹⁴. Frei Agostinho de Santa Maria (1712) descreve esta imagem como «milagrosa»¹⁵, constituída por «dous palmos, & meyo escaços de estatura», com cabeça de barro¹⁶ e corpo de roca, adornando-a «com roupas, túnica, & manto»¹⁷. O inventário de 1681 confirma a prática de vestir a imagem, mencionando a existência de um «vestido de Nossa Senhora uzado com rendas de prata/ hum vestido de lam verde com grane-saom de prata/ sete contas de ouro/ hum vestido de primavera branquo», bem como «hum manto azul e outro vermelho com renda de prata e outro branquo com sua renda de prata e ouro» e «hum túnica de tafeta roixa com renda de prata»¹⁸.

A imagem da Senhora era colocada «sobre huma bolla que lhe serve de peanha», sendo possível ver-se nesse globo «huma serpente entalhada & sobre o globo tres serafins»¹⁹. Estamos perante o modelo iconográfico instituído para a representação da Imaculada.

7 GUIMARÃES, 1904: 10-11.

8 GUIMARÃES, 1904: 10-11.

9 ANTT, PT/TT/MPRQ/5/86, 1758: fl.1086.

10 SANTA MARIA, 1712: fl. 191.

11 ANTT, PT/TT/MPRQ/5/86, 1758: fl.1086.

12 COSTA, 1706: fl.61.

13 SANTA MARIA, 1712: fl.191.

14 SANTA MARIA, 1712: fl.191.

15 SANTA MARIA, 1712: fl.191.

16 Na sua investigação sobre imagens de vestir, Diana Pereira denota semelhanças formais entre a antiga imagem de Nossa Senhora da Conceição de Azurém e a antiga escultura de Nossa Senhora do Socorro da Paróquia de Nossa Senhora do Socorro de Lisboa (PEREIRA, 2021: 546).

17 SANTA MARIA, 1712: fl.191.

18 AMAP, C-733, 1681: fl.15v.

19 SANTA MARIA, 1712: fl. 91.

A figura rematava o conjunto da «arvore dos Reys seus progenitores». Esta referência indica a existência de um retábulo-mor anterior ao atual, cuja tribuna deveria albergar uma representação da Árvore de Jessé²⁰. Este tema apresenta ao crente a genealogia da Virgem. Por um lado evoca a sua ascendência na Casa de David, e por outro, a sua descendência, ou seja, Cristo. Foi para que Jesus pudesse vir ao Mundo que se dá a concepção sem mancha de Maria²¹. Atualmente subsiste um exemplar desta iconografia na Igreja do antigo Convento de São Francisco de Guimarães²², que recorda, uma vez mais, a forte ação que esta Ordem teve na difusão da crença imaculista.

O retábulo com a Árvore de Jessé deverá corresponder ao «retabollo do altar mor por dourar» mencionado no inventário de 1681²³. Nesta época, a obra de entalhe e ensamblagem já estaria concluída, faltando apenas o douramento da peça. Para guarnição do altar-mor era utilizado um frontal de bronze ou um «outro frontal do mesmo altar de tella vermelha com saneffas brancas e franjas de ouro fino»²⁴. O exemplar que nos chegou, ao contrário do que defende Oliveira Guimarães (1904), não deverá corresponder, na íntegra, à reforma levada a cabo em 1699 neste espaço sacro²⁵. O atual arranjo do retábulo deverá ser posterior a 1712, uma vez que não apresenta a iconografia descrita por Frei Agostinho de Santa Maria²⁶.

20 O tema da Árvore de Jessé representa a linhagem real da Virgem e de Cristo a partir de Jessé, pai do rei David. Esta iconografia assenta na profecia de Isaías sobre a vinda do Messias (Isaías 11: 1-5): «Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet». Um ramo iria surgir do tronco de Jessé e das suas raízes iria brotar um rebento. Esta narrativa comporta três elementos: a raiz, a vara e a flor, interpretados como Jessé, a Virgem e Jesus. Iconograficamente Jessé localiza-se na base da representação. A partir do seu corpo cresce a árvore. Nos seus ramos assentam as gerações reais que antecederam a vinda da Virgem e, conseqüentemente, de Jesus. No entanto, o número de antepassados representados é variável, sendo o conjunto de doze o mais comum (RÉAU, 2008: 135-142).

21 LÓPEZ CALDERÓN, 2016: 63-64.

22 Consultar: FERNANDO, 2000.

23 AMAP, C-733, 1681: fl.16v.

24 AMAP, C-733, 1681: fl.16.

25 GUIMARÃES, 1904: 16.

26 Sobre as mimeses, substituições e adaptações que podem ocorrer na retabulística ao longo da diacronia consultar: SOUSA; SANTOS, 2002.



Fig.2 – Vista sobre o retábulo-mor com a imagem de Nossa Senhora da Conceição no trono eucarístico. Séc.XX. Negativo. Fonte: AMAP (10-24-20-3-1425).

Na capela conservam-se duas imagens. Uma delas é de vulto redondo tendo estado, longo do século XX, exposta no retábulo-mor. Tal é comprovado pelo negativo conservado no AMAP (Fig.2). A segunda imagem, de menores dimensões, é de roca e poderá corresponder à mencionada por Frei Agostinho de Santa Maria. A ser verdade, este exemplar terá passado por profundas modificações ao longo dos séculos²⁷.

²⁷ A imaginária desta capela será abordada num estudo futuro.

Para que o serviço à Senhora fosse assegurado com «mais aceyo», o espaço, com as suas alfaias, paramentos e imagens, foi entregue a «hum Emitão» que habitava umas casas que os devotos lhe fizeram junto à ermida²⁸. O «posto de Ermitão» era decretado por «carta de Ermitancia» passada pelo «Reverendo Cabbido da Real Collegiada»²⁹.

A referência mais antiga conhecida a um ermitão na Capela da Senhora da Conceição data de 1681. Este documento refere-se à entrega dos bens existentes na Capela ao novo ermitão «Francisco Antunes Torres mercador»³⁰, responsável pela «limpeza, & concerto» do espaço³¹. Do role de peças entregues faziam parte cálices com as suas respectivas patenas, coroas em prata dourada, paramentaria e trajes pertencentes aos enxovais das imagens.

Este documento comprova que a existência de um ermitão era uma realidade anterior, podendo remontar ao início do século XVII ou até a uma época mais remota. De facto, o inventário da Capela de 1621 parece comprovar a tese aqui apresentada³².

Francisco Antunes Torres volta a ser nomeado ermitão em 1702³³, ocupando o cargo então desempenhado por João Espírito Santo. Neste mesmo ano o tabelião Brás Lopes redige o aforamento de um pedaço de terra, localizado junto da capela da Senhora da Conceição e pertença de Jerónimo da Silva de Freitas e sua mulher Maria de Azevedo, a Francisco Antunes Torres³⁴. Neste terreno foi mandada erguer uma casa, possuidora de uma horta com «tapagem», dentro da qual existiam «duas carvalhas» das quais «Jerónimo da Silva e sua mulher e herdeiros» podiam colher «landres e lenha livremente», não sendo obrigados a «limpá-las, detorá-las nem afumá-las»³⁵. Este terreno deveria ser contíguo à Capela da Senhora da Conceição, uma vez que o role de despesas apresentado no documento menciona o gasto de 60\$000 reis com a sacristia. A acrescer a este montante destacam-se os 600\$ reis que «custou a carta de posse», a tapagem do terreno ascendeu aos 60\$000 reis, o poço a 7\$500 reis e a casa 100\$000 reis, perfazendo um total de 228\$100 reis³⁶.

Para além do ermitão existia uma Confraria dedicada à Nossa Senhora da Conceição. Segundo o Padre Luís Cardoso (1747) e as *Memórias Paroquiais* (1758), esta instituição era composta por eclesiásticos e seculares³⁷, devendo a sua fundação remontar a época anterior ao *Breve* de 7 de outubro de 1601, no qual constam as indulgências concedidas por Clemente VIII à dita Confraria³⁸. Em 1904 a fábrica da capela esta a cargo de uma irman-

28 SANTA MARIA, 1712: fl.191/COSTA, 1706: fl.61.

29 AMAP, 1702, C-1094: fl.254v.

30 AMAP, C-733, 1681: fl. 15.

31 COSTA, 1706: fl. 61.

32 AMAP, C-730, 1621: fl. 4-5. Este inventário refere ainda peças da Capela de Santa Luzia.

33 AMAP, 1702, C-1094: fl. 254v.

34 FARIA, *Velharias da Colegiada*, vol. 3º.

35 FARIA, *Velharias da Colegiada*, vol. 3º.

36 FARIA, *Velharias da Colegiada*, vol. 3º

37 ANTT, PT/TT/MPRQ/5/86, 1758: fl.1086 / CARDOSO, 1748: fl.754.

38 GUIMARÃES, 1904: 17-18.

dade, com «estatutos aprovados pelo governador civil do districto em 15 de janeiro de 1878»³⁹, que deverá ter sucedido à Confraria mencionada nos séculos XVII e XVIII.

Em 1699 os «confrades» dão a conhecer à Colegiada «que a dita Igreja está arruinada em huma parte e juntamente o forro da dita Igreja está já muito velho», não sendo possível «fazer de novo sem se levantar huma fiada de pedra»⁴⁰. Desta forma, confirma-se que na transição do século XVII para o XVIII a Capela foi alvo de um programa de renovação autorizado pela Colegiada. Segundo despacho de 19 de fevereiro de 1699 foi mandada «levantar a fiada de que fazem menssão e concertar o forro»⁴¹.

O forro a que o documento alude é, certamente, o revestimento do teto da capela, desconhecendo-se o tipo de concerto realizado. No entanto, a necessidade de se levantar mais «huma fiada de pedra» parece indicar a renovação total ou parcial da obra de revestimento do teto da nave.

