

Separata

Actas do
VI Simpósio Luso-Espanhol de História
da Arte

OFICINAS REGIONAIS

Viseu
1991

Edição da Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar



AS OFICINAS DE TALHA NO ALGARVE DURANTE A ÉPOCA BARROCA

Francisco Ildfonso Lameira

aos Res. Afonso e Cunha Duarte
of. com amizade e consideração
Francisco Lameira

Faro 12.12.96

Os mais antigos retábulos outrora existentes na região algarvia remontavam à segunda metade do século XV, admitindo-se que não tivessem sido feitos por artistas locais. Pensamos tratar-se de peças importadas da Flandres. Dessa época só chegaram aos nossos dias algumas imagens esculpidas, também elas adquiridas nas feitorias flamengas, representando Nossa Senhora com o Menino Jesus.

As primeiras oficinas de entalhadores, escultores e pintores-douradores, locais ou estrangeiros aqui residentes, datam dos princípios do século XVI, tendo, então, sido construídos vários exemplares em escultura de madeira não só nas principais localidades de Silves, Tavira, Faro e Loulé, mas também em povoações mais pequenas, como as de Albufeira, Cacela, Alte, Salir, Querença, Quelfes, Santa Bárbara de Nexe, Conceição de Tavira, Castro Marim, Martinlongo.

Durante a segunda metade do século XVI e em grande parte do século XVII assistiu-se a um processo de continuidade das oficinas locais, conhecendo-se vários profissionais que trabalharam nesta região, alguns dos quais de nacionalidade castelhana.

A partir do último quartel do século XVII e sobretudo dos primeiros anos do século XVIII verificou-se um aumento significativo de artistas e artifices, cujo número ultrapassa uma centena, sendo muito provável que outros mais venham a conhecer-se.

Indicam-se, de seguida, os nomes dos mestres que tiveram tenda aberta nesta região bem como a localidade onde permaneceram mais tempo.

1. - Entalhadores-escultores
- 1.1 - Gabriel Domingues da Costa - Faro
- 1.2 - João Baptista Severino - Faro
- 1.3 - Gaspar Martins - Faro
- 1.4 - Custódio de Mesquita - Monchique
- 1.5 - Manuel Francisco - Faro
- 1.6 - João Tomás Ferreira - Lagos
- 1.7 - Domingos Lourenço - Tavira
- 1.8 - João Tomás, o Moço - Tavira
- 1.9 - Francisco Ataíde e Fonseca - Faro
- 1.10 - João Amado - Faro
- 1.11 - Manuel Abeu do Ó - Tavira
- 1.12 - Miguel Nobre - Faro

- 1.13 - Francisco Xavier - Faro
- 1.14 - Tomé da Costa, Francisco Xavier Guedelha e João Baptista - Faro
- 1.15 - Manuel Francisco Xavier - Faro

- 2. - Pintores-douradores
 - 2.1 - João Rodrigues Andino - Faro
 - 2.2 - Matias Fernandes de Oliva - Faro
 - 2.3 - Sebastião Teixeira de Gamboa - Faro
 - 2.4 - António Dias - Faro
 - 2.5 - Ângelo Maria Mangino - Faro
 - 2.6 - Clemente Velho de Sarre - Faro
 - 2.7 - Francisco Correia da Silva - Faro
 - 2.8 - Diogo de Sousa e Sarre - Loulé
 - 2.9 - Rodrigo Correia Pincho - Loulé

A cidade de Faro, durante o período em questão, distinguiu-se como um grande centro de escultura em madeira e daí, os oficinas com seus riscos, irradiavam para todo o Algarve e regiões vizinhas. Das vinte e quatro oficinas acima referidas somente sete não estiveram estabelecidas nesta cidade, o que se deve, em grande parte, ao facto de se tratar da sede do assento episcopal e, conseqüentemente, de nela residirem os agentes mais empreendedores na encomenda artística. Porque a cidade e seu termo pertenciam à Casa da Rainha, foi concedido aos mesteirais, aqui residentes, um estatuto privilegiado que noutras localidades não lhes era permitido. Esta situação aconteceu, em 1701, na cidade de Tavira, em que se exigia no contrato notarial celebrado entre a Ordem Terceira de S. Francisco e o escultor João Baptista, que este abdicasse de diversas regalias, nomeadamente a de ser morador na cidade de Faro.

As localidades de Tavira, Loulé, Lagos e Monchique tiveram também algumas oficinas de produção local, que, à semelhança das de Faro, se deslocaram em todo o Algarve. O artista que maior número de trabalhos executou por toda a região foi o entalhador Gaspar Martins, havendo conhecimento de obras suas em Lagos, Alcantariha, Albufeira, Loulé, Faro, Estoi e Tavira, sendo provável que tenha trabalhado noutros locais. O estatuto de «assistentes» era dado aos profissionais que, durante algum tempo, se fixavam em determinada localidade e aí executavam os trabalhos contratados. Noutros casos, os trabalhos eram feitos na tenda do mestre

encarregado de os executar e, posteriormente, transportados, por via marítima ou terrestre e aplicados nos templos em questão.

Os processos de contratação podiam assumir diferentes características, consoante os meios monetários disponíveis, a urgência da conclusão de um retábulo, o número de oficiais disponíveis, etc. Quando determinado organismo necessitava de um trabalho de talha ou de imaginária realizado por um preço mais baixo, informava durante certo tempo os interessados sobre a data da arrematação em praça pública. Nesse dia eram feitos vários lances, sendo a obra entregue a quem se compromettesse a executá-la por menos dinheiro. Noutras vezes contratava-se directamente certo artista, pois, previamente, já se conhecia a qualidade dos profissionais existentes. Nas obras consideradas, na época, muito importantes escolhia-se, quase sempre, o entalhador farense Manuel Martins, cuja fama garantia, à partida, um bom trabalho. Acontecia, por vezes, contratar-se para a mesma obra, profissionais de duas ou mais oficinas que executavam, de parceria, uma tarefa que se pretendia rapidamente realizada.

