

A ERMIDA DE SÃO LOURENÇO DOS MATOS DE ALMANCIL:

Um Sermão Imagético no Algarve Barroco

Susana Carrusca ()*

*A meu Pai do céu
A meus pais na plenitude do Amor e da gratidão
Ao meu poeta, sol barqueiro das serenas águas do
meu mar de rochas, estrelas e flamingos cujo sorriso
faz do nosso existir uma obra de Arte e Amor*

INTRODUÇÃO

Há meses atrás, o fascínio assumido pelo universo literário e sua respectiva interpretação e a decisão da concretização de um trabalho de seminário no âmbito da História de Arte como prova final da área científica da Licenciatura em Estudos Portugueses pela Universidade do Algarve resultaram, sob a orientação dedicada do Prof. Doutor José Eduardo Horta Correia, numa harmonia bem sucedida entre a Palavra e a Imagem como perspectiva de abordagem da estética barroca, na transversalidade interdisciplinar dos estudos barrocos como demonstração de um discurso ostensivamente retórico. Elegera-se o Barroco, promovera-se uma leitura iconológico-cultural.

O Barroco... À sua mera lembrança surgem perante os nossos olhos a refulgência aurífera da talha dourada, a metamorfose visual das colunas salomónicas, a efemeridade cenográfica e pomposa das festas dos tempos de D. João V, a ostentação institucional de Mafra ou a utilização do saber

(*) Licenciada em Estudos Portugueses, aluna do mestrado em História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

retórico como instrumento de intervenção religiosa na prática parenética do Vieira pregador – a imagética fragmentária, ocasional e não sistemática de uma época de premente criação artística.

A preocupação legítima e louvável dos orientadores de seminário do ramo científico do curso de Estudos Portugueses, os Professores Doutora Teresa Júdice Gamito, Doutor José Eduardo Horta Correia e o Doutor Nuno Ferreira Bicho, na escolha, por parte dos alunos, de objectos de estudo que privilegiem reflexões monográficas configurando a região algarvia, de forma a contornar as lacunas do conhecimento quer estrutural, quer de aspectos afins da História do Algarve, facilitou a opção tão difícil quanto estimulante pela Igreja Matriz de São Lourenço de Almancil, obra de arte perfeitamente adequada não somente a uma análise formal, mas também a uma leitura iconológica como se pretendia.

Ao contrário de outras obras de arte particulares da História da Arte Portuguesa sobre as quais pairam horizontes nebulosos e reducionistas de subalternização artística, deparámos com uma produção estética contemporaneamente celebrável pelo seu interior ofuscado e ofuscante de talha e azulejos, acerca dos quais ainda havia muito para investigar sobre um livro imagético que se conservara ilegível até aos nossos dias. Depois de Santos Simões a azulejaria tem merecido por parte de José Meco e Luisa Arruda reveladoras reflexões quanto ao momento histórico da sua encomenda e produção, da sua filiação artística e caracterização morfológica, reflexões que não se baseavam, contudo, em fundos documentais. Com acutilante pioneirismo o Dr. Francisco Lameira referenciava, há poucos anos, um sintético estudo totalizante da obra artística a partir das descobertas documentais que efectuara do Contrato notarial de douramento do retábulo de Almancil, do Contrato notarial de azulejamento da outrora designada Ermida de São Lourenço dos Matos e das *Memórias Paroquiais de 1758* a que se ficou devendo um primeiro conhecimento sobre as circunstâncias históricas de edificação do faustoso programa artístico. Finalmente, o nosso orientador seduziu-nos com a hipótese, que procurámos a um nível epistemológico confirmar ou infirmar, da existência de um prévio programa artístico. Deste modo, cabia-nos realizar uma ordenada reflexão sobre a azulejaria almancilense a partir de opiniões por vezes divergentes, efectuar uma leitura iconográfica do dito acervo azulejar, o que nunca antes se houvera feito, aprofundar as questões relativas à circunstâncias históricas que permitiram a edificação da Ermida, testar a hipotética existência do referido programa estético preconcebido, descortinar inter-relações iconográficas entre a talha e os azulejos, interpretar um livro que se oferece a ler a partir de uma leitura iconológica.

Cremos que não basta afirmar comumente a lenta receptividade da nova linguagem estética na vivencialidade artística portuguesa resultante da durabilidade setecentista da chã arquitectura como da periferia ancestral do país no contexto histórico-cultural do Ocidente da Europa, não basta diminuir-nos perante a extravagância e irregularidade dos padrões formais de um barroco internacional para o qual também contribuímos. Urge criar ágeis estruturas de pesquisa que repensem a problematidade tipológica, urge implementar estudos de carácter monográfico, urge ultrapassar os limites tradicionalmente aceites e estabelecer contactos com outros ramos de saber alicerçados numa substancial afinidade entre cada uma das disciplinas autónomas como Ana Hatherly tem exposto, com pesquisa pioneira, o grau de combinalidade entre a poesia e a pintura, urge definir a relação interdisciplinar como eixo metodológico da abordagem barroca, urge reflectir sobre os impulsos da intencionalidade artística de complexos regionais periféricos nos quais o Algarve se integra e sobre o comportamento original e alternativo, ou não, dos artistas algarvios num âmbito regional face aos modelos nacionais, questões que nos importa problematizar.

Seguimos a metodologia peculiar do estudioso de História da Arte na descrição morfológica, na integração espaço-temporal, na análise da encomenda, produção e filiação artísticas, no enquadramento histórico da peça artística. Como garante da totalidade da abordagem da produção artística cabe-nos também “abraçar a sua interpretação enquanto objecto detentor de funções e significados, de definir-lhes parte dos códigos originais”¹. A consciência da obra de arte enquanto objecto dotado de códigos específicos e a chamada comunicabilidade da arte barroca esclarecem o privilégio concedido à visão iconológica. Cremos, de facto, diante da obra de arte em estudo posicionarmos na presença de valores histórico-religiosos específicos decorrentes de códigos estéticos e dispostos segundo uma estratégia narrativa que importa saber ler. Foi essa leitura e interpretação, com a limitação dos nossos conhecimentos, que desejámos concretizar; para tal iniciámos um caminho nunca antes percorrido, o de realizarmos uma análise interpretativa da iconologia recorrendo à sua estreita relação com a parenética barroca portuguesa. Deste modo se inicia um percurso promissor para a interdisciplinaridade entre estética e prosa barroca depois de Ana

⁽¹⁾ Serrão, Vítor, *A História da Arte Portuguesa na âmbito da História-Ciência: Metodologia, Prática e Destino*, Trabalhos de Antropologia e Etnologia, Vol. XXXVIII, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Porto, 1998, p. 99.

Hatherly e Luís de Moura Sobral o terem já confirmado quanto à poesia e pintura².

Elaborámos um texto que sistematiza três níveis de interpretação do objecto artístico: um primeiro que contempla uma sintética contextualização histórico-sociológica e religiosa da edificação e ornamentação da Ermida de São Lourenço dos Matos para a qual se tornou fundamental *O Itinerário do Barroco no Algarve* do Dr. Francisco Lameira; um segundo que permite uma leitura plástico-formal da manifestação artística dedicada a cada um dos géneros artísticos em consideração: arquitectura, azulejaria e talha; um terceiro e último que segue o fio condutor do modelo semântico-iconológico delineado por Warburg e desenvolvido por Erwin Panofsky, protótipo de investigação a seguir no estudo do riquíssimo património iconográfico que o Algarve possui³.

O enriquecimento e a compreensão do trabalho fica em muito a dever-se quer ao fundo fotográfico e imagético, primeiro, quer às transcrições documentais que optámos por efectuar, depois; ambas se apresentam congregadas em apêndice, espaço, por excelência, de didáctica ilustração. As citações bibliográficas são feitas em nota de rodapé, excepto aquelas que se referem a autores da literatura portuguesa que, pela importância que assumem no nosso estudo, acompanham par a par o texto. Ao lado do texto aparecem as referências às fotografias, convidando o leitor a complementar as imagens com a leitura do texto.

Testemunho explícito da humildade que um estudo de pré-licenciada pressupõe, elaborámos o presente trabalho com o mesmo apaixonado entusiasmo com que esperamos o leiam.

⁽²⁾ Ver nomeadamente HATHERLY, Ana, *A Experiência do Prodígio*, Lisboa, 1993; SOBRAL, Luís de Moura, *Pintura e Poesia na Época Barroca. A Homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

⁽³⁾ PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Editorial Estampa, 1988.

I PARTE

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A Corte e a Província

Um dos mais espectaculares testemunhos da totalidade decorativa da arte barroca do tempo de D. João V encontra-se na vila de Almancil: a Ermida de São Lourenço dos Matos mandada edificar e ornamentar pela respectiva confraria entre os anos de 1722 e 1742.