É possível que esta empreitada tenha ocorrido devido ao incêndio de 1684, mencionado por Diana Pereira⁴². Este acontecimento terá levado à reconstrução da sacristia em 1698. O Reverendo Cabido da Colegiada contribuiu para esta obra, que se terá estendido até 1702, com 3\$000 réis⁴³.

Frei Agostinho de Santa Maria (1712) refere a existência de uma «fermosa sacristia», «bem provida de ornamentos de todas aquellas cores de que usa a igreja e todas as cousas que são necessarias para o culto e serviço da Senhora»⁴⁴. Atualmente o espaço da sacristia passou por uma profunda requalificação estrutural, encontrando-se desprovida de mobiliário, alfaias e paramentos, uma vez que não existe, de momento, prática litúrgica no local. Para o século XVIII é confirmada a realização de «missa solemne com canto de orgão todos os sabbados, & dias da mesma Senhora»⁴⁵.

Frei Agostinho descreve a capela após as obras, mencionando que esta era «muyto grande & espaçosa», orientada entre «o Occidente e Sul». A descrição feita pelo autor não difere muito do edifício que nos chegou, de uma só nave e provido de «um alpendre»⁴⁶ virado para «o Vendaval»⁴⁷. Destaca-se a existência de «tres portas porque todas são necessárias para mayor expedição de muyta gente»⁴⁸. A existência de diferentes pontos de acesso ao interior comprova a afluência de pessoas devotas ao local. Atualmente apenas se conserva a entrada principal, sendo ainda visíveis os vestígios dos anteriores acessos no pano murário.

39 GUIMARÃES, 1904: 17.

40 AMAP, 1699, C—1094, fl. 254.

41 AMAP, 1699, C—1094, fl. 254-254v.

42 PEREIRA, 2021: 546.

43 GUIMARÃES, 1904: 13.

44 SANTA MARIA, 1712: fl.191.

45 SANTA MARIA, 1712: fl.191.

46 SANTA MARIA, 1712: fl.191.

47 COSTA, 1706: fl.61.

48 SANTA MARIA, 1712: fl.190-191.

Tal como indicado no século XVIII, a capela-mor continua a ser dividida da nave por um «bom arco de pedraria», descando-se no corpo da capela a existência de «duas capellas collateraes»⁴⁹, ou seja, dois altares. O Padre António Carvalho da Costa (1706) identifica estes altares como pertencentes a «Nosso Senhor Crucificado», do lado do Evangelho, e da «São Caietano» do lado da Epistola⁵⁰. O culto a São Caetano é já referido em 1684, aquando do roubo do seu resplendor por parte de uma quadrilha de ladrões⁵¹. Para além destas devoções, o inventário de 1681 menciona a presença de «Santa Catharina», «Nossa Senhora da Boa Nova» e «Santo Ovídio», sem no entanto referir a localização das suas imagens⁵².

Para além da presença destas imagens devocionais, hoje desconhecidas, o espaço era decorado por um vasto programa iconográfico, que tinha como objetivo enaltecer o orago da capela, a Imaculada Conceição. Imaculada significa, literalmente, sem pecado ou mancha⁵³. Esta doutrina está intimamente ligada com a missão de Cristo na Terra. O pecado original, que derivou da desobediência de Adão e Eva, é intrínseco a toda a humanidade, exceto a Maria. Ela foi a escolhida por Deus para carregar no seu Ventre Cristo e, por vontade divina, ela foi gerada na perfeição sem mácula, para que mais tarde pudesse gerar no seu ventre o Filho de Deus. Assim, a aceitação do Dogma da Imaculada leva a que se admita, inequivocamente, a existência do pecado original e, consequentemente, a necessidade do sacrifício de Jesus na cruz para a remissão do pecado.

Segundo Carme López Calderón, «todo o dogma (...) ha de venir fundamentado por as Sagradas Escrituras y la Sagrada Tradición»⁵⁴. De facto, a instituição do Dogma⁵⁵ da Imaculada em 1854 pelo Papa Pio IX, através da Bula *Ineffabilis Deus*, resulta de um extenso período de discussão, que colocou em confronto a fração maculista, incentivada pelos Dominicanos, e a fração imaculistas, defendida pelos franciscanos e jesuítas⁵⁶. Para o reconhecimento da doutrina muito contribuiu a longa tradição devocional, assente no fervor da fé popular⁵⁷. Este culto é já documentado no século VIII no Oriente, devendo remontar em território nacional à Época Medieval⁵⁸.

Segundo a narrativa apócrifa, apresentada pelo *Protoevangelho de Santiago*, pelo *Evangelho da Natividade de Santa Maria* e pelo *Pseudo-Mateus*, os pais da Virgem, Santa Ana e São Joaquim, eram um casal estéril e de avançada

49 SANTA MARIA, 1712: fl.191.

50 CARDOSO, 1706: fl.61.

51 GUIMARÃES, 1904: 13.

52 AMAR, C-733, 1681: fl. 6v.

53 CARMONA MUELA, 2021: 143.

54 LÓPEZ CALDERÓN, 2013: 24.

55 A figura de Maria assenta num discurso trabalhado ao longo de séculos e que, em numerosas ocasiões, ocorreu dentro de um ambiente contestatário. São quatro os títulos marianos que alcançaram a categoria de dogma: a Divina Maternidade, proclamada pelo *Concílio Ecuménico de Éfeso* (431), a Virgindade Perpetua, no *Terceiro Concílio de Latrão* (649), a Imaculada Conceição, pela Bula *Ineffabilis Deus*, do papa Pio IX, (8 de dezembro de 1854) e a Assunção aos céus de corpo e alma, definitivamente instituída pelo Papa Pio XIII a 1 de novembro de 1950, pela bula *Munificentissimus Deus* (LÓPEZ CALDERÓN, 2013: 21).

56 OLIVEIRA; NEVES, 1940: 33.

57 Note-se que ao longo da diacronia o culto à Senhora da Conceição foi sendo aceite pela Santa Sé através do reconhecimento e instituição da sua festividade, bem como da concessão de indulgências. Por exemplo a Bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* (1661) reafirma a defesa da Imaculada, da sua festa e do seu culto. Por sua vez, a Bula *Commissi Nobis* (1708) declara a festa de 8 de dezembro como preceito para toda a Igreja. (SERNANI, 2002: 65-90).

58 OSSWALD, 2013: 398-399.

idade. Certo dia, Joaquim isola-se na montanha, pedindo a Deus durante 40 dias que lhe desse descendência, enquanto Ana permaneceu em sua casa. Um anjo aparece ao casal, dando-lhes a boa-nova de que iriam ser pais. Ambos vão ao encontro um do outro na porta dourada de Jerusalém, onde se abraçaram e trocaram um casto beijo. Neste momento dá-se a conceção sem mácula de Maria, tornando-a livre do pecado original⁵⁹.

Para a divulgação deste culto muito contribuiu o debate entre os teólogos, disposições papais, votos das universidades e o apoio das monarquias, nomeadamente a espanhola, portuguesa, polaca e bávara⁶⁰.

Nas *Cortes* de 1646, o rei D. João IV proclama a Nossa Senhora da Conceição como Rainha e Patrona de Portugal⁶¹. Apesar da aceitação desta decisão por parte da sociedade portuguesa de então, apenas a 8 de maio de 1671 é que o Papa Clemente X consagra, através do Breve *Eximia dilectissimi*, Nossa Senhora da Conceição como Patrona de Portugal⁶². A partir desta época os reis portugueses passam a ser representados nos seus retratos sem a coroa na cabeça, sendo esta colocada sobre uma mesa⁶³.

Como forma de divulgação deste culto mariano, D. João IV leva a cabo várias ações. Entre elas destaca-se o decreto de 30 de junho de 1654, no qual o Rei ordena que fosse colocada em «todas as portas e entradas das cidades e vilas de Portugal, uma pedra lavrada com uma inscrição em honra da Imaculada Conceição»⁶⁴. António José Oliveira menciona a existência, em Guimarães, de três destas lápides em granito, encontrando-se uma dessas «inscrições epigráficas» colocada «num dos muros de suporte dos antigos Paços do Concelho, no lado direito da fachada principal; outra cravada na torre da Casa dos Laranjais, que seria possivelmente a da antiga torre de Nossa Senhora da Graça, ou de S. Bento e uma terceira, que se desconhece onde primitivamente estaria afixada», mas que «acabou por ir parar ao adro da igreja de S. Miguel»⁶⁵. Esta última terá sido colocada, em 1992, no interior da igreja de São Miguel do Castelo, tendo feito parte de uma exposição no Museu de Alberto Sampaio, no ano de 2000⁶⁶.

Para além destes campos epigráficos, D. João IV manda cunhar uma moeda⁶⁷ com a imagem da Imaculada, para «com ela se pagar o tributo anual de cinquenta cruzados de ouro»⁶⁸. Em outubro de 1651 é «promulgada a lei que dá curso legal à moeda com a imagem da Padroeira de Portugal, a primeira com inegável carácter comemorativo e também, a primeira a seguir a tendência artística dos grandes dólares e escudos de prata europeus, ou

59 PLAZA ESCUDERO, et. al, 2021: 151.

60 LÓPEZ CALDERÓN, 2013: 33.

61 A Imaculada Conceição foi também nomeada patrona de Espanha e de todos os seus domínios em 1760 (LÓPEZ CALDERÓN, 2013: 33.).