Depois de ajustado o preço, o tempo de execução, a modalidade de pagamento, o tipo de madeiras a utilizar, o transporte e o assentamento, e as formas pretendidas, os interessados deslocavam-se ao Tabelião de Notas para que este fizesse a escritura de contrato notarial. Esta seria lida e assinada perante todos eles e respectivas testemunhas. Houve, no entanto, situações em que os responsáveis por determinado organismo não contratavam notarialmente a obra pretendida, preferindo assumir a gestão directa. Assim, pagavam a execução das tarefas, em função do número de dias necessários para a realização e do estatuto profissional de cada interveniente, recebendo, por ordem decrescente, os mestres, os oficiais mais credenciados e finalmente os aprendizes.

Como era usual, naquela época, alguns artistas forasteiros deslocavam-se à procura de trabalho, percorrendo as diversas localidades algarvias, tal como já tinha acontecido em séculos anteriores. Alguns acabaram por aqui se estabelecer e integrar-se profissional e familiarmente. Eram provenientes de várias regiões:

De Lisboa veio o pintor-dourador António Dias que se fixou em Faro e granjeou alguma popularidade; de Beja o entalhador João Tomás, o Moço, que trabalhou em Tavira e Portimão; do Bispado do Porto o marceneiro e entalhador Gabriel Domingues da Costa, que dirigiu a mais importante oficina algarvia no último quartel do

século XVII; da Flandres o escultor Gaspar Cavalhero, em 1683, e o pintor José de Buseles (Bruxelas?), em 1750, que faleceram em Faro; da Itália o entalhador e escultor João Baptista Severino que chegou a Faro, tendo-se afirmado como um dos mais destacados entalhadores; de Nápoles, mais propriamente de Nola, o pintor Alexandre Messina, que casou em Tavira com uma algarvia; de Génova o mestre pintor-dourador Ângelo Maria Mangino, que trabalhou em Faro; de Castela o pintor Cristovão de Moura Pascoal que constituiu família em Faro em 1727 e o entalhador Domingos Lourenço que, em 1720, contratou a feitura de um retábulo em Tavira para os eremitas de S. Paulo.

A situação inversa também se deu com os artistas algarvios que se deslocaram para fora da região. São exemplos:

O entalhador Manuel Abreu do Ó residia em Tavira, onde era casado e tinha vários filhos. Dos seus trabalhos nesta cidade destacam-se três retábulos que construiu, em 1722, para a Igreja da Misericórdia, sendo um da ousia e dois colaterais. «Por ser insigne escultor não só em madeira mas em pedra» foi chamado a Évora, juntamente com a família, para trabalhar na construção da capela-mor da Sé desta cidade ⁽¹⁾. Pensa-se que seu irmão, Sebastião Abreu do Ó, tenha deixado o Algarve algum tempo depois, ficando ambos definitivamente no Alentejo, onde desenvolveram um notável trabalho.

O mestre pintor Diogo de Sousa e Sarre fez as pinturas da igreja de Castro Verde e as das batalhas de D. Afonso Henriques que estão na Igreja dos Remédios da mesma vila. Em 1751 tomou de contrato a pintura e o douramento do retábulo da capela-mor da igreja do Convento das Mercês, na vizinha cidade espanhola de Ayamonte, cuja obra, em talha, já tinha sido executada, possivelmente, por um profissional algarvio, atendendo às suas características formais nitidamente da fase «nacional».

Os entalhadores Manuel Pinto, Custódio Álvares e Félix, o Português, executaram nos princípios do século XVIII o retábulo da capela-mor da igreja Paroquial de Galaroza, nos arredores de Huelva ⁽²⁾. Infelizmente, esta obra foi destruída durante a Guerra

(1) - Estas informações, ainda inéditas, foram gentilmente cedidas por José António Falcão, a quem bastante agradeço.

(2) - Ver Hernández, D. Alfonso Pleguezuelo, *Una colaboración entre artistas Portugueses y Andaluces: La decoración de la Iglesia de Galaroza (Huelva)*. Este trabalho foi oferecido por José Mecc, ao qual também me confesso muito reconhecido.

Civil de Espanha, tendo sobrevivido, contudo, uma fotografia que nos permite constatar as semelhanças com alguns retábulos algarvios, nomeadamente os da cidade de Tavira, localidade de provável origem destes artistas.

O facto da região algarvia dispor de um número bastante significativo de profissionais que trabalhavam a madeira não impediu que, nalgumas situações, se adquirisse, a artistas de outras regiões, determinado tipo de peças, em particular imagens de vulto perfeito. Foi predominante a influência emanada de Lisboa, pois eram frequentes os contactos entre os responsáveis religiosos desta zona e os seus correspondentes naquela cidade. Assim, refere-se a imagem de Santo António existente na Ermida do mesmo nome, em Faro, que foi adquirida, em 1693, na cidade de Lisboa, pelo Senado da Câmara de Faro, entidade que administrava esta Confraria.

A aprendizagem do ofício de entalhador ou de actividades afins (marcenaria, samblagem, escultura, pintura, douramento, estofamento, encarnação) fazia-se na tenda de um mestre que durante alguns anos, normalmente de quatro a seis, ensinava a profissão em troca de um pagamento recebido em duas metades, uma no início e outra no fim. Nalguns casos esta obrigação chegava mesmo a ser registada notarialmente, como se demonstra «no escrito de obrigação que faz Gaspar Martins, oficial de entalhador a Francisco da Silva, oficial de sapateiro, todos moradores nesta cidade de Faro». A alimentação, o vestuário e a garantia de que o aprendiz comparecia diariamente ao trabalho, ficavam a cargo dos familiares, enquanto que o ensinamento, propriamente dito, era da responsabilidade do mestre. Durante os anos combinados o jovem deveria frequentar a oficina e deslocar-se, juntamente com os seus colegas de trabalho, ao local onde se executaria certo trabalho, nomeadamente o assentamento ou o douramento de um retábulo. Poderia mesmo começar a receber pelo serviço efectuado em função de um preço diário que lhe era atribuído, sendo este pagamento suportado pela entidade responsável pela encomenda. Como exemplo refere-se «o aprendiz Miguel que trabalhou trinta e oito dias na obra do douramento do retábulo da capela de Nossa Senhora do Rosário da Sé de Faro, na companhia do mestre António Dias e dos oficiais desta oficina, ganhando cem réis por dia».