Entre 1722, data da promessa de edificação da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil, e 1742, início da etapa de conclusão *in perpetuum rei memoriam* do templo com o douramento da talha, decorrera, o longuíssimo reinado do Magnânimo D. João V (Janeiro de 1707 - Julho de 1750).

Poder, luxo, mecenato, festa, qualquer um dos termos se tornaria adequado a um retrospectivo juízo crítico interpretativo do magnificente “reinado do ouro” joanino. A historiografia portuguesa sustenta o absolutismo de cariz paternalista, a prosperidade económica, o afluxo edificante de riquezas auríferas e diamantíferas brasileiras, o incremento das letras e artes, como matizes consagradas da etapa reinante de quem consciente do poder retórico da arte “tal como na França de Luis XIV ou na Roma papal, (...) privilegiou o discurso arquitectónico, entendido como cenário retórico fundamental à sua actuação política”⁴.

A necessidade de acompanhamento, pela Corte portuguesa, da internacionalização da estética barroca como a nova expressão da arquitectura de poder impôs ao monarca o fomento de uma arte italianizante⁵ que o tornou participante na comunhão das tendências manifestadas noutras cortes europeias, modelos arquetipais de esplendor, pompa cerimonial e sumptuosidade peculiares da mundividência barroca, mundo cortesão por excelência,

⁽⁴⁾ PEREIRA, José Fernandes, *JOÃO V, D., Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989, p. 246.

⁽⁵⁾ Vontade concretizada na edificação da Igreja, Palácio e Convento de Mafra, obra-símbolo do reinado de D. João V realizada segundo a linguagem arquitectónica do barroco romano. Ver nomeadamente PEREIRA, José Fernandes, *MAFRA, Igreja, Palácio e Convento, Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989; PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e Poder – O Real Edifício de Mafra*, Instituto de História de Arte, Coimbra, 1992.

pois “por certo, não haveria outra expressão artística que melhor pudesse convir a um rei como D. João V a não ser o barroco “arte que tendia a fascinar e a provocar a admiração, com seus efeitos de riquezas, movimento e abundância, arte de corte, de luxo e de emoção”⁶. Desviadas as cortinas berninianas e o ceptro marmóreo da Corte, encontra-se o país real no esquecimento da posteridade. É neste âmbito de desfasamento, entre a Corte e a Província, que devemos integrar o posicionamento regional do Algarve histórico de 1722-42 no ritmo macrocéfalo do Portugal setecentista porque “é, porém, a Corte o núcleo gerador e, simultaneamente dinamizador da imagem do poder”⁷.

Nos meados do século XVIII os homens do Algarve, região confinada à data aos contornos vernáculos de uma economia de cariz agrícola, debateram-se com a encruzilhada da ruralização. Os anos 20 coincidiram no Reino do Algarve com uma preocupante falta de água. A década de 30 fora difícil e a fome monumentalizara-se na enfermidade de um mau ano agrícola, pois “as sociedades do Antigo Regime são frágeis, um pequeno desequilíbrio entre a produção e o consumo e aí vem a morte liquidar uma parte dos homens”⁸. Em 22, o Algarve tremera duplamente⁹ e em 36 ainda os mouros, alvo de lendária tradição, ameaçam a costa da região exigindo intervenção das tropas. A ausência da indústria e construção naval e a insuficiência da actividade mercantil como motor dinamizador da vida económica marcaram simultaneamente a economia algarvia de Setecentos. Nos limiares do golfo luso-hispano-marroquino e distante geográfico e politicamente do Poder central de Lisboa, demasiado longe que se marmoreia egoisticamente nos rendimentos além Atlântico de que o Rei, Aristocracia e meios de influência desfrutavam na luminosidade cortesã, no sombrio do claro-escuro barroco, o Algarve “fica nas mãos de uma pequena nobreza que não dispõe de capitais para iniciativas que não sabe criar”¹⁰ numa região onde “A igreja

⁽⁶⁾ BORGES, Nelson Correia, *Do Barroco ao Rococó, História da Arte em Portugal*, Volume IX, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 7.

⁽⁷⁾ PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e Poder – O Real Edifício de Mafra*, Instituto de História de Arte, Coimbra, 1992, p. 80.

⁽⁸⁾ MAGALHÃES, Joaquim Romero, *O Algarve Económico*, Editorial Estampa, Lisboa, p. 89.

⁽⁹⁾ Referimo-nos ao terramoto de 1722 que atingiu a região do Algarve e, a um nível metafórico peculiar da escrita barroca, ao início da edificação da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil, espantoso abano cenográfico no meio artístico algarvio.

⁽¹⁰⁾ MAGALHÃES, Joaquim Romero, *O Algarve Económico*, Editorial Estampa, Lisboa, p. 395.

detém o efectivo domínio da sociedade. Dispõe de meios que faltam ao Estado: está em toda a parte, numa hierarquia rigorosa, tem jurisdição, independência económica, um tribunal feroz, propaganda que chega a qualquer canto”¹¹. E assim se orfana a ideia ilusória de que, numa sociedade que caminhou sob as coordenadas das estruturas clericais, o poder absoluto exercia, por meios que não possuía, regência de totalidade na vida do seu território e habitantes.

No Algarve, como em todo o país, os incipientes sintomas de uma mudança estética, que fez dela partícipe no movimento geral do Barroco europeu, manifestaram-se a partir dos finais de Seiscentos resultado da normalização de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé verificáveis em 1668.

A dinamização da religiosidade da diocese revestida pela moldura artística barroca, equacionada como veículo privilegiado da reforma religiosa e cultural da espiritualidade pós-tridentina, tornou-se possível, na região algarvia, pela acção concomitante do Prelado, Cabido, Paróquias, Ordens Terceiras, Ordens Religiosas, Confrarias, Irmandades e Mordomias enquanto agentes canónicos de empreendedora encomenda artística, particularmente desde os pacíficos tempos de D. Pedro II. No reluzir barroco todos se transformaram em micro-reis de dimensão local engalanando com os frutos ocasionais das suas encomendas artísticas uma mini-corte provincial que não beneficiou, contrariamente ao que afirmam as palavras de Joaquim Veríssimo Serrão, do generoso mecenato joanino “outras zonas de país receberam apoio régio para o aumento ou defesa do seu património artístico, pelo que o cuidado dos investigadores deve assentar, para o período de 1725 e 1750, no papel mecenático que D. João V desempenhou à escala nacional”.

Centros de destaque social e dotados de privilegiados recursos financeiros, Tavira, Faro e Lagos evidenciaram-se diante das localidades mais pobres “não só por serem os mais populosos e de maiores disponibilidades económicas, mas também por neles residirem as mais altas individualidades da região”¹². No centro do Algarve, numa eclipse de barrocal, serra e mar fica(va) o vasto, rico e extensíssimo concelho rural de Loulé; nas armas da outrora vila um loureiro sobre um castelo testemunha a coincidência simbólica, pois também São Lourenço se emblematiza sob o signo do louro¹³. Ao termo de

(11) Idem, ibidem, p. 344.

(12) LAMEIRA, Francisco, *O Itinerário do Barroco no Algarve*, Faro, 1988, p. 14.

(13) “Laurent viendrait de tenait un laurier. C’est un arbre avec les branches duquel on tressait autrefois des couronnes dont on ceignait les vainqueurs. Il est l’emblème de la victoire”, VORAGINE, Jacques de, *La Légende Dorée*, Garnier – Flammarion, Paris, 1967, p. 68.

Loulé pertencia, no Reino do Algarve, no pequeno lugar de Almancil a Ermida de São Lourenço dos Matos. A quatro léguas do oceano, Almancil era terra de montes dispersos onde prevalecia um regime de isolamento rural, solos férteis nos quais o “muito trigo, centeio, e cevada, muito azeite, fava, grãos, chixarros, e em maior abundância amêndoa, figos e a alfarroba”¹⁴ decoravam a paisagem campestre de um meio rural pertencente à comarca de Tavira, partícipe do termo louletano e da freguesia de São João da Venda, parte integrante do termo de Faro¹⁵. Segundo a nova divisão administrativa de 6 de Novembro de 1836, Almancil tornara-se em freguesia sendo suprimida a de São João da Venda. Em 1849 a Igreja de São Lourenço categorizara-se como matriz da recém criada freguesia de São João Baptista de Almancil.

Nesta reduzida estância agrícola se elevava a partir de 1722 a Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil responsável pela definição dos actuais contornos paisagístico-rodoviários “em 1733 determina-se que todos os moradores de Almancil. Farrobeira e Val Fermoço carretassem pedra pera se fazer calçada na estrada que vai para São Lourenço e para Faro”¹⁶ em 1849 devido à anexação da freguesia de S. João da Venda, que até aí pertencia ao concelho de Faro, ao concelho de Loulé, e como a maioria dos povoadores se encontravam ligados à Ermida de São Lourenço, cujas rendas e tributos revestiam a favor da câmara de Loulé, houve a necessidade de se construir uma estrada que ligasse Loulé, S. João da Venda e Faro”¹⁷.