62 SOUSA, 2017: 276-277.

63 SOUSA, 2017: 277.

64 OLIVEIRA, 2011: 112-113. Em nota de rodapé.

65 OLIVEIRA, 2011: 112-113. Em nota de rodapé.

66 Sobre o tema consultar: OLIVEIRA, 2000: 97.

67 Como descreve António Miguel Trigueiros, até então Portugal não tinha maquinaria que permitisse cunhar uma «tão grande e espessa moeda». Conforme as fontes consultadas pelo autor, foi encomendada a França, «provavelmente um balancé de média dimensão», que António Routier trouxe consigo até Lisboa no final de 1649 (TRIGUEIROS, 2014: 14-15).

68 TRIGUEIROS, 2014: 14.

seja, uma moeda desenhada e cunhada com técnicas de medalha»⁶⁹. A Imaculada é representada segundo a sua iconografia habitual, «com os pés na meia-lua sob o globo; e de uma e outra parte o sol, e outros atributos metaphóricos, porque é invocada da Igreja, como são o sol, o Espelho, o Horto concluso, a Casa do ouro, a Fonte selada, a Arca do Santuário, e as letras: Tutelarís Regni»⁷⁰. Para a construção desta imagem contribuíram passagens do Génesis, do Apocalipse, os versos da Sabedoria⁷¹ e as «letanías laurentanas»⁷² extraídos del Antigo Testamento»⁷³.

Maria é comparada ao sol, à lua e à estrela, aos jardim fechado (Hortus conclusus), à fonte (Fons hortorum), ao poço de água viva (Puteus aquarum viventium), ao cedro do Líbano (Cedrus exaltata), à oliveira (Oliva speciosa) ao lírio que floresce entre os espinhos (Lilium inter spinas), à rosa (plantário rosae), ao espalho sem mancha (Speculum sine macula), à Torre de David (Turris Davidica), à Cidade de Deus (Civitas Dei) e à Porta para o céu (Porta coeli)⁷⁴. Estes símbolos, cantados pelas Ladainhas da Virgem, Antífonas e Hinos Marianos, recordam e exaltam as características associadas à Virgem⁷⁵. Como recorda Carme López Calderón, «muchas veces no es posible atribuir un único significado a uno de estos símbolos, pues las prerrogativas marianas están tan íntimamente ligadas entre sí»⁷⁶.

Os painéis azulejares que revestem as paredes da nave da capela de Azurém comportam alguns destes símbolos, enquanto os azulejos da capela-mor apresentam passagens da vida da Virgem, temática igualmente presente nos pequenos relevos do retábulo-mor e nas pinturas do teto em caixotões da nave⁷⁷.

Estes quadros hagiográficos cruzam-se também com o ciclo do nascimento e infância de Cristo. No entanto, para defesa da doutrina da Imaculada Conceição foi necessário construir-se uma narrativa da vida anterior da Virgem, antes de gerar no seu ventre Jesus, justificando a sua escolha entre todas as mulheres. Na falta de referências diretas, os teólogos resgataram e interpretaram das Sagradas Escrituras prefigurações e mistérios. Maria sempre foi a predestinada e escolhida pelo Altíssimo «custodiada por los Ángeles, prefigurada por los Padres, anunciada por los profetas»⁷⁸. Atesta-se a santidade e a dupla virgindade de Maria. A física, pois permanece virgem antes de receber Jesus no seu ventre, durante a gravidez e depois do parto. A sua virgindade é também espiritual, uma vez que ela própria deriva de uma conceção passiva.

69 TRIGUEIROS, 2014: 15.

70 FARIA, 1655: 191.

71 LÓPEZ CALDERÓN, 2016: 55.

72 Para explorar as «Letanías Laurentanas» consultar: ESTEBAN LORENTE, 2018: 212-217.

73 CARMONA MUELA, 2021: 144.

74 RÉAU, 2008: 86.

75 LÓPEZ CALDERÓN, 2016: 57.

76 LÓPEZ CALDERÓN, 2016: 56.

77 Deve referir-se que no interior da capela ainda são visíveis vestígios de pintura mural, que devem corresponder à anterior decoração do espaço. Esta temática ainda se encontra por explorar.

78 CLARAVAL, 1994: 619.

Uma das práticas devocionais associadas a este culto é a festividade em honra da Senhora. Como indica Oliveira Guimarães, a festa da Imaculada, a 8 de dezembro, era «precedida de novena, a que costuma[va]m concorrer os estudantes de Guimarães, considerando-a ligada aos tradicionais festejos de S. Nicolau, e seguida, na tarde do mesmo dia, pela ladainha lauretana a instrumental e bênção do Santíssimo Sacramento»⁷⁹. Atesta-se assim a importância do culto no contexto territorial vimaranense.

A decoração de tetos: breve contextualização

O gosto pela decoração de tetos é de origem milenar, marcando presença nos palácios da Antiga Mesopotâmia e do Antigo Egípto⁸⁰. Apesar de existirem diversas tipologias decorativas e, conseqüentemente, o emprego de uma vasta gama de materiais e técnicas, iremo-nos debruçar sobre os tetos com pintura em caixotões. Esta tipologia foi adaptada às arquiteturas civis, religiosas e comemorativas das civilizações clássicas, uma vez que os caixotões «permitiram intensificar a noção de profundidade através da perspectiva»⁸¹. Na Época Medieval o gosto por esta solução diminuiu. No entanto, «em meados do século XIII, os artistas recorriam aos caixotões como elemento auxiliar» na «construção da perspectiva na pintura»⁸². Também a arte renascentista aplica este elemento como meio de organização das composições pictóricas. Já no século XVI assiste-se, a partir dos tratados de arquitetura, à difusão de ilustrações de cúpulas e tetos com caixotões, verificando-se uma multiplicação de tendências decorativas para estes elementos⁸³.

Jacopo Vignola menciona os tetos em caixotões em *Regole delle cinque ordini d'Architettura* (1562) e, mais tarde, Sebastiano Serlio refere-se a este recurso como «céus planos de madeira e seus ornamentos» no seu tratado *Tutte l'Opere d'Architettura et Prospettiva* (1619)⁸⁴. Já em 1548 Francisco de Holanda tinha caracterizado esta solução como *ceos*⁸⁵. De facto, os tetos com pintura em caixotões assemelham-se a verdadeiros céus. É o céu que desce à terra ou o túnel que permite a contemplação do divino. Esta analogia recorda a visão de Ezequiel, na qual o profeta viu o céu abrir-se, contemplando a dimensão divina.

Ao longo da diacronia diversas foram as técnicas e materiais aplicados na decoração de tetos, como a madeira, pedra, estuque, tela e papel. Ana Rita Rodrigues dá como exemplo o teto de madeira com papel impresso e pintado do Palácio Aguilar (Barcelona), datado do século XVI. Este teto «é composto por vários caixotões justapostos em madeira, em que foram colados papéis impressos pintados com motivos decorativos com características de inspiração grotesca, tendo sido utilizadas técnicas de gravura e de xilogravura»⁸⁶.

79 GUIMARÃES, 1904: 16.

80 RODRIGUES 2015: 29.

81 RODRIGUES, 2015: 36.

82 RODRIGUES, 2015: 35.

83 RODRIGUES, 2015: 42-43.

84 «De i cieli piani di legname, & de gli ornamenti fuoi», in SERLIO, 1619: IV livro, cap. XII.

85 HOLANDA, 1983 (ed.): 206.

86 RODRIGUES, 2015: 44.

Apesar de longa tradição, é no século XVII que se afirma o gosto pelos tetos decorativos em madeira em território português⁸⁷. Trata-se de um fenómeno com grande representatividade no panorama das artes decorativas nacionais, nomeadamente em espaços sacros. Veja-se a título de exemplo o teto da capela de Nossa Senhora da Esperança, em Abrunhosa (Viseu) e os exemplares presentes nas igrejas paroquiais de Aguiar da Beira, Cavernães, Souto de Lafões; Ferreira de Aves; Vilar de Besteiros e Mangualde. Conte-se ainda os tetos das igrejas de São Gião (Oliveira do Hospital) e Torre Dona Chama (Bragança), bem como os exemplares existentes na Capela de Nossa Senhora da Guia de Vila do Conde, na Igreja do Mosteiro de Santa Ana de Viana do Castelo e na antiga Igreja de São Salvador de Ramalde (Porto), entre muitos outros exemplos.

A produção artística dos tetos em madeira foi predominante nos séculos XVIII e XIX⁸⁸, sendo habitualmente utilizado o castanho⁸⁹. Este tipo de madeira era trabalhado em formato de caixotão, ou seja, segundo uma organização segmentada e ornamentada por compartimentos de formato retangular (Fig.3). Esta configuração permite uma melhor distribuição pelo espaço.

O interior do caixotão pode ser ocupado por um painel pintado, enquadrado pela moldura que distingue a temática representada e que dá «uma sensação de observação em perspetiva, como se através de uma janela»⁹⁰. Estas pinturas são habitualmente executadas a óleo, por este permitir a criação de velaturas sobre a madeira. Por sua vez, os frisos uniformizadores podem comportar elementos ornamentais, entre os quais florões ou meios-florões (Fig.3). Os florões, que geralmente apresentam formato em cruz grega, são aplicados às interseções dos frisos que interligam as molduras. Por sua vez, os meios-florões são colocados nas extremidades do teto⁹¹.

87 MOREIRA, 2010: 1.

88 COELHO, 2021: 21.

89 RODRIGUES, 2010: 86.

90 ROCHA, 2021: 63.

91 ROCHA, 2021: 64.



Fig.3 – Teto de pintura em caixotão da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2019. Prova digital. Fonte: Município de Guimarães).

Rafael Bluteau não utiliza o termo caixotão para se referir a esta tipologia de teto, mas sim *apainelado*, ou seja, um teto «ornado, ou forrado de painéis»⁹². Assim, a utilização desta nomenclatura na documentação refere-se, normalmente, a tetos em caixotões. Segundo o autor, apainelar é «lavar de feição de painéis, apainelar o forro da casa, tecto»⁹³, especificando ainda o «apainelado com artozoens, & moldura»⁹⁴. À época *artezão* era entendido como o «lavor, que se fazia nos tectos dos templos»⁹⁵. Assim, um teto *Apainelado com artozões* era um teto lavrado. Tal como Ana Rita Rodrigues defende, o termo caixotão ter-se-á definido mais tarde, remetendo para o formato de caixa dos compartimentos da estrutura⁹⁶.