Depois da aprendizagem, o requerente era examinado pelos Juizes da especialidade, tendo então que executar, à sua vista,

determinada tarefa, considerada fundamental para o desempenho da profissão. Após a aprovação, os Juizes entregavam uma informação ao Senado da Câmara que, de seguida, passava uma «carta de examinação», comprovativa de que, a partir dessa data, o seu detentor poderia usar do dito officio e estava sob sua protecção jurídica. A examinação constituía, pois, um meio de salvaguardar os interesses da classe, na medida em que era exigida a quem quizesse exercer semelhantes tarefas. Por sua vez o Senado das Câmaras, através de Posturas, determinava as regras de funcionamento destas actividades, ditas mecânicas. Testemunham este facto as Posturas de 1728, algumas das quais são relativas aos officiais mecânicos da cidade de Faro.

Para além da formação técnica comum a todos os profissionais do officio, alguns procuraram igualmente obter conhecimentos artísticos que lhes permitissem projectar as suas próprias obras, tornando-os autores das «plantas» ou «riscos». Era-lhes, no entanto, necessário conhecer, com pormenor, o formulário vigente, não só no Algarve mas também fora dele e até noutros países. Apontam-se, de seguida, os meios que estavam ao alcance de artistas, ou de responsáveis religiosos interessados na encomenda de algum trabalho:

- O contacto com os colegas, mesmo os que vinham de fora, e com os exemplares já construídos nas principais localidades algarvias e, eventualmente, em zonas diferentes.

- A circulação de «riscos», de colecções de estampas e de manuais de divulgação artística, dos quais chegou aos nossos dias a obra de Jácome Vignola «Regla de las cinco ordenes de architectura», publicada em Madrid, em 1693, que pertenceu, a partir de 1729, ao entalhador e escultor fareense João Amado.

Devido à projecção artística dos entalhadores, particularmente dos que sabiam executar projectos, ou «riscos», para obras de entalhe, verifica-se, por vezes, a sua associação com pedreiros, resultando desta interdisciplinariedade uma acção conjunta em obras de arquitectura. Assim aconteceu com o entalhador fareense Francisco Ataíde e Fonseca e seu filho, o canteiro e escultor Diogo Tavares e Ataíde, tendo ambos assumido o compromisso para a obra da construção da fachada e torres da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo em Faro. Também o

entalhador Manuel Francisco Xavier aparece associado a um pedreiro num contrato de construção das torres da igreja Matriz de Estombar.

À semelhança dos mareantes, os mesteirais formaram um grupo importante na região algarvia, particularmente em Faro, onde viram sucessivamente reconhecidas algumas regalias, quer pelos monarcas, quer pelas rainhas, donatárias desta cidade. Os entalhadores e os douradores integraram-se nas estruturas existentes e, nesta cidade, estavam inscritos, conjuntamente com os restantes trabalhadores «mecânicos», nas confrarias das Almas, situadas na Sé Catedral e na igreja Matriz de S. Pedro. Alguns deles pertenceram também a outras irmandades da sua devoção, como a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, a Confraria do Santíssimo Sacramento da igreja Matriz de S. Pedro e a Irmandade da Misericórdia. Um ou outro profissional chegou mesmo a desempenhar funções de Tabelião de Notas ou Tesoureiro do Conselho.

Em conformidade com o que acontecia noutras regiões do país, incluindo as colónias, a talha algarvia desempenhou uma função predominantemente religiosa, tendo sido um importante instrumento de actuação do clero. No princípio, coube aos bispos um papel fundamental na implementação de novos padrões de referência. Posteriormente, esta acção foi continuada pelos responsáveis das sessenta e oito paróquias existentes na região, que conseguiram a colaboração de toda a população neste processo. Deste modo as confrarias ou irmandades proliferaram em todas as localidades, reflectindo-se nelas o estatuto social e as disponibilidades financeiras dos seus membros. Como resultado, assiste-se a diversas disputas, procurando cada confraria mandar ornamentar a sua capela com maior grandiosidade. Foi o que aconteceu, em 1748, quando os responsáveis da Confraria de S. Brás da Sé de Faro, distintos membros do Cabido, resolveram deitar abaixo o «arco» da sua capela e construir um novo, em correspondência com o da capela que lhe fica em frente, administrada pelos mesteirais. Em consequência disso surgiu uma obra com mais realce do que a correspondente. Todas as confrarias, incluindo as mais simples, passavam a entrar no despique artístico desde que uma alta individualidade religiosa ou civil estivesse certo tempo a exercer o cargo dirigente. Assim se explica que a Ermida de Nossa Senhora do Pé da Cruz de Faro, administrada pelo povo, tivesse importantes campanhas de ornamentação, a partir do momento em que alguns

membros do Cabido da Sé assumiam os cargos directivos. Era, no entanto, nas associações de mais destaque que se inscreviam as pessoas mais notáveis da região, sobressaindo o seu empenho na grandeza das obras encomendadas. Referem-se três situações específicas, ligadas a significativas manifestações do Barroco no Algarve, em que, por detrás delas, se descobre o envolvimento de personagens distintas:

A Confraria de Santo António de Lagos era administrada pelo Regimento de Infantaria daquela cidade. Em 1718, ano em que se contratou o retábulo para a Igreja, era seu Juiz o Comandante do dito Regimento, D. Álvaro Pereira de Lacerda, irmão do Cardeal Lacerda, então Bispo do Algarve.