Da fé na intercessão de São Lourenço: O culto e a espiritualidade contra reformista no Algarve.

A partir da segunda metade do século XVI, as estruturas eclesiásticas, os vectores da espiritualidade teológica, a metafísica cristã e a linguagem artística de inspiração religiosa integraram-se, no espaço físico e mental da

Optámos por citar, ao longo do nosso discurso, *La Légende Dorée* em detrimento de uma versão hagiológica portuguesa, visto ser esta obra fonte inesgotável, durante a época barroca, para o elenco das representações artísticas.

⁽¹⁴⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 4, *Memórias Paroquiais de 1758*, resposta ao interrogatório n.º 15.

⁽¹⁵⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 4, *Memórias Paroquiais de 1758*, resposta ao interrogatório n.º 13.

⁽¹⁶⁾ MAGALHÃES, Joaquim Romero, *O Algarve Económico*, Editorial Estampa, Lisboa, p. 268.

⁽¹⁷⁾ ANACLETO, Susana Paula P.M., *Concelho de Loulé: seu desenvolvimento histórico*, Actas do 6º Congresso do Algarve, 1990, p. 86.

Europa, nos códigos doutrinários da Reforma católica propugnada pelo Concílio de Trento (1543-1563). O decreto tridentino de 3 e 4 de Dezembro de 1563 presidira ao fundamento de conversão da arte em retórico instrumento de propaganda e ilustração religiosas orientado para a captação dirigida das massas. Apelara-se a uma reforma iconográfica nutrida por novas intenções e novos modelos na arte sacra determinada pela Contra-Reforma, pretendendo o decreto conciliar que “toda a lascívia seja evitada, de modo que as Imagens não sejam pintadas com formosura dissoluta (...) nada se veja desordenado, transtornado, ou posto em confusão, nada profano, nada de desonesto apareça, pois à casa de Deus só convém a santidade”.¹⁸

As directrizes legislativas da Igreja romana e as reivindicações iconográficas que elas propunham actualizaram o ideário religioso português através das Constituições diocesanas com o objectivo do bispado veicular sem equívocos o sentir litúrgico e iconográfico da renovada temporalidade religiosa “No 1º período da Contra-Reforma celebram-se em Portugal dezenas de sínodos diocesanos e concílios provinciais, destinados a actualizar ou reformar as Constituições dos respectivos bispados (...). Foi pelas novas Constituições dos bispados que as regras sobre a arte sacra se impuseram no nosso país e se adaptaram à nova iconografia tradicional”¹⁹, e só assim se explica que normas proclamadas em Roma se aplicassem numa micro-localidade rural como era Almancil.

No Algarve, a nomeação prelatícia de D. Francisco Barreto em 1670, após vinte e um anos de Sé vacante, e as normativas publicações em 1674 d’*As Advertências aos Parochos e Sacerdotes do Bispado do Algarve* denunciaram a vontade de reorganização da diocese e um movimento implantado de aderência radical ao Catolicismo Tridentino. Às sessenta e oito paróquias, onze vigararias, duas dezenas de conventos, dezenas de Confrarias, Irmandades, Mordomias exigia-se a adaptação do imaginário religioso aos códigos da arte barroca, conceito de época, festa e brilho que na região algarvia, entre os anos de 1671 e 1751, vigorou sob a dinâmica empresa artística de seis prelados: D. Francisco Barreto II (1671-1679), D. José de Meneses (1680-1685), D. Simão da Gama (1685-1703), D. António Pereira da Silva (1704-1715), D. José Pereira de Lacerda (1715-1738) e D. Ignácio de Santa Teresa (1740-1751).

⁽¹⁸⁾ GONÇALVES, Flávio, *A legislação sinodal portuguesa e a arte de Contra Reforma*, História de Arte, Iconologia e Crítica, Lisboa, 1990, p. 112.

⁽¹⁹⁾ Idem, *ibidem*.

O espírito católico do barroco continua a exibir-se no vernacular culto dos santos, traço significativo da cristandade tridentina multiplicando as marcas retóricas da espiritualidade coeva. À crença desmesurada articula-se a necessidade quotidiana, de quando em vez a explosão devocional adormece na harmonia da vivência²⁰. Uma das lineares características da nova espiritualidade contra-reformista foi o impulso que se deu à hagiografia medieval “recurriendo nuevamente à la Leyenda Dorada para enriquecer el repertorio de representaciones”²¹.

E se Trento traçara a exaltação martirológica como expressão da sensual arte de catequização barroca, o culto devocional de São Lourenço valoriza, à infundável sageza do logos barroco, o tratamento hiperbólico, fantástico, desproporcionado dos temas da morte, do martírio, da êxtase. Grelhado a 10 de Agosto de 250, Lourenço tinha origem hispânica e fora ordenado diácono no pontificado de Sisto II que lhe confiou a administração dos bens eclesiásticos e a distribuição de esmolas aos pobres. Uma grelha aquecida ao fogo ocupou-se do seu martírio e concedeu-lhe culto ardente no apostolado católico desde o século IV. Memorado contemporaneamente no cânone da missa, os ancestrais calendários romanos, tal como os martirológicos medievais, inscrevem a festa de São Lourenço antecedida de vigília. São Máximo proclama a seu respeito “Comment sa justice n’aurait-elle pas durée, ses oeuvres étaient animées par cette vertu qui lui a fait consommer son martyre”²².

Procurámos apurar um alinhamento cronológico do culto lauretano no Algarve, provavelmente implementado na sequência da romanização que, no aspecto religioso, teve como primeira etapa a substituição de divindades e a implantação de novos cultos. As primeiras referências documentais

(20) “A 4 de Setembro de 1743 a vereação de Loulé “determina fazer uma festa ao mártir São Sebastião (...) destinada a conseguir do Santo a preservação do contágio que em algumas partes da Europa e África se esprimenta (...) O medo da peste foi-se desvanecendo. Sofre com isso antes tão afregueseados S. Sebastião. Em 22 de Janeiro de 1742, o Cabido da Sé de Faro mostra a sua indignação (...) ‘o pouco zello que obrava o Senado da Câmara desta cidade no culto de glorioso mártir S. Sebastião, pois não só deixara já de acompanhar a processão (...) mas nem ainda este ano nomearão os officiaes da dita Câmara para levar o andor (...), (MAGALHÃES, Joaquim Romero, *O Algarve Económico*, Editorial Estampa, Lisboa, pp. 73, 74, 76).

(21) SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Lecturas iconográficas e iconológicas, Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 309.

(22) VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, Garnier – Flammarion, Paris, 1967, p. 69.

respeitantes ao culto de São Lourenço encontram-se nas Visitações da Ordem de Santiago às Igrejas Algarvias testemunhando o culto em Alcoutim na igreja do Salvador: “Foy nos apomtado por parte do povoo que ho dito vigairo-lhe era obrigado de dizer missa a alem dos domingos e feestas (...) e elle nos deu num rool das que elle dizia (...) a Visitaçam de Nossa Senhora, Dia de Samtiaguo, Dia de Samta Ana, Santa Maria das Neves, a Transfiguraçam de Nosso Snor, Dia de Sam Lourenço”²³; e na Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Tavira: “Da mesma banda está hu encasamento e dentro hu altar d’alvenaria e sobre elle hua imagem de vulto de São Lourenço”²⁴. A confirmar-se a informação transcrita por Francisco Xavier de Ataíde de Oliveira, os visitantes da Ordem Militar de Santiago teriam testemunhado em 1565, a presença de uma imagem de culto de São Lourenço na já inexistente Ermida de Nossa Senhora de Farrovilhas²⁵.

Aquando da pesquisa efectuada no *Livro para me governar no Bispado, D. António Pereira da Silva (1704-1715)*, encontramos raros mas preciosos elementos testemunhando o culto láureo, nomeadamente na Igreja de Santa Maria de Tavira um altar com dedicação a São Lourenço²⁶, pertencente à área eclesial de Alcantarilha uma ermida de invocação laurejante; tal como uma Ermida de São Lourenço em Vila Nova de Portimão²⁷.

Na Igreja Matriz de Alte podemos testemunhar uma tábua quinhentista onde surge representado São Lourenço, a par de São João Baptista.

Desconhecemos a origem cronológica do culto láureo em Almancil. Apesar do realce destacado que as *Memórias Paroquiais de 1758*²⁸ conferem à antiguidade do pequeníssimo templo, podemos assegurar forçosamente uma produção seiscentista a esta obra. Sabemos bem que a escolha de um

(23) *Visitação da Ordem de Santiago ao Algarve 1517-1518*, p. 240.