O uso desta solução prende-se com vários aspetos. Por um lado, São Carlos Borromeu defende a importância da aplicação de «tectos artesanados»⁹⁷ aos sistemas de cobertura, permitindo a preservação dos «objetos expressivos do ritual litúrgico»⁹⁸. A escolha de um suporte lenhoso deve-se à durabilidade e resistência deste material⁹⁹. Por outro, reitera-se a necessidade de decoração do espaço sacro, pois nada é demasiado para louvar a Deus.

92 BLUTEAU, 1712a: 414.

93 BLUTEAU, 1789: 90.

94 BLUTEAU, 1712a : 414.

95 BLUTEAU, 1789: 125.

96 RODRIGUES, 2015: 49-50.

97 BORROMEU, 1985 (ed.): 9-10.

98 ROCHA, 2017: 92.

99 RODRIGUES, 2015: 282.

A pintura dos caixotões poderia apresentar elementos meramente decorativos, recorrendo-se a enrolamentos e folhagens coloridas, que combinavam com querubins¹⁰⁰. Por outro lado, os painéis poderiam assumir uma dimensão catequética, representando ciclos narrativos da vida dos Santos, de Cristo e da Virgem, numa clara intenção de se invocar a glorificação da Fé Cristã.

Não raras vezes aplica-se a combinação destes dois modelos, reservando-se aos painéis a representação das cenas hagiográficas e ao friso os motivos vegetalistas, tal como acontece no teto de pintura em caixotões da Capela de Azurém, que iremos abordar seguidamente.

Os programas iconográficos aplicados dependiam do padroado do espaço sacro, bem como do local a que estavam destinados. Assim, a imagem adapta-se ao espaço físico disponível e as passagens representadas relacionam-se diretamente com as devoções da comunidade. Como refere Sara Coelho, «a invocação visual e a mensagem intrínseca das pinturas fortalece os princípios cristãos e os modelos de vida guiados por valores de simplicidade, de verdade e de reconhecimento da Fé»¹⁰¹.

O teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém

Frei Agostinho de Santa Maria (1712) identifica a capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém como «Santuário», evidenciando a clara importância deste espaço para o culto no contexto vimaranense. Cobia à «ilustre Collegiada, & o seu cabido» a obrigação de fazer «fabrica della, o que faz tam generosamente, como se vé nos seus ornatos»¹⁰². Tal confirma que, pelo menos parte das artes aplicadas existentes neste espaço sacro podem ter sido custeadas pela Colegiada.

É provável que o teto pintado em caixotões derive da empreitada levada a cabo após o incêndio de 1684¹⁰³. O pedido, feito em 1699, para o acrescento de uma nova fiada de pedra em toda a extensão da capela, parece dar força a esta teoria, ajudando-nos a situar cronologicamente a feitura do teto em caixotões na transição do século XVII para o XVIII. De facto, em 1745, há indicação de que se tem «feito algumas obras e adornos para maior culto e veneração»¹⁰⁴, referindo-se, certamente, aos trabalhos em talha e azulejo.

O teto pintado em caixotões adapta-se à estrutura abobadada (Fig.3), contendo doze painéis que abrangem, de forma integral, toda a cobertura da nave. As pinturas são enquadradas por molduras retangulares e por friso uniformizador decorado por flores, cujos ramos são entrelaçados ao centro por um grande laço roxo. Destaca-se a aplicação da rosa, flor associada a Maria, como motivo decorativo.

100 CARDONA, 2017: 132.

101 COELHO, 2021: 21.

102 SANTA MARIA, 1712: fl. 191-192.

103 PEREIRA, 2021: 546.

104 FARIA, Velharias da Colegiada, vol. 2º.



Fig.4 – Pormenor do teto de pintura em caixotões da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

Na intersecção dos frisos encontram-se os florões em cruz grega, rematados por ponta de diamante (Fig.4). Por sua vez, nos vértices das molduras dos painéis foram aplicados meios-florões, tal como acontece nas extremidades do teto, no pontos de intersecção com as mísulas de suporte (Fig.3). Destaca-se ainda o friso estriado que remata a peça lateralmente, fazendo a transição do trabalho em madeira para o trabalho azulejar aplicado ao muro da nave (Fig.3).

Os painéis são organizados em três filas de quatro pinturas em todo o comprimento do teto. As cenas representadas não seguem uma organização cronológica. Elas representam momentos da infância da Virgem e passagens da sua vida adulta. Algumas destas representações enquadram-se, inevitavelmente, com cenas do ciclo da Infância de Cristo.

Iniciamos a nossa análise pelas representações centrais, que se encontram orientadas no sentido vertical e direccionadas do arco cruzeiro para a porta de entrada. Identifica-se, primeiramente, a cena da *Visitação* (Fig.5).



Fig.5 – Visitação. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

O Evangelho de São Lucas narra que, aquando da *Anunciação*, o Anjo Gabriel informa Maria de que a sua prima Isabel, mulher estéril casada com o sacerdote Zacarias, estava grávida. Apesar da avançada idade do casal, Deus concede-lhes a graça de gerarem um filho, de nome João. Este, teria como missão preparar o Povo para a vinda de Jesus. Zacarias é avisado da dádiva pelo Anjo Gabriel mas, duvidando da palavra do Ser Celeste, é condenado à mudez até ao cumprimento do anúncio¹⁰⁵.

105 Lc. 1: 5- 25.

Maria acorreu à casa de sua prima Isabel e o momento do encontro entre as duas mulheres é habitualmente denominado por *Visitação*. Esta passagem é igualmente narrada pelo Evangelho de São Lucas¹⁰⁶ e prefigurada pelos Salmos (85:11). Apesar de ser considerado um tema secundário, as *Revelações* de Santa Mechthild de Magdeburgo (século XV) popularizaram a temática, interpretada como a primeira estação da vida de Cristo, por este já se encontrar no ventre puro da Virgem¹⁰⁷.

Apesar de ser, essencialmente, um tema com apenas duas personagens, os artistas tomam a liberdade de desenvolver composições com outras figuras. Exemplo disso é a pintura exposta na capela-mor da Igreja da Misericórdia de Guimarães, que fazia parte do anterior retábulo-mor maneirista¹⁰⁸.

O painel da Capela da Senhora da Conceição representa, em primeiro Maria, à esquerda e Isabel, à direita. A figura da Virgem assume dimensões ligeiramente maiores que as de sua prima, existindo uma movimentação do corpo da Senhora para a frente, quase como que participando de um jogo de equilíbrio ténue. Para esta sensação visual contribuem as pregas do vestido vermelho da Senhora, cingido à cintura, bem como o manto verde que lhe cobre a cabeça, as costas e parte do braço esquerdo. Por sua vez, Isabel enverga um vestido castanho, manto amarelo e toucado branco. Num claro ato de aproximação, as duas mulheres iniciam o movimento de um abraço (Fig.5).

A mão esquerda de Nossa Senhora, jovem e pálida, toca timidamente no pulso direito de Isabel (Fig.5). Esta solução vai muito além da mera composição. Nesta passagem Nossa Senhora e Isabel compartilham o mesmo sentimento. Ao tocarem nas mãos uma da outra e iniciando o abraço, reconhecem a dádiva divina que mora nos seus ventres¹⁰⁹.

Em segundo plano surgem duas outras personagens que se cumprimentam. Do lado esquerdo da composição identifica-se Zacarias, representado de cabelos e barbas brancas que evidenciam a sua avançada idade. A figura enverga uma túnica verde, cingida à cintura, e um manto roxo traçado sobre o seu ombro esquerdo. Zacarias avança em direção a José, segurando-lhe com a mão direita no pulso esquerdo. O esposo de Maria é representado com nimbo sobre a cabeça, envergando túnica roxa e manto vermelho sobre os ombros (Fig.5).

O perfil dos rostos destas personagens masculinas é evidenciado pela cor negra que preenche o interior da porta que enquadra a cena. Estamos perante a entrada de uma habitação, com porta delimitada por cantaria, localizada do lado esquerdo da composição. O acesso a esta passagem é feito por três degraus, que o volume dos corpos de Zacarias e José tapam quase na totalidade. O muro da estrutura arquitetónica culmina, do lado direito, num pilar adocçado que, alinhado com a moldura do painel, enquadra uma paisagem de montes, quase como se de uma janela ilusória se tratasse. Destaca-se ainda o lajeado do chão, cujas linhas diagonais contribuem para a criação de profundidade na composição.

106 Lc. 1: 39-56.

107 RÉAU, 2008: 204

108 Sobre o tema consultar: SERRÃO, 1980: 38-80.

109 Existem outros modelos deste tema. O *Encontro* pode ser dado à distância, Isabel pode ser representada ajoelhada diante da Virgem ou os embriões podem ser desenhados sobre o útero das mulheres (RÉAU, 2008: 206-209).

O painel seguinte representa a Imaculada Conceição. Esteban Lorente menciona que as primeiras representações conhecidas desta invocação são miniaturas e xilogravuras de meados do século XV, que se inspiram no «texto del Apocalipsis XII que la representa sobre el creciente lunar, o en la Virgen “Tota pulchra” com el unicornio, rodeada ya de símbolos»¹¹⁰.