A Confraria de S. Lourenço dos Matos em Almansil, em 1729, ano em que terminava a reconstrução da nova Ermida e se procedia à ornamentação interior, tinha por Juiz o Vigário Geral do Bispado - D. Manuel de Sousa Teixeira.

A Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Faro tinha por Protector, em 1735, ano em que se iniciou o retábulo para a capela-mor, o Cardeal D. José Pereira de Lacerda.

Convém ainda referir o papel desempenhado pelo clero regular na difusão dos novos valores, pois a sua ligação às casas provinciais proporcionou-lhe um contacto directo com a cidade de Lisboa. Nas duas dezenas de conventos existentes na região destacaram-se os Franciscanos da Penitência e da Piedade, logo seguidos dos Jesuítas, dos Agostinhos, dos Carmelitas e finalmente dos eremitas de S. Paulo, dos Trinitários e dos Cistercienses. A partir dos poucos casos sobreviventes, de que se aponta a Igreja de S. Paulo de Tavira e da documentação exarada, verifica-se que desempenharam uma relevante acção na encomenda artística.

Foi, pois, com algum atraso que se desenvolveram entre nós as normas usadas na Roma Barroca, sendo necessário para os nossos responsáveis políticos e religiosos e para a Santa Sé que Portugal e as suas possessões ultramarinas não se desviassem dos ideais pós-tridentinos. A aplicação dos novos programas da Igreja Católica Triunfante foi assumida conscientemente, fazendo das manifestações artísticas um meio de actuação programática.

Como se pode concluir pela opinião da Mesa da Ordem Terceira de S. Francisco de Faro a propósito da cornija e da reformação do retábulo, realizada em 1719 - «entre todos ajustaram ser muito

conveniente, para maior glória e honra de Deus e do Nosso Patriarca S. Francisco, uma cornija em roda da capela para dividir a obra do azulejo, porque assim ficaria mais realçada a dita obra do azulejo e como pareceu justo, tanto para a grandeza da mesma quanto para incitar os ânimos dos fiéis a maior devoção».

Os dirigentes religiosos proporcionavam a representação plástica dos valores que pretendiam estimular, recorrendo aos artistas mais credenciados e envolvendo a população não só no custeio dessas obras, mas também na sua participação nos diversos actos religiosos. Os templos, sobretudo no seu interior, tornaram-se o local privilegiado de actuação, sendo a ornamentação tratada como um espaço cenográfico, cuja apoteose se manifestava nas celebrações litúrgicas. A diversidade de pontos de fixação, a volumetria acentuada, o dinamismo das massas, o claro-escuro, os contrastes e, por vezes, a desproporção voluntária, eram muito utilizados como suporte teatral de uma vivência colectiva, onde o efémero se vinha juntar e proporcionar momentos de grande festividade em que os sentidos e a razão eram, simultaneamente, estimulados para zonas de conflito e de tensão, cujo objectivo final era o divino. A música instrumental e coral, o incenso, as velas, as ervas aromáticas e a representação do espaço cenográfico, com as diversas personificações escultóricas da hierarquia divina e dos santos num ambiente sublime e grandioso, proporcionavam a fácil compreensão do sermão e a adesão aos princípios do Catolicismo.

De entre os diversos materiais empregados na ornamentação interior, a escultura em madeira foi, sem qualquer paralelo, a mais utilizada, conjugando-se, por vezes, com a azulejaria e/ou com a pintura figurativa.

Saliente-se que a Serra de Monchique, devido ao seu microclima, tinha na época uma riqueza florestal significativa, proporcionando uma abundância de madeiras, particularmente o castanho e o bordo, sendo o último pertencente à família das Aceráceas e actualmente extinto, existindo em menor quantidade o pinho e a nogueira. Por se conseguirem adquirir a um preço relativamente acessível contribuiu para a sua larga aplicação em retábulos, imagens, arcazes, etc. Foram diversas as modalidades da sua aquisição: o próprio entalhador podia deslocar-se a Monchique e aí comprar a madeira necessária; o mais vulgar era, porém, o organismo responsável pela encomenda tratar do assunto, entregando ao entalhador a madeira já escolhida para a obra pretendida. Na rea-

lização dos contratos notariais uma das preocupações constantes dizia respeito à madeira, havendo o cuidado de não se voltar a utilizar as antigas e também que as novas fossem de boa qualidade.

Relativamente à pedra passava-se a situação inversa, tendo-se feito explorações nalgumas localidades: S. João da Venda, Gorjões, Santa Bárbara de Nexe, etc. A pouca abundância levou a que somente fosse utilizada nalguns portais e, raramente, em peças do interior: púlpitos, lavatórios de sacristia, etc. Em retábulos, a sua aplicação apenas se verificou na Ermida de Nossa Senhora do Livramento na Freguesia da Luz de Tavira.

Os retábulos desempenharam um papel determinante nos templos, na medida em que enquadravam o espaço de maior importância, onde se situavam as representações plásticas de devoção dos fiéis, o sacrário e o lugar de exposição do Santíssimo Sacramento. A cada retábulo correspondia um núcleo devocional, mantido por uma associação religiosa, normalmente uma confraria. A localização de cada retábulo era, quase sempre, feita em função da importância social e religiosa da respectiva irmandade e inseria-se num contexto mais vasto. Desta forma o templo proporcionava aos fiéis uma caminhada, que começava na entrada e acabava, através de uma axialidade propositada, na ousia. Nas igrejas matrizes e, eventualmente, nas conventuais, onde estavam os retábulos das confrarias, verificava-se, por vezes, uma falta de unidade programática, sendo desrespeitados os valores atribuídos à capela-mor, pois a ornamentação dessas capelas apresentava maior grandiosidade que a da ousia. Exemplifica-se com o retábulo da capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Tavira, situado numa capela lateral da igreja conventual dos eremitas de S. Paulo, cujo arco, em talha, terminava com um duplo remate, que ultrapassava a cornija do edifício. A crescente valorização desta Ordem Terceira levou-a, inclusivamente, a abandonar aquela capela e a construir um majestoso templo, considerado um dos maiores daquela cidade.