(24) *Visitação das igrejas algarvias da Ordem Militar de São Tiago de 1554*, p. 78.

(25) OLIVEIRA, Francisco Xavier de Ataíde, *Monografia do Concelho de Loulé*, Porto 1905.

(26) A Igreja de Santa Maria de Tavira é a mesma que as *Visitações de Santiago* designam por Igreja da Nossa Senhora da Assunção.

(27) Ver LAMEIRA, Francisco, *Inventário Artístico do Algarve, A Talha e a Imaginária, XIII – Concelho de Portimão*, p. 240. Aqui encontramos referenciada uma suposta imagem de São Lourenço (103 cm x 52 cm) em madeira, de autor desconhecido, do século XVII; hipoteticamente, segundo o autor pertencera à antiga Ermida de São Lourenço.

(28) Ver Apêndice Documental, documento n.º 4, *Memórias Paroquiais de 1758*, resposta ao interrogatório n.º 13.

lugar para a construção não é arbitrária. O local escolhido surge frequentemente associado ao referencial valor de sacralização preponderante para o imaginário comunitário. Cremos, contudo, que a origem do culto de São Lourenço em Almancil se deve relacionar com o já existente na desaparecida Ermida de Nossa Senhora de Farrobilhas, onde desde pelo menos o século XVI havia uma imagem dedicada a tal Santo.

Num breve apontamento iconográfico, refira-se que São Lourenço surge geralmente acompanhado, na arte portuguesa tal como em outras representações artísticas europeias, com o símbolo do seu martírio, a grelha. A cena do seu martírio é a mais abundantemente difundida. Na Ermida de São Lourenço dos Matos estas normativas iconográficas são seguidas e consecutivamente reforçadas pelo carácter repetitivo com que aparecem representadas.

A ERMIDA DE SÃO LOURENÇO DOS MATOS DE ALMANCIL

CAPITULO I

A Arquitectura: Estrutura e decoração

No início do século XVIII a pequeníssima ermida de São Lourenço encontrava-se praticamente arruinada como documentam as *Memórias Paroquiais de 1758*: “Havia antigamente (...) outra igreja muito pequena já sem portas e quase arruinada”. Em 22 de Setembro de 1722 os moradores dos matos de Almancil desesperaram com a carência de água “(...) e como (...) padecessem gravíssima falta de água pelas demasiadas esterilidades dos anos, precisados da sua necessidade, ou já por destino do Santo começaram em vinte e dois de Setembro de mil setecentos e vinte e dois a cavar em uma barreira (...) “O esforço revelara-se frustrado e fora implorado e correspondido o patrocínio milagroso de São Lourenço” e afundando cada vez mais a obra para verem se achavam a água que pretendiam quanto mais para o centro mais seca achavam a terra, aqui frustrada a diligência se voltaram para a Igreja de São Lourenço que fica à vista e distante coisa de vinte braças. Implorado o patrocínio do Santo, um dos operários e devoto seu reparou que em um dos lados da profundidade que haviam cavado (...) estava um sinal (...) examinando o sinal impelindo e compelindo a dita vide abriu um anel de água tão copiosa que em brevíssimos minutos viram tudo cheio”. Realizara-se o milagre, exigira-se um laudatório reconhecimento ao Santo, prometera-se uma nova ermida: “Reconhecido este tão grande benefício, de razão era fosse dar as devidas graças a Deus Nosso Senhor e ao Santo”²⁹.

A campanha de obras da igreja a construir ficaria a cargo da Confraria de São Lourenço dos Matos. Não se conhecem documentos respeitantes ao percurso de tal confraria. Certamente seria uma modesta confraria rural, cuja sede se estabelecera num modesto templo sem sacrário “Desta freguesia há uma Ermida de São Lourenço, que tem só altar maior. Não tem sacrário”³⁰. Tratar-se-ia de uma confraria pré-existente à data das acções milagrosas que viu nelas motivo oportuno para evocar valores religiosos e de instância espiritual arreigados a uma provinciana sociedade contra-reformista, primeiro, para apelar a uma renovação estética, depois.

A confraria de São Lourenço dos Matos encontrara-se, nos anos a que nos reportamos, dinamizada por uma destacada personalidade algarvia – Dr. Manuel de Sousa Teixeira, alta individualidade regional, Vigário Geral do Bispado e como tal signo emblemático da Diocese do Algarve. Ocupara no intróito da vintena de Setecentos o cargo de Juiz da Ordem Terceira de S. Francisco de Faro³¹. A partir de 22 surge referenciado como Juiz da Confraria de São Lourenço dos Matos, função que tornou prestigiante ao transformá-la numa esplendorosa e nada modesta confraria, outrora desprovida de destaque, cujos destinos presidira até ao dealbar da década de 40. Sucedera-lhe João Baião Pereira, Arcediago de Lagos, que em 1742 já exercera funções, como testemunha o contrato de douramento do retábulo da ermida celebrado com os pintores algarvios Clemente Velho de Sarre e Francisco Correia³².

Desconhecemos as circunstâncias históricas que conduziram esta personagem de prestígio social no Algarve do tempo ao título de Juiz da referida confraria. Mas porventura é demasiado evidente que teria entrevisto, pensamos, o interesse de conversão e aproveitamento da monumental devoção ao Santo em primoroso agente difusor do sistema ideológico da

(29) Ver Apêndice Documental, documento n.º 4, *Memórias Paroquiais de 1758*, resposta ao interrogatório n.º 13.

(30) Ver Apêndice Documental, documento n.º 3, Livro para me governar no Bispado, D. António Pereira da Silva, 1704-1715, fl. 335.

(31) LAMEIRA, Francisco, *A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro*, Câmara Municipal de Faro, Faro, 1997.

(32) Ver Apêndice Documental, documento n.º 1, Contrato notarial celebrado no dia 16 de Fevereiro de 1742 respeitante ao douramento do retábulo da Ermida de São Lourenço dos Matos.

Contra-Reforma na Diocese do Algarve. A exacerbada devoção a São Lourenço e o carácter peregrinante da romagem ao templo de Almancil surgem em visualizante descrição nas *Memórias Paroquiais de 1758* “(...) todos os que necessitavam de remédio para a saúde vinham ao Santo, e bebendo da água da nova fonte, ou fonte de milagre, recuperavam a saúde que tinham perdida (...) Muitos que já tinham quase perdido a vida invocando o nome de São Lourenço dos Matos, que assim é o título daquela igreja, convalesceram. Contar os prodigiosos milagres de São Lourenço parece impossível (...) as inumeráveis cabeças, olhos, gargantas, peitos, mãos, pés e corpos assim de cera como de massa que cada dia aparecem naquela igreja (...) o grande concurso das pessoas que vêm pesar-se a trigo”³³.

Impusera-se ajustar este fenómeno de peregrinação ao Santo mártir e levita Lourenço “imagem na verdade a mais gloriosa deste reino”³⁴, num âmbito regional do Algarve barroco, aos objectivos coetâneos da militante ortodoxia do Catolicismo Tridentino. O Dr. Manuel de Sousa Teixeira sentira, cremos, esse desejo escondido, esta estratégia de afirmação num contexto que não pudera ser inocente. Este tão esclarecido propósito concretizar-se-ia na edificação de um novo templo de São Lourenço como cumprimento necessário da promessa que ao Santo se tinha feito.

Como construir no Algarve nos anos 20 do século XVIII um espaço religioso, empreitada de raiz, apto à reafirmação e expansão exclusivas do culto de São Lourenço? Segundo as ideologias arquitectónicas nobilitadas num plano internacional e materializadas em revestimentos pétreos como se ensaiava na arquitectura da Corte? Quanto à opção pressentida não persiste qualquer dúvida. Verificamos a consciencializada decisão de empreender uma construção em consonância com a tradição chã, dominante na paisagem arquitectónica do Algarve dos princípios de Setecentos.

Os caminhos diversos do Barroco há muito se houveram acolhido na arte algarvia. Importa, contudo, não identificar produção artística de índole e tempo barrocos com fórmulas plásticas de um Barroco internacional. Importa não identificar formas de sensibilidade religiosa com parâmetros arquitectónicos, nem pressupostos semânticos de persuasão, teatralidade e estímulo dos mecanismos sensoriais com um barroco planimétrico e espacialmente eclético. Se é certo que a comitente eclesiástica e as comunidades

⁽³³⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 4, *Memórias Paroquiais de 1758*, resposta ao interrogatório n.º 13.