Fig.6 – Nossa Senhora da Conceição. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

110 ESTEBAN LORENTE, 2018: 212.

O modelo iconográfico instituído conjuga a narrativa da Mulher Apocalítica , «vestida de sol com a lua debaixo dos pés»¹¹¹, com a Nova Eva¹¹², que irá vencer a serpente e, conseqüentemente, o pecado e o mal.¹¹³ Assim, «temos a vitória da Senhora calcando com os efeitos da graça, a viciosa cabeça da serpente»¹¹⁴. Maria «com sus actos abre la puerta cerrada por el pecado de la primera mujer, queda perfectamente resumido en el lema que acompaña la invocación *Ianua Coeli* de la letanía de Theophilo Mariophilo: *Pandet Ave, quod clausit Eva* – Abriu el Ave, lo que cerró Eva»¹¹⁵.

A Imaculada congrega a dualidade do início e fim, bem como o Antigo e o Novo Testamento. Nesta imagem em particular, o artista optou por omitir a serpente¹¹⁶, mantendo apenas o quarto crescente. Sobre este podem ver-se dez cabeças de anjo, nas quais se constata uma carência da aplicação de volumetrias. Este aspeto leva à planificação das fases das figuras (Fig.6). A Senhora encontra-se «de pie sobre la luna, coronada de estrellas» com «las manos sobre el pecho»¹¹⁷.

As cores canónicas das vestes da Imaculada, manto azul e vestido branco, que simbolizam a virgindade e a pureza respetivamente¹¹⁸, são aqui substituídas pelo vermelho e verde. Tal deve-se à necessidade de concordância da imagem da Virgem em todos os painéis do teto.

Ao redor da figura, nuvens enquadram símbolos associados à Imaculada (Fig.6). Do lado esquerdo da composição, de baixo para cima, identifica-se a rosa, flor que tal como a Virgem é «formosa pela sua beleza, forma e perfume»¹¹⁹. Segue-se a representação de uma estrutura arquitetónica, que se identifica como sendo uma igreja com telhado em duas águas, fachada com portal de entrada e dois vãos de iluminação laterais, rematada por um frontão triangular com óculo ao centro. Sobre a frontaria eleva-se um pequeno campanário (Fig.6). A igreja simboliza «a imagem do mundo», «a Jerusalém, o reino dos eleitos, a igreja paradisíaca, o microcosmos e a alma humana», podendo ser considerada a «Esposa de Cristo e a Mãe dos Cristãos». Assim, a «este respeito, todo o simbolismo de mãe lhe pode ser aplicado»¹²⁰. Enquanto estrutura, relaciona-se com a ideia de refugio. Assim, tal como a igreja, também Maria é a Mãe por excelência e o refugio selado pela sua pureza.

111 Ap 21, 1.

112 Gn. 3, 15

113 LÓPEZ CALDERÓN, 2016: 55.

114 SOUSA, 1721: 23-24/ SOUSA, 1712: 23-24.

115 LÓPEZ CALDERÓN, 2013: 212.

116 A serpente pode ser substituída por um dragão.

117 RÉAU, 2008: 85.

118 ROCHA, 2016: 58.

119 CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010: 575.

120 CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010: 373-374.

Por fim identifica-se uma Escada, tida como um «símbolo de progressão em direcção ao saber, da ascensão em direcção ao conhecimento e à transfiguração». É «um símbolo ascensional clássico»¹²¹. Este elemento poderá associar-se à passagem do sonho de Jacob, no qual o Profeta vê uma escada que ligava o céu à terra, pela qual subiam e desciam anjos¹²². Tal como a escada que dá acesso a Jerusalém Celeste, também Maria é um dos meios de intercessão entre o crente e o divino assumindo uma posição privilegiada junto da Trindade. A Senhora é o caminho a seguir para se alcançar a Vida Eterna¹²³.

Do lado direito da composição surge, primeiramente, uma Estrela. Maria é a *intersydera sydus*¹²⁴, ou seja, a estrela entre as estrelas. Para o «Antigo Testamento e para o judaísmo» as estrelas obedeciam «à vontade de Deus e, por vezes, anunciavam-na». São ainda elementos caracterizadores da «vida eterna dos justos»¹²⁵. De facto, como escreve Van Hoorn (1660), o Espírito Santo manifesta-se por meio de luz¹²⁶. A Virgem pode então ser comparada aos corpos celestes emissores de luz por se encontrar acima de todas as criaturas.

Segue-se a Porta. A Senhora ao aceitar que no seu ventre se desenvolva o Verbo transforma-se na *Porta* que irá trazer Cristo ao Mundo. Como escreve Jan David (1607) em *Pancarpium marianum* (...), pela Porta do Senhor entram os justos e os pecadores convertidos que imploram pela intercessão da Senhora. Maria é a Porta que trás Cristo e pela qual a humanidade poderá chegar à salvação¹²⁷.

Por fim identifica-se a Torre, associada à Torre de David (*Turris Davidica*)¹²⁸, referida pelo *Cântico dos Cânticos*. Por um lado, este símbolo exalta a beleza física de Maria, comparada à estrutura da torre, e por outro alude às características estruturais dessa arquitetura: firmeza, segurança e inacessibilidade. Estas são qualidades que se expressão na Mãe de Deus¹²⁹.

O painel seguinte retrata a *Adoração dos Pastores*. A tradição do nascimento em Belém deriva da profecia de Michaías, que refere que o Messias iria sair de Belém, o lugar de origem de David¹³⁰. Apesar da profecia não referir o nascimento, a tradição faz esta associação.

121 CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010: 292.

122 Gn 28, 10-22.

123 DAVID, 1607: 192.

124 Lema aplicado aos deuses da antiguidade. Sobre o tema consultar: LÓPEZ CALDERÓN, 2013.

125 CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010: 308.

126 HOORN, 1660: 134-135.

127 DAVID, 1607: 194-195/ LÓPEZ CALDERÓN, 2016: 55.

128 Sobre o tema consultar LÓPEZ CALDERÓN, 2013: 146-152.

129 CT 4, 4.

130 RÉAU, 2008: 223.



Fig.7 – Adoração dos Pastores. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

Ao centro da composição encontra-se Jesus, aconchegado por um tecido vermelho e deitado sobre a manjedoura coberta por um pano branco. Por detrás deste elemento está Maria que inclina a manjedoura em direção ao grupo de quatro pastores, localizados do lado direito da composição.

Nossa Senhora surge ajoelhada, numa clara postura de adoração. A posição que assume é muito representada a partir da Época Moderna, sustentando-se nas visões de místicos, como as *Meditações* de Pseudo Boaventura ou as *Revelações* de Santa Brígida¹³¹.

131 RÉAU, 2008: 235-237.

Por detrás de Maria está José, que olha diretamente para o Menino enquanto une as mãos à altura do peito em sinal de oração. O nimbo sobre a sua cabeça confirma a santidade da figura.

São José faz-se representar, nos vários painéis do teto, com manto vermelho e túnica verde. Devemos ter em conta a escolha destas cores. A tradição atribuí o verde e o vermelho aos apóstolos, sendo bastante recorrente a representação de São João Evangelista com esta paleta. Recordamos que a Virgem enverga estas mesmas cores nas várias cenas desta obra, dando continuidade à leitura do conjunto. O autor ou autores destas pinturas estavam, certamente, cientes desta questão, evocando através das tonalidades o destino Menino.

Do lado direito da composição identificam-se quatro personagens. São os pastores que, avisados por um anjo do nascimento do Messias, acorrem ao local para o adorar. Este tema, segundo constata Louis Réau (2008), sedimenta-se tardiamente, já por volta de finais do século XV. Anteriormente era comum a representação da passagem do *Anuncio do Anjo aos Pastores*¹³².

Apesar de ser mais usual a representação de apenas três pastores, criando um paralelo com os três Reis Magos, esta pintura optou por apresenta-los em número de quatro. Do lado direito da composição, a figura em primeiro plano encontra-se ajoelhada diante do Menino, levando as mãos unidas à altura do peito em sinal de oração. Os restantes pastores organizam-se de forma ascendente. O primeiro, de barbas e cabelos compridos, ajoelha-se em adoração e, atrás deste, é visível parte da face do boi. Esta criatura surge na cena da Natividade, fazendo-se acompanhar do burro que, na pintura em análise, não se fez representar¹³³. A presença destas personagens é justificada pelo profeta Isaías que descreve que «o boi conheceu o seu amo e o burro a manjedoura do seu Senhor»¹³⁴. Simbolicamente, estas figuras prefiguram os dois ladrões que serão condenados juntamente com Cristo ou podem aludir aos «judíos y los gentiles»¹³⁵.

Seguem-se os outros dois pastores, representados em alturas distintas, evocando diferentes momentos do ato de ajoelhar. A personagem mais à direita, que enverga um chapéu preto, parece segurar um cajado. Este atributo, que identifica a personagem, alude indiretamente a Jesus que «será pastor de almas, y el caramilo que sus discípulos lo seguirán como a un nuevo Orfeo»¹³⁶. As vestes das personagens metamorfoseiam-se com o ambiente que as rodeia. Esta fusão cromática poderá derivar da degradação da própria pintura.

A cena ocorre num espaço transitório, entre o interior e o exterior. Por detrás de José e Maria, a ocupar grande parte do espaço compositivo de terceiro plano, identifica-se um telheiro em madeira, com cobertura em palha, que remete para o estábulo onde a Senhora deu à luz. Junto a este elemento ergue-se uma parede cinzenta.

132 Podemos tomar como exemplo desta iconografia o primeiro painel do cadeiral do lado do Evangelho da capela de São Vicente da Sé do Porto, localizada no claustro.

133 CARMONA MUELA, 2021: 154-155.

134 Is 1,3.

135 RÉAU, 2008: 240.

136 RÉAU, 2008: 245.



Fig.8 – Circuncisão do Menino. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

O último painel central do teto representa a *Circuncisão do Menino* (Fig.8). Este tipo de cerimónia, quando realizada no seio da comunidade judaica, pode ser equiparada ao batismo dos cristãos, uma vez que é o momento em que a criança recebe o seu nome na presença dos familiares e comunidade religiosa¹³⁷.