A ornamentação em talha foi fundamental na criação do espaço interior dos templos, compensando a sobriedade arquitectónica da construção, que continuava a recorrer aos modelos usados nos finais do século XVI e em todo o século XVII. São disto testemunho evidente os novos templos mandados construir em 1713 e 1722, respectivamente, pela Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Faro e pela Confraria de S. Lourenço dos Matos em Almansil e

que constituem duas das mais expressivas manifestações do Barroco no Algarve.

Enquanto na pequena Ermida de Santo António de Lagos a talha revestiu grande parte do interior do templo, nas restantes igrejas a ornamentação restringiu-se quase sempre só às capelas. Para além dos retábulos, propriamente ditos, a escultura em madeira ocupou, nalguns casos, os arcos de entrada, os entablamentos dos alçados laterais e, mais raramente, os alçados laterais.

Relativamente aos retábulos, foram utilizados na região quatro grandes tipologias, sendo as três primeiras usadas em capelas-mores e laterais e a quarta em capelas colaterais ao arco triunfal ou à ousia.

A primeira foi a mais divulgada. Apresenta, como características fundamentais, a planta recta ou plana, uma estrutura vertical tripartida com um corpo central mais largo e dois laterais mais estreitos, dois pares de colunas e um fecho ou remate inserido entre dois arcos de volta perfeita. É assim o retábulo da Ermida de Santo António de Lagos (Fig. 3).

A segunda foi igualmente bastante aplicada. Diferencia-se da anterior somente pela utilização da planta concava, como se pode verificar no retábulo da capela de S. Vicente Ferrer na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Faro (Fig. 5).

A terceira foi a mais restrita. Apresenta planta concava, um só eixo vertical, dois ou mais pares de colunas alternando com um, dois, ou mesmo três pares de pilastras e um ático inserido entre arcos de volta perfeita.

Finalmente, a quarta tipologia conheceu grande difusão. Tem planta recta ou plana, um só corpo vertical, um par de colunas e o fecho composto por enrolamentos vegetais.

Para além destes exemplares mais vulgarizados, foram também construídos outros que não se inserem em qualquer tipologia por apresentarem características próprias que os individualizam. Eles testemunham, na maior parte das vezes, a criatividade dos artistas locais. Entre estas obras referimos dois casos, de grande qualidade, ambos localizados na Sé Catedral de Faro:

O retábulo-relicário da capela do Santo Lenho (Fig. 9) foi construído entre 1704 e 1711, desconhecendo-se a autoria, quer do risco, quer da feitura da talha. A planta é muito interessante, sendo o corpo central ressaltado relativamente aos corpos laterais. Todo o conjunto é delimitado por um par de colunas, ainda mais avança-

do do que o corpo central. Outra particularidade é o facto de apresentar dois corpos sobrepostos e de o ático se comportar como um terceiro corpo, também ele preenchido por pequenos nichos. A morte prematura do Bispo D. António Pereira da Silva originou a paragem dos trabalhos, deixando a talha dos alçados incompleta e o grandioso mausoléu, em mármore, destinado aos seus restos mortais, sem ser utilizado. Algumas afinidades com as obras de Manuel Martins, nomeadamente os retábulos colaterais da Igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Portimão, leva-nos a atribuir a este mestre o risco e a execução da talha.

O retábulo da capela de Nossa Senhora dos Prazeres (Fig. 10) foi construído no segundo quartel do século XVIII, ignorando-se igualmente a sua autoria. É provável que a feitura da talha tenha sido da responsabilidade de Miguel Nobre, devido às semelhanças formais dos serafins que suportam o baldaquino, com idênticas figuras existentes na tribuna do retábulo da Ermida de Nossa Senhora da Conceição de Loulé, executadas por aquele mestre. Tal como já tinha acontecido na capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Faro, também aqui a capela foi tratada como uma grande tribuna, cujo interior foi preenchido com um baldaquino oitavado com a imagem da padroeira. A cúpula da capela é ornamentada com estuque dourado, constituindo o único exemplar de toda a região. A decoração é completada com outros materiais, nomeadamente azulejos, mármore com embutidos, embrechados e pintura figurativa a óleo. O douramento e o estofado das figuras só foi feito, em 1761, por Francisco Correia da Silva, depois de permanecer algum tempo «em madeira» e de suscitar alguma indignação.

A representação figurativa foi também utilizada na talha, assistindo-se ao desaparecimento quase total das manifestações pictóricas, tão comuns nos períodos renascentista e maneirista, e à sua substituição pela escultura, normalmente em alto e médio relevo. Nos sotobancos e nos bancos os meninos hercúleos são a forma mais vulgarizada. Nas colunas pseudo-salomónicas encontram-se meninos a vindimar. Nos intercolúneos podem observar-se, por vezes, cenas da Salvação das Almas do Purgatório. No ático há também meninos, quase sempre, a segurar cartelas.

A imaginária retabular foi bastante utilizada, tanto nas tribunas ou nichos centrais, como nos intercolúneos. À semelhança do que aconteceu com a escultura em alto e médio relevo, assiste-se, a partir dos primeiros anos do século XVIII, a profundas modifica-

ções formais. A uma composição estática e de grande equilíbrio, características do século XVII, em que sobressaía uma grande sobriedade expressiva, vai suceder uma outra, dinâmica e com movimento, embora naturalista. A teatralidade dos gestos, a complexidade das roupagens, o acentuado efeito de luz e sombra, o recurso de contrastes, o maior desenvolvimento das peanhas, a variedade de adereços e, nalguns casos, a desproporcionalidade voluntária foram algumas das estratégias utilizadas. A partir dos últimos anos da primeira metade do século XVIII constata-se uma nova mudança formal caracterizada, por um lado, por uma maior dinamização e acentuação dos aspectos referidos anteriormente e, por outro, pelo contágio da graciosidade, através de uma expressão delicada e sorridente.