⁽³⁴⁾ Idem, ibidem.

religiosas do Algarve abriram rumo à ambiência de uma espectacularidade cenográfica através da ornamentação interna dos templos, das procissões, pregações, música e indumentária, pacto dialéctico da cultura cristã com a cultura profana, não é menos verdade a persistência de valores construtivos locais em detrimento de uma linguagem arquitectónica afirmada nos circuitos do Barroco internacional³⁵.

Assim se explica que em 1730, ano da dedicação do italianizante Convento de Mafra, obra-símbolo da monumentalização arquitectónica de retórico poder joanino, o pintor de azulejos Policarpo de Oliveira Bernardes assinasse parte da cobertura azulejar da Ermida de São Lourenço dos Matos, templo edificado na fidelidade aos enraizados princípios chãos e teimosamente irredutível à assimilação de novas tendências arquitectónicas anunciadas num panorama artístico nacional. Que concepção é assim possível discernir? O peso da mundividência arquitectónica seiscentista numa construção de raiz no Algarve dos meados do século XVIII, enaltecida cenograficamente por uma exuberante ornamentação interior atesta concomitantemente uma opção dos responsáveis religiosos algarvios e não a morosidade retardatária da cultura arquitectónica nacional à recepção do quadro arquitectónico do barroco internacional, a consciência aturada da tácita funcionalidade da arquitectura vernacular, o cariz francamente disponível da plêiade artística portuguesa à sensibilidade barroca se entendida enquanto sistema organizado sob o apoio subsidiário das artes decorativas e denunciador da originalidade e conteúdo do barroco portugueses.

A Ermida de São Lourenço dos Matos denuncia uma exaltante unidade, o que resulta também pelo facto de constituir o fruto de uma única e exclusiva campanha de obras. Preserva uma singela estrutura arquitectónica. Paredes exteriores caiadas e decoradas chãmente, fachada delimitada por pilastras de cantaria, pináculos nos acrotérios, janela com frontão lavrado sobre um portal desprovido de ornamento significativo. Na retaguarda da sacristia que ladeia a igreja ressalta da composição a torre sineira. A igreja de Almancil tem planta rectangular e abside quadrada rematada por cúpula semi-esférica.

À medida que entramos no seu interior verifica-se uma concepção de unitária espacialidade. Não se detectam indícios de desproporções, acrescentos, anomalias estruturais. Complementando uma estrutura arquitectónica que é integralmente estática, outra estrutura de azulejaria total e entalhe parcial concebe um teoria da comunicação barroca deliberadamente

(35) LAMEIRA, Francisco, *O Itinerário do Barroco no Algarve*, Faro, 1988.

destinada, cremos, à multiplicação dos focos visuais. Apresenta-se uma maquinaria arquitectónica de olhar, calcula-se um espaço que se traduz num construção cenográfica resultante do labirinto de formas e figuras que se comunicam ao olhar do espectador. No ar, um imenso cheiro de conspiração estética. Lançam-se armadilhas à visão do espectador a partir dos expressivos entrecruzamentos de ouro e cerâmica num espaço cujo signo arquitectónico o próprio visitante é convidado a arquitectar. Olhar significa, em São Lourenço dos Matos de Almancil, pensar por ordem uma espacialidade que se apresenta metafórica, polimorfa, inventiva. Isto não significa a ausência de pensamento arquitectónico, mas deve-se à original especificidade de Barroco português no encontro de soluções inovadoras expressando a modernidade pela diferença.

Este ímpar conjunto artístico resulta de um quadro de divisão estética entre a tradição e a novidade. Tradição se enaltecermos a chã planta rectangular de caixote austeramente Kubleriano; novidade a que se desenvolve na traça centralizada e cupulada da capela-mor. Mas a unitária articulação dos citados figurinos vai no sentido de uma acomodada continuidade num jogo de união de figuras geométricas que de modo sistemático a arquitectura portuguesa prospectara há muito. Não se conhecem contratos notariais respeitantes à obra de alvenaria da igreja. Cremos, no entanto, que o acto de encomenda da Confraria de São Lourenço dos Matos deve ser visto à luz do conceito de *GesamtKunstwerk* ou seja o que Prof. Doutor Vítor Serrão entende como “obra de arte vista pela sua dimensão de totalidade”³⁶. Num olhar sobre a nossa produção artística, acreditamos ser possível discernir um modo de fazer que passa pela prévia concepção de um programa de totalidade artística; ou seja não persiste qualquer dúvida de que o programa estético de São Lourenço de Almancil pressupõe uma noção preconcebida de arte total, na medida em que se delineara a utilidade de uma chã caixa arquitectónica prepositadamente apta a congregar um sintonizado recheio de azulejaria e talha no âmbito de uma estratégia de persuadir adequada às condicionantes estéticas do barroco.

Que argumentos ilustram a validade desta premeditada e unívoca realidade artística? É possível entrever alguns testemunhos explícitos para a análise pretendida.

No Algarve a estética barroca manifestara-se com uma linguagem de

⁽³⁶⁾ SERRÃO, Vítor, *O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional: A obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja (1672-1698)*, Separata da Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.º 245-268, Lisboa, 1996/1997.

cunho regionalista, a sua elaboração concretizara-se na decoração interior dos templos, na preocupação pela ocultação da arcaizante fisionomia do espaço estrutural pré-existente através da implantação de uma hiperce-nográfica retórica de espectáculo alicerçada no revestimento subsidiário de pintura mural, pintura de painéis, imaginária, estuque, azulejaria e talha. Irredutível a uma barroquização arquitectónica, continuavam-se a edificar igrejas exteriormente caiadas e dinamizadas interiormente por azulejo e talha. Ora diante deste tipo de concepção de espaço sacralizado, recusada uma engenhosa arquitectura barroca, porque razão se construiria de raiz, apologia de um projecto unitário, uma concepção arquitectónica de planimetria estática? Com que objectivo se empreenderia uma estrutura de limitado alcance estético e de curto pendor persuasivo num época artística afim da criação de ambientes cromáticos, luminosos e articulados propiciadores de tendências decorativas múltiplas? Fruto de um pensamento da arquitectura enquanto suporte da talha e azulejo, formas decorativas enraizadas na saturação dos espaços internos.

Num tempo em que se saturaram de azulejos e talha o espaço intestino de estruturas já existentes, em que se sucedera à subversão da arquitectura pela decoração, reduzir-se-ia à nudeza absoluta das paredes caiadas e vazias o interior de uma produção artística destinada a ser tipificada como o verdadeiro espaço do fenómeno de peregrinação no Algarve barroco? Conceber-se-ia superfícies murais sem saturação decorativa e multiplicação de focos visuais, para convencer e dominar emocionalmente os espectadores, numa cultura, como a barroca, na qual a imagem é um dinâmico emissor da mensagem religiosa?

A esta consciência que *a posteriori* formamos corresponde, por acréscimo, o conhecimento seguro da cronologia respeitante à encomenda e/ ou colocação da azulejaria e talha. Em 16 de Novembro de 1729, o Dr. Manuel de Sousa Teixeira, Juiz da Confraria de São Lourenço dos Matos, estabeleceu contrato com os irmãos e mestres Manuel e Antão Borges “sobre a obra de azulejo para Capela do dito Santo”. Mandou o dito Vigário Geral do Bispado “de darem por sua conta todo o azulejo necessário para se azulejar a Capela do dito Santo, tanto paredes como a meia laranja (...)”³⁷. Trata-se neste instrumento notarial, pois, do azulejamento integral de uma Ermida recém-edificada. A importância deste facto é extrema. Se consi-

⁽³⁷⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 2, Contrato notarial celebrado no dia 16 de Novembro de 1729 respeitante à obra de azulejo da Ermida de São Lourenço dos Matos.

derarmos que a empreitada de obras do templo ter-se-ia iniciado no ano de 1722, e prolongado pelos anos seguintes, o deliberado esforço em 1729 de superar os limites de uma estrutura por preencher, testemunha que existe um ensaio de uma caixa de alvenaria esvaziada externamente de ornamentação, pressupondo a intervenção dinamista da talha e azulejo.

Também a cronologia da talha situa-a num tempo histórico em função do qual terá de ser entendida como elemento decorativo destinado a cobrir um espaço que a espera e pressupõe. Não se conhece documentação notarial respeitante ao retábulo de talha dourada da capela-mor; no entanto, tivemos acesso à escritura de obrigação e contrato celebrado entre os pintores Clemente Velho de Sarre e Francisco Correia com o Arcediago de Lagos João Baião Pereira, sucessor do Dr. Manuel de Sousa Teixeira no cargo de Juiz da Confraria de São Lourenço dos Matos, em 16 de Fevereiro do ano de 1742³⁸. Ora, o sentido programado da obra artística justifica-se também nestes vectores decorativos que seguem de imediato a actividade construtiva.