137 RÉAU, 2008: 267.

Segundo a tradição a cena ocorre oito dias depois do nascimento, no interior do templo. Apesar do acesso ao espaço religioso se encontrar interdito às mulheres nos quarenta dias após o parto, a cena retrata habitualmente Maria e José.

Nesta pintura, o casal localiza-se à esquerda da composição. O Menino surge nu, sobre o altar, equilibrado pela mão esquerda do sacerdote que executa o corte com a lâmina (Fig.8). Por debaixo do Jesus encontra-se uma bacia, colocada pelo ajudante do *moheh*¹³⁸. Segundo Réau, talvez por uma contaminação com a hagiografia de São João Batista, este sacerdote seja recorrentemente identificado como Zacarias¹³⁹.

Em segundo plano, por detrás da mesa de altar, duas figuras masculinas de barbas e turbantes assistem à cerimónia. A cena é enquadrada pelo chão lajeado e pela estrutura arquitetónica evidenciada pelas paredes cinzentas, nas quais são abertos dois arcos de volta perfeita, que ladeiam as personagens (Fig.8). Ao centro uma cortina preta abre-se e deixa antever um candelabro preso ao teto. Denota-se pouca perícia no que toca à representação da perspetiva nesta obra, bem como a carência do domínio do desenho anatómico e no tratamento dos panejamentos.



Fig.9 – Adoração dos Reis Magos. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

¹³⁸ Aquele que executa a circuncisão.

¹³⁹ RÉAU, 2008: 270.

Os painéis laterais do teto da nave são orientados horizontalmente e direcionados da parede lateral para o centro. Do lado do Evangelho identifica-se a *Adoração dos Reis Magos*, também conhecida como *Epifania* (Fig.9). Os três Reis foram avisados do nascimento do Rei dos Judeus por uma estrela. Tendo conhecimento do sucedido, o Rei Herodes convoca-os, ordenando-lhe que voltassem à sua presença assim que encontrassem o Menino. No entanto os Reis Magos foram advertidos em sonhos para que não voltassem junto do rei tirano.

A pintura da *Adoração dos Reis Magos* é muito semelhante, em termos compositivos e cromáticos, à representação da *Adoração dos Pastores*, anteriormente descrita. Do lado direito da composição identifica-se São José e Nossa Senhora com o Menino ao colo.

O centro da composição é ocupada pelos Reis Magos, Belchior ou Melchior, Baltazar e Gaspar, que trazem consigo recipientes com o ouro, incenso e mirra¹⁴⁰. Destaca-se as vestes das personagens, bastante semelhantes entre si, diferindo apenas no modo de traçar o manto e na paleta aplicada (Fig.9).

O Rei mais velho ajoelha-se perante o Menino, tocando-lhe com a mão no pé, num claro ato de adoração, que evoca a ocorrência de um beijo. Jesus inclina-se em direção dos visitantes, esboçando um gesto comunicativo com as mãos. Por detrás desta figura surge o segundo Rei, de aparência mais jovem que o primeiro que, ajoelhado, aguarda a sua vez para adorar e presentear Jesus. Esta personagens já depositaram as suas coroas no chão, numa claro ato de renúncia ao cargo e reconhecimento do verdadeiro Rei.

O terceiro rei, de cor negra, ainda se encontra de pé com a coroa posta, aguardando a sua vez para presentear o Menino com o objeto que segura nas mãos (Fig.9). Esta personagem aparenta ser o mais jovem dos três, encontrando-se assim representadas as três idades.

O número três é bastante simbólico. Para além de se referir ao conceito de Trindade e evocar as três idades da Virgem, associa os Magos às três partes do Mundo conhecido: Ásia, África e Europa. Neste contexto simbólico são apresentados com distintas faixas etárias e tons de pele, aludindo ao alcance territorial da palavra de Cristo¹⁴¹.

O lado esquerdo a composição é ocupada por pequenos montes, nos quais são colocados apontamentos de árvores. No céu brilha intensamente a estrela que avisou os Reis Magos do nascimento do Redentor (Fig.9).

140 PLAZA ESCUDERO, et. al, 2021: 160.

141 RÉAU, 2008: 248- 250.



Fig.10 – Apresentação de Jesus no Templo. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

Segue-se a *Apresentação de Jesus no Templo*. Cerca de 40 dias após o nascimento, Jesus é levado pelos seus pais ao templo, onde foram recebidos por Simeão que, acolhendo no seu coração o Espírito Santo, toma no colo o Menino¹⁴². Esta personagem localiza-se à direita da composição, sendo representada em movimento. Atrás de Simeão encontram-se duas personagens masculinas que conversam entre si, alheias ao Menino (Fig.10).

À esquerda, José e Maria avançam em direção do sacerdote. A Senhora segura num cesto com duas pombas brancas, para as quais o Menino direciona o olhar. Segundo a lei de Moisés todos os primogénitos tinham de ser consagrados no templo, em comemoração da saída do Povo Escolhido do Egito. Para tal era necessário um sacrifício, aqui representado pelas pombas. Por sua vez, José parece segurar na sua vara, seu principal atributo (Fig.10).

A cena é enquadrada pelo chão lajeado, pela mesa de altar coberta por uma toalha branca, sobre a qual se encontram duas velas acesas, e pela estrutura arquitetónica. Nesta, abrem-se duas janelas laterais quadrangulares, bem como um arco de volta perfeita ladeado por duas colunas ao centro.

142 RÉAU, 2008: 273.



Fig.11 – Fuga para o Egito. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

O painel seguinte apresenta Nossa Senhora em cima de um burrito e São José de pé, a segurar nas rédeas do animal. Estamos perante a *Fuga para o Egito* (Fig.11). José é alertado por um anjo da *Matança dos Inocentes*¹⁴³, sendo-lhe ordenada a fuga para o Egito.

A cena ocorre no exterior, pontuado por montes, vegetação rasteira e árvores, entre as quais uma palmeira. Nossa Senhora segue sobre o burro, guiado por São José que encabeça a marcha. A Virgem leva o Menino ao colo e, nesta pintura, é representada a amamentar. Trata-se de um tratamento do tema pouco comum. No entanto, pode ser associado ao momento narrativo anterior, no qual a Nossa Senhora amamentava numa gruta de Belém e, espantada pela notícia do sonho de José, deixa cair uma gota de leite, iluminando todo o espaço¹⁴⁴.

O leite materno, fluído permitido à Virgem, alimenta o corpo e nutre espiritualmente as almas através da sua virtude¹⁴⁵. Há aqui um claro reforço do papel maternal de Nossa Senhora, não só para com Jesus, mas também para com o crente. Maria é a «verdadeira madre – desempenha um papel activo en la formación de la naturaleza humana de Cristo – y es Madre de Dios – concibe al Unigénito en cuanto a su naturaleza humana y le da a luz»¹⁴⁶.

143 A Fuga para o Egito ocorre na sequência do episódio da Matança dos Inocentes. Esta passagem narra o assassinato de todas as crianças do sexo masculino abaixo dos dois anos de idade, ordenado pelo Rei Herodes (PLAZA ESCUDERO, et. al, 2021: 166-167).

144 RÉAU, 2008: 285.

145 VORÁGINE, 2017, Vol.2: 551.

146 LÓPEZ CALDERÓN, 2013: 22



Fig.12 - Assunção. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

O grupo de pinturas do lado do Evangelho termina com a *Assunção da Virgem* (Fig.12). O tema representa a elevação aos céus de Maria. Os *Evangelhos Apócrifos* referem que, após a morte da Virgem, os Apóstolos depositam o seu corpo num sepulcro, permanecendo junto dele durante três dias¹⁴⁷. Após este tempo abriram a urna e lá encontraram apenas os lenços que enrolavam o corpo da Senhora.

No painel em estudo são visíveis duas dimensões, a terrena onde se encontra o sepulcro e os doze apóstolos, e a celestial, ocupada pela Virgem e anjos, enquadrados por raios de luz e nuvens (Fig.12).

Os apóstolos, organizados em dois grupos de seis, ladeiam o sepulcro. Este, encontra-se aberto e deixa antever não só os panejamentos que enrolavam o corpo de Maria como também flores, que a tradição identifica como lírios, açucenas ou rosas (símbolos marianos). Dez das figuras erguem o olhar para os céus, enquanto duas das personagens vislumbram o interior do sepulcro. Um delas inclina-se sobre a tumba, na tentativa de alcançar os objetos que preenchem o interior (Fig.12).

A Virgem deixa-se abraçar pelas nuvens e pelos anjos que seguram no seu manto verde. A figura reflete raios de luz que lhe emolduram a cabeça e iluminam a cena (Fig.12).