Convém individualizar a imaginária procissional, exposta, muitas vezes, em altares laterais das igrejas a que pertenciam. O facto de serem de roca e de utilizarem muitos adereços, dificultou a sua conservação, estando, actualmente, alguns conjuntos em acentuado estado de degradação. Uma situação invulgar é o núcleo da Procissão do Triunfo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Faro, constituído por nove imagens da Paixão e que sai no primeiro domingo da Quaresma. As de Cristo são de vulto perfeito e representam o «Senhor no Horto», o «Senhor Preso», o «Senhor à coluna», o «Senhor da Pedra Fria ou à Paciência», o «Ecce Homo», o «Senhor com a Cruz às Costas», o «Senhor Crucificado» e o «Senhor Morto», constituindo excepção a imagem de Nossa Senhora da Soledade que é de roca. De tamanho um pouco menor que o natural todas apresentam uma contida expressividade, proporcionada pelo patetismo moderado dos rostos e pelo ritmo do tronco e dos membros que acompanham as tarefas específicas de cada representação. As imagens do «Senhor no Horto» e do «Senhor Preso» têm mesmo articulações nos braços, que permitem, por um lado, uma melhor adaptação aos nichos envidraçados da sacristia da igreja e, por outro, uma maior teatralidade quando são colocadas nos andores. Alguns adereços são posteriores à feitura das esculturas, nomeadamente as vestes que cobrem, por completo, algumas imagens e não permitem ver nem o encarnado do corpo com as diversas chagas, nem o estofado da vestimenta da cintura. Esculpidas por Manuel Martins e estofadas e encarnadas por Clemente Velho de Sarre, em 1731, são o melhor testemunho da mestria técnica e artística dos profissionais algarvios.

A aplicação do formulário barroco na região algarvia conheceu, tal como no resto do país, várias etapas que acompanharam, com alguns anos de atraso, o que se passava na cidade de Lisboa.

As primeiras manifestações tiveram um carácter experimental e salientaram-se pela utilização de elementos maneiristas com aspectos inovadores, dos quais sobressaem uma grande tribuna localizada no corpo central, preenchida por um trono piramidal em degraus e a utilização de colunas em que todo o fuste é ornamentado com folhagem, diferenciando-se o primeiro terço inferior, e o remate definido por um frontão triangular interrompido. O retábulo da capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Faro (Fig. 2), construído, em 1676, pelo entalhador Gabriel Domingues da Costa por ordem do Bispo D. Francisco Barreto II, foi considerado, na época, uma obra inovadora. É de salientar a sua individualidade, pois a capela é tratada como uma grande tribuna, preenchida por um monumental trono piramidal em degraus. Numa fase seguinte, já no bispado do seu sucessor, o arco da entrada foi valorizado através da sua ornamentação em talha. Na última intervenção, provavelmente em princípios do século XVIII, procedeu-se à ornamentação dos alçados laterais da capela.

A partir de 1700 começa uma fase bastante uniformizada, em que são utilizados, para além dos elementos que se ensaiaram no período experimental, novos aspectos, dos quais se destacam as colunas pseudo-salomónicas, o remate com arcos salomónicos de volta perfeita e um vocabulário ornamental em que a folhagem de acanto ocupa um lugar de realce.

O primeiro exemplar construído foi na capela-mor da Igreja da Misericórdia de Loulé, tendo sido parcialmente alterado na segunda metade do século XVIII. Foi seu autor o mestre entalhador João Baptista Severino, personagem de renome no panorama artístico algarvio nos princípios do século XVIII, tendo saído da sua oficina dois dos melhores entalhadores da região, os seus cunhados Manuel e Gaspar Martins. Entre as obras deste último é de grande valor o retábulo da Ermida de Santo António de Lagos (Fig. 3), mandado construir em 1718 pela Confraria deste Santo, administrada pelo Regimento de Infantaria daquela cidade.

A segunda fase iniciou-se em 1735 e nela começaram a ser aplicados novos elementos mais próximos do formulário romano. Os mais significativos foram as colunas salomónicas e as suas variantes, o remate dinamizado por volutas, enrolamentos de folha-

gem, segmentos de frontões, etc. Assistiu-se, conseqüentemente, ao desaparecimento das colunas pseudo-salomónicas, dos arcos salomónicos de volta perfeita e de alguns elementos decorativos da fase anterior, como, por exemplo, o pâmpano.

A obra pioneira foi o retábulo da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Faro, (Fig. 4) feita pelo entalhador Manuel Martins, entre 1735 e 1739. Convém especificar que este mestre foi também autor dos riscos, um do retábulo, outro do trono e o terceiro do sacrário, aprovados pelos responsáveis da dita Ordem com as seguintes palavras: «por eles entenderem que nesta cidade, nem em muitas outras fora desta, não haveria quem fizesse a dita obra com mais perfeição e valentia e por estarem os ditos debuchos muito à satisfação de todos».

Procurando dignificar a capela-mor, Manuel Martins empregou dois corpos sobrepostos, solução já utilizada no retábulo da capela do Santo Lenho na Sé Catedral de Faro e que não voltou a ser mais usada na talha algarvia. Outra particularidade foi a valorização da boca da tribuna através de dois corpos de colunas de tipo salomónico, mais delgadas e com um pé-direito mais baixo que as restantes, sobre as quais assenta um arco de volta perfeita. Este recurso fez com que no remate dos corpos laterais superiores do retábulo se criassem zonas de tensão que o artista procurou resolver aplicando figuras em alto relevo de Virtudes.