Esta caracterização, que nos convém demonstrar, de uma pressuposta junção de géneros artísticos distintos como complemento da estrutura arquitectónica surge exemplarmente sugerida nos dados fundamentais que as *Memórias Paroquiais de 1758* nos informam. Nesta documentação histórica, cremos realçar a consciência coeva do destaque particular do recheio artístico da igreja. Assim podemos saber que ao templo se referiam nestes termos: “(...) aquele adornado templo de São Lourenço (...) um primoroso templo não pela grandeza dele, mas pelo ornato (...) não havendo igual em todo este reino”³⁹. Entra assim ao serviço da nossa leitura plástica a tendência estética de um espaço que se pretendia engrandecer não por ampla espacialidade ou renovada planimetria, mas pela esplendorosa decoração do seu espaço intestinal. O novo templo destacar-se-ia na arte algarvia do barroco pela sumptuosidade decorativa do seu interior em contraste com a simplicidade exterior.

A este propósito se mostram sobremaneira oportunas as indicações respeitantes à filiação artística. Esta questão confirma a preconcebida totalidade decorativa que proclamamos para o nosso objecto artístico.

⁽³⁸⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 1, Contrato notarial celebrado no dia 16 de Fevereiro de 1742 respeitante ao douramento do retábulo da Ermida de São Lourenço dos Matos.

⁽³⁹⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 4, *Memórias Paroquiais de 1758*, resposta ao interrogatório n.º 13.

É que também ela a confirma, se consideramos o carácter prototípico que a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro assume para a Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil⁴⁰. O encomendador da obra almancilense, o citado Dr. Manuel de Sousa Teixeira, Juiz da respectiva confraria, havia sido anteriormente Ministro da Ordem franciscana. Até ao ano de 1744, momento em que se procedera a uma profunda alteração da igreja farensense ao mudar-se a orientação de poente para nascente e que precedera um renovado risco para o corpo da igreja nos finais da década de oitenta, São Lourenço de Almancil encontrara aí o seu modelo convincentemente unitário. A primitiva Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro possuiu planta rectangular. Em 1718 fora contratado o mestre Manuel Borges, para o revestimento integral da igreja com azulejos, obra atribuída à família Bernardes. O Dr. Manuel de Sousa Teixeira no ano seguinte incumbira o mestre entalhador Manuel Martins de construir uma cornija em talha para separar a obra de azulejaria e em 1721 o mesmo mestre entalhador procedera à reformulação do retábulo da capela-mor.

À luz da coincidência dos elementos históricos, das similitudes artísticas que se empreendem assinalar no templo de Faro e da acção de um único nome encomendador, o referido juiz, verificamos como a visão totalizante que preconizamos verifica-se também nesta nova situação de filiação artística.

O Dr. Manuel de Sousa Teixeira teria atribuído a vultosa empreitada da Ermida de São Lourenço aos irmãos Borges, Manuel, mestre de azulejos, e Antão, mestre de obras, gizando já um programa de decoração total. Conhecera-os das empresas artísticas empreendidas em São Francisco que subsistem, apesar de modificadas. A concepção geral da composição encarregar-se-ia da construção preparada pela medição das superfícies parietais a decorar com os revestimentos azulejares, o que em 1729 se confirmara em instrumento notarial (...) conforme o orçamento, que entre eles está feito, levará de azulejo do mais subido e fino seis mil e duzentos e vinte azulejos, e do outro menos fino dois mil setecentos e trinta pouco mais ou menos”⁴¹. Seguir-se-ia o programe de entalhe, resultado de um pensamento arquitectonicamente ordenado.

Tudo assim se concretizara por gosto estético e não à míngua de poder

⁽⁴⁰⁾ Perspectiva que tem vindo a ser sugerida pelo Dr. Francisco Lameira.

⁽⁴¹⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 2, Contrato notarial celebrado no dia 16 de Novembro de 1729 respeitante à obra de azulejo da Ermida de São Lourenço dos Matos.

económico para de outro se modo se fazer:” (...) houve ano em que receita passava muito de dois mil cruzados, com as quais esmolas se fez ao Santo um primoroso templo (...) tendo a sua Confraria hoje, já depois de tantas obras e despesas melhoria de cem mil réis de património que com as oblações passa muito de duzentos cada ano”⁴².

Por um gosto estético de um erudito encomendador obstinado na representação e glorificação da vida hagiográfica de São Lourenço se explica a existência de um programa, decorativo, de cuja execução os irmãos Borges se encarregaram, visualizável na acutilante unicidade iconográfica existente entre azulejaria e talha.

Como classificar uma estrutura que é criada e pensada para receber elementos decorativos promotores da modificação desse espaço na primeira metade do século XVIII? Que resposta tipológica podemos, se podemos, formular?

Uma obra de arquitectura que expressa acentuadamente a assumida pluralidade da arte barroca. Resiste a uma delimitada concepção de esquematização de espacialidade arquitectónica barroca concretizando com naturalidade os pressupostos da geometria euclidiana e segue a moda de construção de pequenos templos de planta longitudinal pensada para receber o programa azulejar através de ensaio prévio de encenação de mensagem visual; abre rumo a uma sensibilidade polivalente de Barroco, sinal da versatilidade do estilo, que como qualquer outro sofre interpretações individualizadas conforme um espaço e um templo peculiares, que antes de tudo funcionou no meio artístico português como conceito de cultura e sensibilidade que se sobrepôs a normas planimétricas de acentuado dinamismo geométrico.

Um magno exemplar de tipologia de *guarda-jóias*, expressão comprometida com que aqui designamos uma caixa arquitectónica delineada para guardar ouro e cerâmica azulejar no panorama artístico de Setecentos nacional, o que não invalida a suposição de uma obra de conjunto, ela própria uma jóia arquitectónica integrada na paisagem. A esta concepção correspondera o programa Contra-Reformista ao pensar “o corpo de arquitectura como uma alegoria católica do próprio corpo do Cristo: um corpo desprezível (o exterior das igrejas reduzido à mera funcionalidade dos muros separadores suportando a riqueza interior da alma (o espaço interior repleto de azulejos,

⁽⁴²⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 4, *Memórias Paroquiais de 1758*, resposta ao interrogatório n.º 13.

combinados ou não com a talha (...)”⁴³.

CAPITULO II

A azulejaria: diálogo barroco entre a *palavra* e a *imagem*

A historiografia da Arte Portuguesa tem veiculado uma reiterada unanimidade quanto à condição maior do revestimento azulejar da Ermida de S. Lourenço dos Matos de Almancil, gramática decorativa merecedora da qualificação como momento áureo no panorama da azulejaria figurativa barroca, na arte do azulejo em Portugal: “O recheio de azulejo da Igreja de S. Lourenço de Almancil é o mais notável do Algarve e, sem dúvida, dos mais extraordinários de Portugal, o que o mesmo é dizer, que, no género, dos mais extraordinários do mundo”⁴⁴; “A elaboração máxima das criações de Policarpo encontra-se nas abóbadas decoradas por este mestre, em Almancil”⁴⁵; “Policarpo de Oliveira Bernardes assina os azulejos, demonstrando consciência da importância da obra”⁴⁶. Também na introdução do *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* numa concisa referência às principais obras do Barroco Português se pode ler (...) além de pequenos e grandes conjuntos monumentais de diversos géneros (arquitectura, escultura, talha azulejaria) fruto de programas coerentes (como por exemplo o Palácio de Queluz, a talha do Convento da Madre de Deus ou a azulejaria da igreja de Almancil)”⁴⁷, afinal o reconhecimento do valor artístico tornou-os objecto de particular atenção.

A exemplaridade onírica da produção azulejar tem ganho, na nossa opinião, exagerada autonomia. Pensamos que o seu entendimento global pressupõe um pensamento estético e estruturado englobante da arquitectura,

(43) PEREIRA, José Fernandes, *O Azulejo, Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. Por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989, p. 55.

(44) SIMÕES, João Miguel dos Santos, *Os notáveis azulejos da igreja de S. Lourenço de Almancil*, Correio do Sul, Faro, 1949, p. 1.

(45) MECO, José, BERNARDES, Policarpo de Oliveira, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989, p. 84.

(46) ARRUDA, Luísa, ALMANCIL, S.Lourenço, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989, p. 25.

(47) *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989, p. 4.

azulejaria e talha numa abordagem totalitária, o que se delineou no capítulo precedente.

Transformara-se o azulejo na época barroca na essência de determinados espaços arquitectónicos sendo aplicado quer em superfícies parietais, que equacionaram previamente o espaço arquitectónico, quer na dinamização de espaços estáticos pré-existent.