147 CARMONA MUELA, 2021: 113.

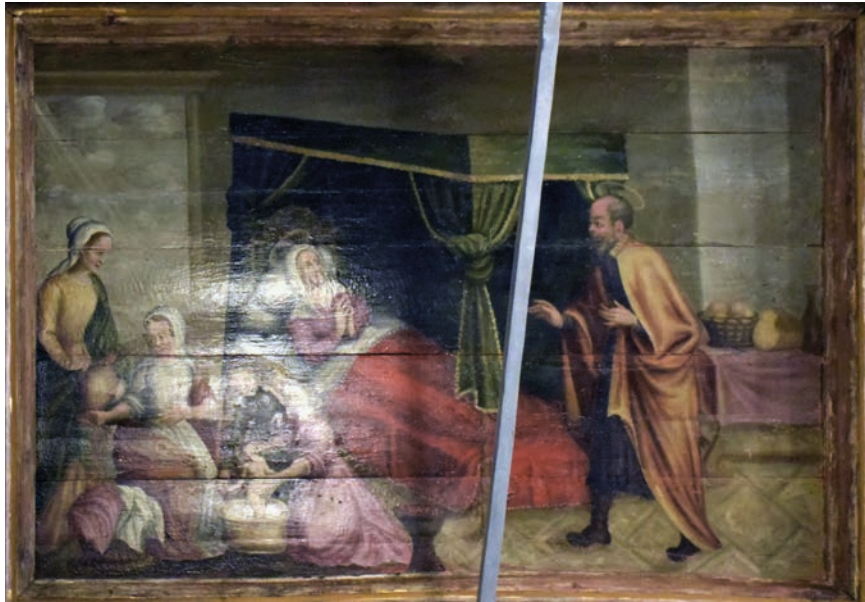


Fig.13- Natividade da Virgem. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

Por fim, do lado da Epístola identificam-se algumas das passagens da infância da Virgem. Primeiramente surge a *Natividade de Maria* (Fig.13), que segue o modelo das Natividades de tradição medieval. Santa Ana surge deitada no leito após o momento do nascimento da sua filha. Recostada sobre duas grande almofadas, a Santa une as mão em sinal de oração. A cama é enquadrada por um dossel com as cortinas recolhidas e aos seus pés surge São Joaquim, representado no momento em que entra no interior do espaço. Em segundo plano, à direita da composição, é visível uma mesa com pão e vinho, símbolos eucarísticos por excelência, e uma cesta de ovos, tidos como metáforas da fecundidade, regeneração e consequentemente da ressurreição¹⁴⁸.

À esquerda da composição um grupo de três mulheres banham a Virgem que, pousando como uma verdadeira Afrodite, é representada de pé no interior de uma bacia (Fig.13). A personagem mais à direita ajoelha-se, prostrando-se sobre Nossa Senhora Menina. Mais à esquerda vê-se uma segunda figura de pé que segura num jarro com água. Este objeto é entregue a uma terceira mulher, que surge sentada entre as suas companheiras. Aos pés das personagens destaca-se um cesto com tecidos, essenciais ao trabalho de parto (Fig.13).

Por detrás destas duas últimas figuras abre-se uma grande janela que deixa entrar raios de luz que cobrem a Virgem. Este elemento comprova e reforça a santidade da figura.

148 REVILLA, 2018: 361.



Fig.14 - Apresentação da Virgem no Templo. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

Segue-se a *Apresentação da Virgem no Templo*, um tema retirado dos *Evangelhos Apócrifos*. Aos três anos Nossa Senhora é levada pelos seus pais ao templo, com o objetivo de a consagrar a Deus. Para chegar ao interior do espaço o texto indica a existência de quinze degraus, que correspondem aos quinze Salmos. No entanto, por uma questão compositiva, o pintor da tábua optou por desenhar apenas três degraus, número que alude à Trindade Divina (Fig.14).

Santa Ana e São Joaquim encontram-se no início das pequenas escadas, assumindo uma atitude de incentivo para que a Virgem seguisse o seu caminho até ao braço do sacerdote Zacarias. Por detrás desta personagem encontram-se três figuras, uma feminina e duas masculinas, que equilibram a composição (Fig.14).

Os rostos das personagens são, nas sua maioria, representados de perfil, exceto o de Santa Ana e da figura feminina acessória, que assumem uma posição a três quartos. Note-se o maior detalhe empregue nas faces de São Joaquim, Santa Ana e Zacarias (Fig.14).



Fig.15 - Esponsais da Virgem. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

O quadro seguinte representa os *Esponsais da Virgem*, narrado pelos *Evangelhos Apócrifos* e pela *Legenda Dourada*. O Sacerdote do templo onde Maria é educada, para fazer cumprir a lei de Moisés e encontrar um esposo para a jovem de catorze anos, convoca os solteiros ou viúvos descendentes de David. O escolhido por Deus para assumir este compromisso virginal foi José. A vontade divina é indicada pelo florescer de lírios na vara usada por José. Este atributo simboliza o matrimónio virginal assumido pelo casal, uma vez que o lírio é sinónimo de «brancura e, por conseguinte, de pureza, de inocência, de virgindade»¹⁴⁹.

A cena ocorre no espaço anteriormente representado no painel da *Circuncisão do Menino* (Fig.15). O Sacerdote, localizado ao centro, pega nas mãos direitas do casal, estabelecendo o compromisso virginal entre ambos (Fig.15). Por detrás de São José encontram-se outros dois pretendentes, que seguram nas suas varas. Do lado da Senhora estão outras duas figuras femininas, suas companheiras¹⁵⁰.

149 CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010: 413.

150 RÉAU, 2008: 179-180.



Fig.16- Anunciação. Teto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. 2022. Fotografia da autora).

Por fim identifica-se a *Anunciação* (Fig.16)¹⁵¹. A Virgem Maria recebe a visita do Anjo Gabriel que lhe diz: «Alegra-Te cheia de graça! O Senhor está contigo!». O Ser Celeste informa-a de que o Espírito Santo iria descer sobre ela, permitindo-lhe carregar no seu Ventre Imaculado o «Filho do Altíssimo». Maria aceita o seu destino dizendo «Eis a escrava do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra»¹⁵².

A cena ocorre num espaço interior. O Anjo Gabriel entra pela janela localizada à direita da composição. De joelhos perante a Virgem e com uma açucena na mão, dá a boa-nova à Senhora (Fig.16).

A Virgem, ajoelhada junto de um pequeno altar com a sagrada escritura, localiza-se à esquerda da composição, no topo de umas escadas com três degraus, sendo enquadrada por um dossel com as cortinas recolhidas. A figura leva aos mãos cruzadas ao peito, olhando diretamente para a luz. A pomba do Espírito Santo, envolta numa nuvem radiante, desce sobre a Escolhida.

A Maternidade Divina de Maria interliga-se diretamente com o mistério da União Hipostática, ou seja, o cruzamento das duas naturezas de Cristo: a divina e a humana. A sua negação coloca em causa o conceito de Trindade e consequentemente a Redenção do homem¹⁵³.

¹⁵¹ Sobre o tema da Anunciação consultar: CASIMIRO, 2008-2009.

¹⁵² Lc 1, 26-38.

¹⁵³ LÓPEZ CALDERÓN, 2013: 22.

Este conjunto de painéis afirma-se como uma verdadeira entrada para o céu. Se por um lado a narrativa apresentada justifica a escolha de Maria para carregar o Filho de Deus, por outro estabelece um diálogo entre o devoto e o divino, intensificando «a imagem que se pretende inculcar nos receptores»¹⁵⁴.

Considerações Finais

A Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém é Imóvel de Interesse Público desde 1955¹⁵⁵. O programa iconográfico e artístico que reveste o interior deste espaço enaltece a pureza, virgindade e santidade de Nossa Senhora, reforçando, conseqüentemente, o seu papel maternal perante o devoto e a sua ação intercessora.

A vida de uma obra não termina assim que é produzida. Tal como desenvolve Marguerite Yourcenar no ensaio *O tempo esse grande escultor*, a obra de arte assume várias vidas, que lhe conferem diferentes interpretações e estados ao longo da diacronia. Depois de criada, a obra de arte fica entregue ao tempo, que trás consigo «a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença, em graus sucessivos de erosão e desgaste»¹⁵⁶.

O teto de pintura em caixotões que analisamos ao longo deste artigo foi vítima desta ação. A ocorrência de infiltrações neste tipo de obras é muito comum, resultando no apodrecimento das madeiras e em sérios danos nas pinturas. De facto, esta erosão do tempo é uma «das primeiras dificuldades com que nos deparamos quando nos adentamos no estudo, análise e interpretação desta tipologia»¹⁵⁷.

Face à inexistência de fontes documentais não é possível, até ao momento, estabelecer a autoria ou autorias do entalhe do teto em caixotões e das pinturas que o compõem. Apesar da qualidade geral da obra e do reconhecido conhecimento, por parte dos executantes, dos modelos iconográficos estabelecidos para a representação dos episódios da vida da Virgem, denota-se uma certa ingenuidade técnica ao nível do desenho das figuras, dos panejamentos, da perspetiva e do emprego de volumetrias. No entanto, a paleta aplicada e a representação alongada das figuras remete-nos para uma solução de pendor maneirista. Esta empreitada, que poderá ser o resultado do trabalho de um ou mais artistas regionais, afirma-se como uma experiência, já tardia, da plástica maneirista¹⁵⁸.

Entre 2017 e 2019 o teto da Capela foi alvo de uma campanha de conservação e restauro. Os trabalhos estenderam-se também aos telhados, paredes, torre sineira, sacristia e soalhos¹⁵⁹. No último ano a empresa *Lainho, Conservação e Restauro* tem vindo a intervencionar os painéis de azulejo que revestem a nave e a capela-mor, estando projetada para a fase seguinte o restauro da talha.

154 BELTING, 2010: 35.

155 Decreto n.º 40 361, 1.ª série, n.º 228 de 20 outubro 1955. SIPA: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1148

156 YOURCENAR, 1984: 49.

157 CARDONA, 2017: 130.

158 Sobre o maneirismo em Guimarães consultar: SERRÃO, 1980.

159 CÂMARA Municipal de Guimarães, 2019

Esta Capela, bem como as obras de arte que integrou ao longo da diacronia, desde a pintura mural, à talha, azulejaria, imaginária, ourivesaria e paramentaria, contribuíram para a difusão do culto à Imaculada no seio das gentes vimaranenses. Hoje resgata-se este bem de elevado interesse cultural, artístico e devocional através de estudos científicos, que procuram relacionar a obra artística com as dinâmicas do próprio espaço sacro.