A última fase começou em 1751, num retábulo lateral da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Faro, dedicado a S. Vicente Ferrer (Fig. 5), hoje da invocação de S. José. Feito pelos continuadores da oficina de Manuel Martins, nomeadamente Tomé da Costa, seu genro, Francisco Xavier Guedelha e João Baptista, imitando o retábulo que lhe fica defronte, apresenta na talha do arco os primeiros elementos do formulário rocaille. Por este trabalho se pagou a mais a importância de 14.400\$000 com a justificação de «ser preciso para mais perfeição do dito retábulo, que sem o dito acrescentamento não podia ficar o dito retábulo como pede a arquitectura do arco».

Assiste-se, pois, nesta fase a uma gradual transição para o Rococó através da conciliação do formulário joanino com as novas propostas formais, de que se salientam as rocalhas e outros componentes decorativos bastante estilizados.

Constatamos que os valores barrocos tiveram uma implantação tão forte na região algarvia, particularmente no período em

que dominou o formulário «nacional», que foram aplicados em quase todas as paróquias, incluindo as do interior, numa situação sem paralelo (Fig. 1). Como consequência, as manifestações de épocas anteriores foram retiradas, tendo-se perdido, irremediavelmente, grande parte do património medieval e quinhentista. Só se respeitaram, nalguns casos, os exemplares maneiristas, ainda próximos das normas vigentes porque, noutras situações, até os próprios retábulos barrocos não conseguiram manter-se por muito tempo, sendo parcialmente remodelados. Pode referir-se como exemplo que, em 1742, a Ordem Terceira de S. Francisco de Tavira mandou acrescentar parcialmente o retábulo da capela-mor da sua igreja, que havia sido construído em 1701.

O Algarve afirmou-se, nos finais do século XVII e, sobretudo, na primeira metade do século XVIII, como um importante centro de produção local, em que diversas oficinas foram, quase sempre, responsáveis pela feitura dos riscos dessa mesma produção. A sua acção ultrapassou a região, como vimos, e repercutiu-se nalgumas localidades de Andaluzia. A autosuficiência produtiva não implicou contudo uma identidade estilística própria, na medida em que a constante influência dos modelos lisboetas, originou a construção de modelos afins aos da capital. Algumas feições regionais são, contudo, visíveis num ou noutro caso e manifestam-se sobretudo no aspecto decorativo, onde é possível constatar a representação de seres monstruosos, flores e frutos locais (figos, romãs, peras, marmelos, etc). Deve-se ainda citar o importantíssimo núcleo iconográfico existente na talha dos alçados da Ermida de Santo António de Lagos (Figs. 6 e 7). De entre a diversidade de temas destacam-se várias personagens masculinas e femininas executando tarefas ligadas à vida quotidiana: matando o porco, transportando água, caçando, pescando, lutando, escrevendo, tocando música, etc. Curiosamente algumas delas apresentam trajes muçulmanos, com turbantes na cabeça e espadas curvas, numa alusão à comunidade mourisca que residiu na região.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

Hernández, D. Alfonso Pleguezuelo, «Una colaboracion entre Artistas Portugueses y Andaluces: La decoracion de la Iglesia de Galaroza (Huelva)», in *Ponencias de las III Jornadas de Patrimonio de la Sierra de Huelva*, Huelva, 1989.

Lameira, Francisco I. C., «Amado, João; Ataíde e Fonseca, Francisco; Costa, Gabriel Domingues da; Costa, Tomé da; Dias, António; Ferreira, João Tomás; Lourenço, Domingos; Martins, Gaspar; Martins, Manuel; Nobre, Miguel; Sarre, Clemente Velho de; Sarre, Diogo de Sousa e; Severino, João Baptista; Silva, Francisco Correia da; Xavier, Manuel Francisco», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Ed. Presença, Lisboa, 1989.

- «Contribuições para o estudo da Escultura Barroca Algarvia - A talha da Igreja de Santo António de Lagos», Sep. do 5.º Congresso do Algarve, Racial Clube, Montechoro, 1988.

- «Elementos para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam a madeira em/para a cidade de Faro nos séculos XVII a XIX», Sep. dos *Anais do Município*, n.º XVI, Faro, 1986.

- *A Escultura Barroca Algarvia* (Dissertação do Mestrado de História da Arte), policopiada, Lisboa, 1989.

- *Inventário Artístico do Algarve. A Talha e a Imaginária. Concelho de Albufeira*, I vol., Ed. da Delegação Regional do Sul da Secretaria de Estado da Cultura, Faro, 1989.

- *Inventário Artístico do Algarve. A Talha e a Imaginária. Concelho de Olhão*, III vol., Ed. da DRS da SEC, Faro, 1990.

- *Inventário Artístico do Algarve. A Talha e a Imaginária. Concelho de S. Brás do Alportel*, II vol., Ed. da DRS da SEC, Faro, 1990.

- *Inventário Artístico do Algarve. A Talha e a Imaginária. Concelho de Tavira*, IV vol., Ed. da DRS da SEC, Faro, 1990.

- *Itinerário do Barroco no Algarve*, Ed. da DRS da SEC, Faro, 1988.

- «O maior entalhador e escultor setecentista algarvio - Manuel Martins», Sep. do I Congresso Internacional do Barroco, Porto, 1991.

- *Manuel Martins - oficial de entalhador e escultor famoso*, Ed. da ADEIPA, Faro, 1986.