Possui a arte algarvia significativos conjuntos de azulejaria de decoração barroca. Também aqui fora eleito o azulejo como componente destacado do barroco português. Considerado elemento decorativo que reivindicava primordial papel na dinamização arquitectónica, procedeu-se à incorporação de acervos ceramistas em superfícies parietais esvaziadas. Da sua integração e da mestria de artistas locais resultaram esplendorosas articulações das quais salientámos o revestimento azulejar barroco da manuelina capela-mor da Igreja matriz de Alte, exemplar de homenageável gabarito artístico.

Em Almancil, o interesse da altíssima qualidade do programa de modalidade azulejar manifesta-se num complemento que foi deliberadamente orientado e ensaiado para a cobertura do enquadramento arquitectónico. A peça assume-se tão fundamental quanto a integração. O revestimento integral em azulejos da Ermida de São Lourenço dos Matos exprime o seu clarividente papel arquitectónico pelas sugestões decorativas com que reproduz arcos, portas e janelas em fantasiosas e cenográficas arquitecturas perspectivadas.

O sentido de um recheio azulejar pensado previamente para a sua integração arquitectónica surge confirmado na escritura de contrato que fizeram o Juiz da Confraria de São Lourenço dos Matos com os irmãos Borges em 16 de Novembro de 1729. Relembre-se que Manuel Borges era mestre azulejador ou seja encarregava-se junto dos clientes de contratar o pintor de azulejos, tal como orientava o azulejamento das superfícies a decorar. Deste modo “eles estavam ajustados e contratados com os ditos Reverendo Juiz e mais oficiais da Confraria de São Lourenço dos Matos de darem por sua conta todo o azulejo necessário para se azulejar a Capela do dito Santo, tanto paredes como a meia laranja” o que significa estarem comprometidos com o encomendador Dr. Manuel de Sousa Teixeira a arranjar e orientarem o conjunto de azulejos necessários para o revestimento de um espaço arquitectónico que se edificava com os olhos postos nele “que conforme o orçamento, que entre eles estava feito, levará de azulejo do mais fino e subido e fino seis mil e duzentos e vinte azulejos, e do outro menos fino dois mil setecentos e trinta pouco mais ou menos (...) a fazer a dita obra com toda a perfeição possível e o dito azulejo fino e da melhor pintura que pode ser⁴⁸”, o que traçara

o objectivo de se preparar o esplendor do templo mercê de uma acção programada. Na preciosa documentação notarial lê-se ainda que “se obrigavam a que por conta da dita Confraria se fará a condução do dito azulejo da cidade de Lisboa para a cidade de Faro e dela para a dita Ermida”, referenciando-se assim o local da produção azulejar. A descrição documental transforma-se em reforçado complemento das nossas elucidações. O Dr. Manuel de Sousa Teixeira preparara a futura fisionomia da Ermida a partir do protótipo artístico da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro. Procuraria dar um figurino artístico que contemplasse um exterior incapaz de grandes rasgos estéticos e presumira uma explosão interior de arte exuberante e total, para tal se precederia à contratação dos mestres que com ele haviam trabalhado na empresa franciscana, os mestres Borges que orientaram a encomenda artística dos azulejos. Se tivermos em conta que os Borges laboraram maioritariamente com a família Bernardes, a mesma que executara a abóbada da nave, actual capela-mor da Igreja de São Francisco de Faro, a que oficina de azulejaria lisboeta se entregaria a grandiosa encomenda azulejar? Quem melhor que Policarpo executaria, na época joanina, a grandiosidade barroca do conjunto artístico de Almancil?

A magnificente aplicação azulejar da Igreja de São Lourenço recheia a totalidade da decoração parietal. É totalmente alusiva à vida do Santo mártir e compreende: o revestimento parietal da capela-mor, que é constituído por dois grandiosos painéis do chão ao tecto onde se observam representações iconográficas da distribuição de São Lourenço dos bens da Igreja aos pobres e do milagre junto ao Tibre da restituição da vista a dois cegos; as trompas da capela-mor com os quatro emblemas do martírio; a espectacularidade pictórica do interior do zimbório onde verificamos o efeito cenográfico de *trompe l'oeil* nas pilastras e balaústres, a única cúpula com aplicação azulejar que o Algarve possui; a pintura textualizante dos seis painéis da nave da Igreja distribuídos por sequência cronológica; a abóbada de berço da nave em que Policarpo “utiliza a perspectiva oblíqua na representação de espaços e desenhos de elementos arquitectónicos, de grande elegância, comunicando sensação de profundidade e de espaços sem limites”⁴⁹; um silhar na sacristia do tipo “vasos e golfinhos”, motivo ornamental barroco destinado às dependências secundárias; um painel de reduzidas

⁽⁴⁸⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 2, Contrato notarial celebrado no dia 16 de Novembro de 1729 respeitante à obra de azulejo da Ermida de São Lourenço dos Matos.

⁽⁴⁹⁾ ARRUDA, Luísa, ALMANCIL, S. Lourenço, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989, p. 25.

dimensões sobre o portal da sacristia e, por último, um painel de considerável medida com a ilustração imagética de São Lourenço no exterior da parede da capela-mor.

Esta última aplicação azulejar merece uma ordenada reflexão sobre qual o significado da sua criação artística. A historiografia do azulejo português está ausente quanto à essência destas figurações. Tratam-se de registos azulejares de pequenas dimensões que sob a forma de silhares, cruzeiros ou em diminutos painéis se manifestam sobre portas, frontões ou em superfícies parietais dos exteriores dos templos. Segundo verificámos em diversos espaços religiosos algarvios, vários destes elementos foram dispostos em igrejas de recheio azulejar. Dois destes espaços vulgarizaram-se enquanto igrejas de peregrinação⁵⁰. O servirem de referência à romagem processional delineando um percurso circundante do templo parece-nos funcionalidade sobremaneira óbvia. Mas cumpre-nos aqui expressar a necessidade de identificar estes conjuntos decorativos como constituintes de um corpus azulejar disposto a ser estudado, ou seja exemplares azulejares que metaforizam o recheio de azulejos dos templos em que aparecem, aproveitando-os como expressão de um convite à entrada. Designamo-los como os *sacro-convites*, versão religiosa e diminuta espacialmente de um corpus de figuras profanas de convite apto à decoração de espaços palacianos em testemunho artístico dos rituais de entrada barrocos.

O painel da Ermida de São Lourenço dos Matos a que nos referimos conjugaria essas duas funcionalidades: definir um percurso peregrinante e incitar o crente a ultrapassar a sobriedade dos muros, atitudes que definem culturalmente um tempo e gosto artísticos.

A nossa investigação constatou que a azulejaria barroca portuguesa acolheu com entusiasmo a configuração respeitante ao relato hagiográfico de São Lourenço, o que não se comprovou para a pintura de tela e cavalete. Ao satisfazer as regras iconográficas coetâneas, que privilegiaram as representações hagiográficas, a biografia de São Lourenço fora aplicada azulejarmente, para além do objecto sobre o qual nos debruçamos, na Igreja de São Lourenço de Carnide em Lisboa (1715-20), na Igreja de São Lourenço em Alhos Vedros (1749), na Capela de São Lourenço em Alcobaça (1720), no Palácio das Marqueses de Castelo Melhor em Lisboa (século

(50) Referimo-nos à Ermida de Nossa Senhora da Piedade em Loulé e à Ermida de São Lourenço dos Matos, que estudámos.

XVIII, data indeterminada).⁵¹

A azulejaria figurativa de São Lourenço de Almancil, alusiva à vida do Santo mártir, representa a aplicação das regras iconográficas aos azulejos setecentistas e também o *Ut Pictura Poesis* tão caro à arte barroca. A importância conferida à arte sacra pós-tridentina no enaltecimento da sua função pedagógica determinou a escolha rigorosa e controlada das temáticas imagéticas difundidas; neste quadro estético-mental se enquadram as cenas hagiográficas executadas no ornamento azulejar da Ermida de São Lourenço de Matos, dada a relevância das séries narrativas da vida de santos na iconografia dos azulejos do século XVIII.⁵²

São Lourenço de Almancil azulejar representa fidedignamente o *Ut Pictura Poesis* ou seja a recíproca contiguidade existente na época barroca entre poesia e pintura, o mesmo é dizer entre palavra e imagem. Irmanadas pelo conceito aristotélico de *mimesis*, poesia e pintura reflectiram-se mutuamente no barroco sob as categorizações respectivas de pictural e escritural. Deste modo se entende o programa azulejar de São Lourenço como um texto pictórico prestes a ser lido e interpretado como de se um livro se tratasse. A azulejaria figurativa almancilense exemplifica a necessidade premente de visualização da época barroca como factor transmissor da sua fundamental comunicabilidade. A vontade interior do sujeito caracteriza-se pelo figurativo da sensação visual denunciando pela figuração a comunicação, peculiar da arte da época moderna, entre a esfera da arte e a esfera da natureza.