Fontes

AMAP (1621). *Inventário das Igrejas da Colegiadas*. Fundo Colegiada de Santa Maria da Oliveira de Guimarães. [cota: C – 730].

AMAP (1681). *Inventário dos Mosteiros e Igrejas da Colegiada*. Fundo Colegiada de Santa Maria da Oliveira de Guimarães. [cota: C – 733].

AMAP (1699 – 1721). *Padroados do Cabido*. Fundo da Colegiada de Santa Maria da Oliveira de Guimarães. [cota: C – 1094].

AMAP (1720). *Igrejas do termo pertencentes a Colegiada de Guimarães - Maço nº 211*. Fundo da Colegiada de Santa Maria de Guimarães. [cota: C – 582].

ANTT (1758). *Memórias Paroquiais. Dicionário geográfico de Portugal*. Tomo 5, nº 86. Referência PT/TT/MPRQ/5/86, fl. 1083 – 1088.

BLUTEAU, Rafael (1712a). *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasílico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero*. Vol. 1. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

BLUTEAU, Rafael (1712b). *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasílico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero*. Vol. 3. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

BLUTEAU, Rafael (1789). *Diccionario da língua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva. A - K*. Tomo I. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira.

BORROMEU, Carlos (1985ed.). *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Cuernavaca: Universidad Nacional Autonoma de Mexico.

CARDOSO, Luís (1747). *Diccionario geografico, ou, Noticia historica de todas as cidades, villas, lugares, e aldeas, rios, ribeiras, e serras dos reynos de Portugal, e Algarve, com todas as cousas raras, que nelles se encontraõ, assim antigas, como modernas : que escreve, e offerece ao mutio alto, e mutio poderoso rey D. Joaõ V nosso senhor*. Lisboa: Regia officina Sylviana, e da Academia real.

COSTA, Padre António Carvalho da (1706). *Corografia portugueza, e descripçam topografica do famoso reyno de Portugal, com as noticias das fundacoes das cidades, villas, & lugares*. Tomo I, Livro I, Capitulo, XVI. Lisboa: officina de Valentim da Costa Deslandes.

DAVID, Jan (1607). *Pancarpium marianum septemplici titulorum serie distinctum, ut in B. Virginis odorem curramus et Christus formetur in nobis*. Antuerpiae: ex officina Plantiniana, apud Balthasarem et Ioannem Moretos fratres.

FARIA, Manuel Severim de (1655). *Notícias de Portugal, discurso IV: «Sobre as Moedas de Portugal»*. Lisboa: Officina Craesbeeckiana.

HOLANDA, Francisco de (1983). *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de (1712). *Santuário Mariano e Hiftoria das Imagens milagrosa, de Nossa Senhora, e das milagrosamente aparecidas, que fe veneraõ em os Bifpados do Porto, Vizeu, & Miranda*. Vol. 4. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram.

SERLIO, Sebastiano (1619). *Tutte l'Opere d'Architettura et Prospettiva*. Veneza: Appresso Giacomo de Franceschi.

SOUSA, Joseph de (1721). *Sermoens Panegyricos, que na Festa da Conceição da Purissima Virgem Mãy de Deos pregou no Convento do Carmo de Lisboa*. Tomo I. Lisboa: Officina de Mauricio Vicente de Almeйда.

VORÁGINE, Santiago dela (2017 ed.). *La leyenda dorada*. Vol. 2. Madrid. Alianza Forma.

FARIA, João Lopes de (1891-1892). *Velharias da Colegiada*. Vol. 2º. Sociedade Martins Sarmento. Disponível em: <<https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/archsms/item/132028#?c=0&m=0&s=0&cv=0>>.

FARIA, João Lopes de (1803-1894). *Velharias da Colegiada*. Vol. 3º. Sociedade Martins Sarmento. Disponível em: <<https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/archsms/item/132522#?c=0&m=0&s=0&cv=4&xywh=-1422%2C-500%2C3901%2C1686>>.

Referências Bibliográficas

BELTING, Hans (2010). *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM

CÂMARA Municipal de Guimarães (2019). *Capela de Nossa Senhora da Conceição é um património simbólico para Guimarães*. Disponível em: <<https://www.cm-guimaraes.pt/viver/noticias/noticia/capela-de-nossa-senhora-da-conceicao-e-um-patrimonio-simbolico-para-guimaraes>>.

CLARAVAL, São Bernardo de (1994). *Obras completas de San Bernardo. Tratados*. Vol. II. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

CARDONA, Paula (2017). “A pintura dos tetos das igrejas do Alto Minho nos séculos XVII a XVIII”. In ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BERREIRA, Hugo (coord). *Genius Loci: Lugares e Significados*, vol. I. FLUP: CITCEM, pp.129-138.

CARDOSO, Selma (2010). *Definição tipológica dos tetos em caixotões de talha no distrito de Vila Real: sub-região do Douro*. Porto: FLUP [Dissertação de Mestrado].

CASIMIRO, Luís (2008-2009). “Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos”. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*. I Série, Vol. VII-VIII, PP. 151-174.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2010). *Dicionário dos Símbolos*. Córdova: Teorema.

COELHO, Sara Almeida (2021). *Gloria in Excelsis Deo: Os tetos com pinturas de Santos em caixotões do século XVIII, nas igrejas paroquiais da Diocese de Viseu*. Porto: FLUP [Dissertação de Mestrado].

ESTEBAN LORENTE (2018). *Tratado de Iconografia*. Madrid: ISTMO.

FERNANDO, José Teixeira (2000). *Convento de S. Francisco*. Guimarães. Porto: Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco.

GUIMARÃES, J. G. d'Oliveira (1904). *Guimarães e Santa Maria. História do Culto de Nossa Senhora no concelho de Guimarães*. Porto: Typographia de A. J. da Silva Teixeira, p. 10-18.

LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2013). *La impronta de la Literatura Emblemática y la estampa Europea en los programas devocionales dedicados a María durante el siglo XVIII en la Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [Tese de Doutoramento].

LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2016). "Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos". In GLÓRIA, Ana Celeste coord. *O Retábulo no Espaço Iberoamericano. Forma, Função e iconografia*. Vol. 2. Lisboa: Instituto de História da Arte, pp. 51-65.

MACHADO, Ana Raquel (2014). *A arte da moldura em Portugal durante a Idade Moderna (Séculos XVI–XVIII)*. Lisboa: FLUL. [Dissertação de Mestrado].

MARTINS, João (2008). *Tetos portugueses do séc. XV ao séc. XIX*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa. [Dissertação de Mestrado].

MENDES, Maria do Carmo Raminhas (2010). *Pintura Barroca e Emblema: imagética da Escola do Coração no tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Covilhã (1675-1725)*. Lisboa: FLUL [Dissertação de Mestrado].

MOREIRA, Maria Irene (2010). *Tetos decorativos em madeira em Edifícios Patrimoniais Portugueses*. Porto: FEUP. [Dissertação de Mestrado].

PLAZA ESCUDERO, Lorenzo de la; OLMEDO MOLINO, Antonio; MORALES GÓMEZ, Adoración; MARTÍNEZ MURILLO, José María (2021). *Guía para identificar las escenas y los personajes de la biblia*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.

OLIVEIRA, António José de (2000). "Placa em honra da Imaculada Conceição". In FERNANDES, Isabel Maria (coord.). *Guimarães: mil anos a construir Portugal*. Guimarães: Museu Alberto Sampaio/ Câmara Municipal de Guimarães.

OLIVEIRA, António José de (2011). *Clientelas e Artistas em Guimarães nos séculos XVII e XVIII*. Vol. I. Porto: FLUP. [Tese de Doutoramento].

OLIVEIRA, Miguel de; NEVES, Moreira das (1940). *A Padroeira de Portugal. Notas e Documentos*. Lisboa: Edições Letras e Artes.

OSSWALD, Cristina (2013). *A Imaculada Conceição na pintura e na escultura. Contextualização Histórico-Hagiográfica, a formação de um dogma*. In Santa Beatriz da Silva. pp. 397-414. Disponível em: <771 https://www.academia.edu/5617574/Iconografia_da_Imaculada_Concei%C3%A7%C3%A3o>, [Consult. 9.05.2023].

RÉAU, Louis (2008). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

REVILLA, Federico (2018). *Diccionario de Iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.

ROCHA, Manuel (2017). “A Retórica do espaço na arquitetura religiosa Portuguesa nos séculos XVI a XVIII”. *Quintana*. nº 16. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp.79-102.

ROCHA, SARA (2016). *Arte pela Fé: uma Viagem Iconográfica na Sé do Porto*. Porto: FLUP. [Guia iconográfico associado à dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa].

RODRIGUES, Ana Rita (2015). *As pinturas de tectos em caixotões no Norte de Portugal dos séculos XVII e XVIII. Estudo técnico, material e de conservação*. Porto: Universidade Católica Portuguesa. [Tese de Doutoramento].

SERNANI, Giorgio Sernani (2002). *Los dogmas de María. Las piedras más preciosas de su corona*. Buenos Aires: Publicación de la Orden de María Reina.

SERRÃO, Vítor (1980). “Domingos Lourenço Pardo, mestre pintor do retábulo da Misericórdia de Guimarães (1616-1618), Introdução ao estudo da pintura maneirista no Norte”. *Minia*, 2ª série, Ano III, nº 4, pp.38 – 80.

SOUSA, Ana Cristina (2017). *The Image of the Immaculata as Patroness of Portugal and a motif in traditional jewellery pendants*. «IKON», 10, pp.275 – 288.

SOUSA, Ana Cristina; SANTOS, Marisa (2022). “A “forma do tempo” na arte da talha. Os estudos de caso da igreja de Santa Clara do Porto e da paróquia de São João Baptista da Foz do Douro”. *Suportes do Património. Madeiras*. Porto: CITCEM: pp. 233-254.