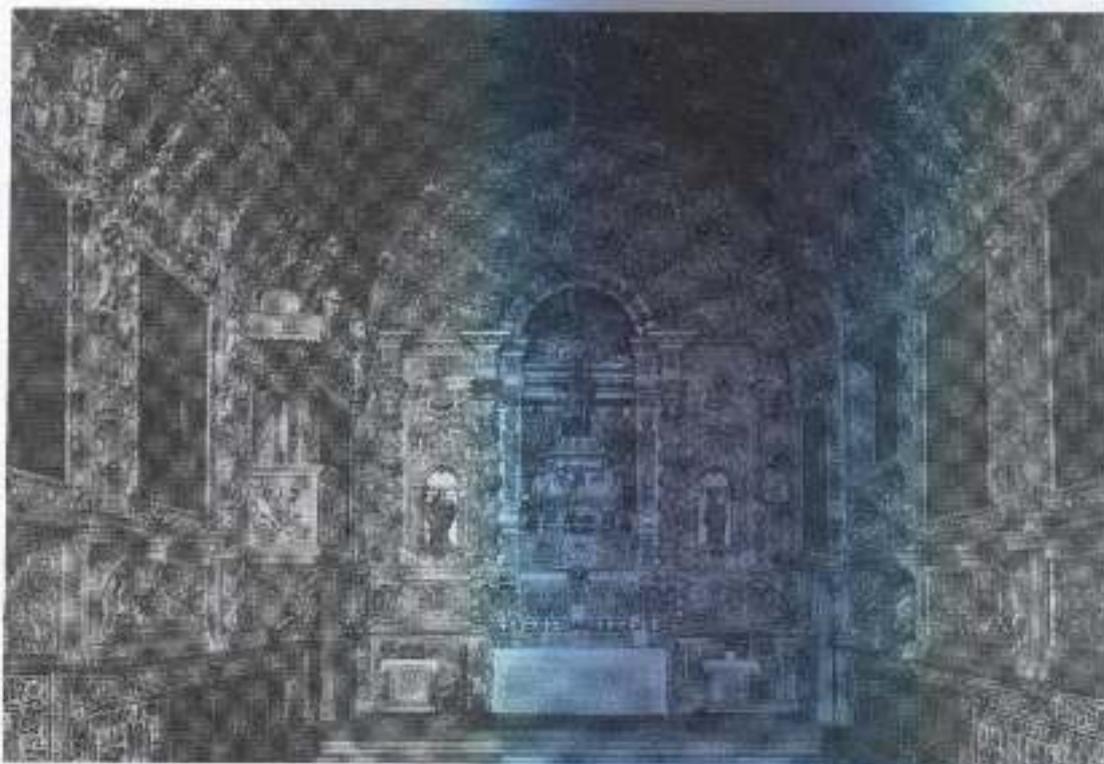
- «Uma perspectiva da cidade de Faro no século XVIII», in *Anais das Primeiras Jornadas de História Moderna*, Lisboa, 1986.

Lameira, Francisco I.C. e Rodrigues, Manuel Oliveira, *A Escultura de madeira no Concelho de Alcoutim do século XVI ao século XIX*, Ed. da Comissão de Coordenação da Região do Algarve, Faro, 1985.

Lameira, Francisco I.C. e Simões, Álvaro Vieira, «Problemas da Escultura de madeira em Faro nos séculos XVII e XVIII», in *Anais do 4.º Congresso do Algarve*, Racial Clube, Montechoro, 1986.

- Smith, Robert C., *A Talha em Portugal*, Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1962.

- «Três obras primas da talha algarvia», in *Revista Shell*, 347, Out-Dez., Lisboa, 1963.



**Fig. 3 - Lagos, Ermida de Santo António,
Retábulo.**



**Fig. 4 - Faro,
Igreja de Nossa
Senhora do Carmo,
Capela-mor.**



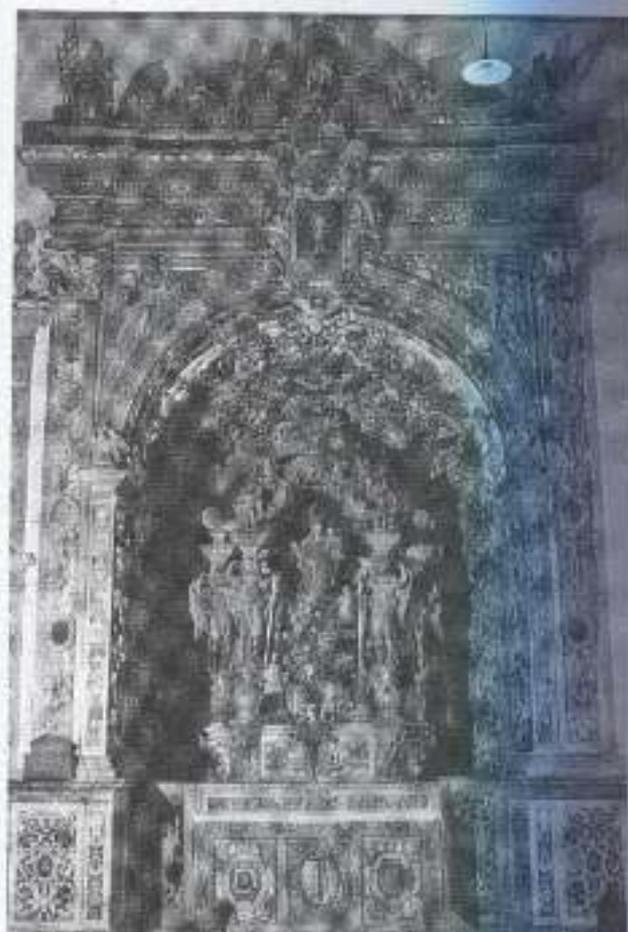
**Fig. 5 - Faro,
Igreja de
Nossa Senhora
do Carmo, Capela
de S. Vicente Ferrer.**



**Figs. 6 e 7 - Lagos, Ermida de Santo António,
Talha dos alçados,
Pormenores.**



**Fig. 8 - Faro,
Sé Catedral,
Capela do Santo Lenho.**



**Fig. 9 - Faro,
Sé Catedral, Capela
de Nossa Senhora
dos Prazeres.**