Se se designam por *textos-visuais* a associação entre pintura e escrita onde palavra e imagem se conjugam através de alegoria e de símbolo na tradição de uma escrita originalmente pictográfica⁵³, é momento, cremos, de elevarmos à categoria de *pinturas textuais*, expressão que aqui utilizamos, um conjunto assaz abrangente da arte figurativa portuguesa e especialmente barroca onde na representação pictórica o texto escrito é introduzido; neste corpus incluir-se-iam as inúmeras representações de azulejaria figurativa portuguesa nas quais o universo mental simbólico e os conceitos a transmitir

(51) Ver SIMÕES, João Miguel dos Santos, *A azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, 1979.

(52) Ver CAMPOS, Teresa Lima de, *Application des règles iconographiques aux azulejos portugais de XVIII éme siècle*, Azulejos, Catálogo Europália, Bruxelles, Belgique, 1991.

(53) Ver HATHERLY, Ana, *O Ladrão Cristalino*, Edições Cosmos, Lisboa, 1997.

possibilitaram a intromissão do processo textual garantido ao conjunto artístico desmedida legibilidade.

Acerca do integral revestimento azulejar do templo verbalizara Francisco Xavier de Ataíde Oliveira, em visão amadorística: “É possível que as azulejos que hoje adornam o bonito templo d’aquela freguesia sejam os mesmos que adornaram a Igreja de Farrovilhas (...) no entanto (o que não destrua a nossa suposição) é certo que a tradição é constante em afirmar que os azulejos foram fabricados próximo do sítio e dentro da área da nova freguesia”⁵⁴. De facto, bastaria uma descrição do conteúdo ornamental e ilustrativo do género artístico, seguindo-lhe a referência à datação e assinatura do programa azulejar, para desartejar a labiríntica suposição de um hipotético aproveitamento dos conjuntos azulejares de um templo quatrocentista irremediavelmente perdido (a citada Ermida de Nossa Senhora de Farrovilhas fora totalmente destruída pelos ingleses de Essex em 1596) para decoração de um espaço religioso edificado duas centúrias depois segundo um programa estético premeditadamente delineado.

Com excepção de José Meco, diversos autores da Historiografia da azulejaria portuguesa insistem na atribuição da obra integral da azulejaria da Ermida ao pintor de azulejos Policarpo de Oliveira Bernardes. Aquele que é correctamente considerado o melhor pintor de azulejos do ciclo dos mestres da época artística da fase áurea do reinado de D. João V nascera em Lisboa cerca de 1695, filho do notabilíssimo pintor de azulejos António de Oliveira Bernardes. *Policarpus Oliva* ou Policarpus ab Oliva fora discípulo e colaborador do pai, estando na Irmandade de São Lucas em 1728. Acerca da sua obra Virgílio Correia proclamara-a como “decerto o mais extraordinário monumento artístico que nos legou o segundo quartel do século XVIII”⁵⁵. Policarpo de Oliveira Bernardes pertence ao designado “ciclo dos mestres” da azulejaria barroca portuguesa, fase de produção que se caracteriza pela individualização do artista (através da diferenciação de autorias diversas a partir de conjuntos assinados ou documentados) e pela primorosa elaboração da azulejaria figurativa. Como características da vasta produção deste período, correspondente à primeira metade do século XVIII, impõe-se referir a ficcional representação do espaço (factor dinamizador da

⁽⁵⁴⁾ OLIVEIRA, Francisco Xavier Ataíde de, *Monografia do Concelho de Loulé*, Livraria Figueirinhas, Porto, 1905, p. 128.

⁽⁵⁵⁾ MECO, José, BERNARDES, Policarpo de Oliveira, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989, p. 83.

arquitectura), a força dramática, jogos de luz e equilíbrio na escala de cenas e figuras, a dimensão totalizante das composições. Entre os grandes mestres desta época, herdeiros em muito da expressão pictórica e decorativa do pintor Gabriel del Barco, na produção de Lisboa destacam-se, a par da escola dos Oliveira Bernardes, a de António Pereira e Manuel dos Santos e a do mestre P.M.P. A fase inicial do pintor situara-se cerca de 1715-20 em colaboração com o pai nas obras pictóricas da capela-mor da Igreja de São Lourenço em Vila Nogueira de Azeitão e Sacristia da Igreja de Bom Pastor em Serpa. Desta fase são atribuíveis a Policarpo os painéis da Capela de São Sebastião das Carvalheiras em Braga (1717), o revestimento da Capela da Quinta do Bomjardim em Belas, a decoração da Capela do Senhor de Santo Nome de Jesus na Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Vila Viçosa, o revestimento das Capelas dos Passos em Estremoz e a decoração integral da nave da Igreja de São Lourenço de Carnide em Lisboa, que adiante voltaremos a referir. A sua primeira monumental obra está presente no revestimento integral da nave e da capela-mor da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo (1719-1721), aqui se inicia a fase média do pintor.⁵⁶

O que podemos considerar no revestimento azulejar de Almancil obra de Policarpo de Oliveira Bernardes? Ao contrário de outros autores que à mão policarpiana atribuem *ab integro* a decoração azulejar da Ermida de São Lourenço dos Matos, José Meco considera que a autoria artística dos painéis das paredes da nave não é de Policarpo. Não nos quisemos limitar a reproduzir opiniões, mas dar um contributo específico para a questão. O que pensamos sobre o tema? Procuramos exemplares passíveis de comparação, para tal vimos *in loco* a decoração azulejar de Policarpo na Igreja de São Lourenço de Azeitão e o que persiste da obra azulejar da desmontada Igreja de São Lourenço de Carnide em Lisboa. Se nos desligarmos das coincidentes afinidades temáticas, deparamos com definitivas afinidades de estilo entre as obras referenciadas e o receituário pictórico presenciável nas paredes da capela-mor, superfície parietal da porta e abóbada perspéctica da nave de Almancil. Os peculiares remates pictóricos da cúpula tendem a emitir mais a especificidade da estrutura a azulejar do que uma divergência na expressão pictórica da pintura do corpo da nave. Aqui, nas paredes da nave, verificamos um abandono gradual da qualidade artística empreendida no restante acervo. Esta diminuição não é evidente num primeiro olhar, nem desqualifica a grandiosidade das composições, mas não se detecta tanto apuro quanto aos

⁽⁵⁶⁾ Idem, *ibidem*.

primores dos desenhos de figuras e planos. Também entre os painéis biográficos e o espaço pictórico que os separa se definem mãos diversas acentuadas pela divergente densidade ou ausência das sombras, marcas ou riscos que delineiam as composições figurativas. Como se explicam então as mesmas soluções decorativas utilizadas no desenho destas espacialidades parietais com os restantes conjuntos da Igreja atribuíveis por certo a Policarpo? Mais, a que se deve a coincidência de composições ornamentais entre estes programas decorativos da nave de Almancil e os executados por Policarpo em Azeitão e Carnide como pudemos confirmar? Antes de tudo não podemos ignorar que muitas das coincidências ornamentais, verificáveis entre diversos exemplares da azulejaria de uma época dada, definem as enormes potencialidades de transmissão das estampas ou gravuras como modelos ou fontes de inspiração figurativa para oficinas distintas.

No entanto, cremos não residir aqui a solução da questão. Os revestimentos azulejares da Ermida de São Lourenço dos Matos documentam uma consciencializada unicidade iconográfica e decorativa. Não se trata de modelos estéticos associados apenas por uma coincidência temática. Intui-se que o percurso azulejar surge direccionado em toda a disposição geral que se ensaia na observação das pinturas. À parte as diferenças nas modalidades estilísticas que presidem a pintura da nave, sem dúvida se afirma uma mesma hegemonia temática desenvolvida, uma mesma afinidade nos detalhes complementares; é no primoroso traço da execução que se perde, apenas numa pesquisa rigorosa, a harmonia unitária. À minguia de documentação notarial que ilumine as nossas suposições, acreditamos que todo o ímpar conjunto artístico da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil é obra da oficina do mestre Policarpo de Oliveira Bernardes e concordamos com a opinião de José Meco na não atribuição da pintura dos painéis da nave à mão de Policarpo. A elogiosa unidade do programa de azulejaria historiada não pode ser somente explicável pelo facto da existência de uma orientação decorativa: os irmãos Borges, fruto da encomenda artística do Vigário geral do Bispado, o Dr. Manuel de Sousa Teixeira, mas também como resultado da pintura de azulejos se ter efectuado por artistas da mesma oficina sob a coordenação orientadora de Policarpo. Assim podemos deduzir que o programa pictórico do templo fora entregue a Policarpo, que este executara o melhor complemento desta belíssima Igreja preenchendo a totalidade da capela-mor, cúpula, abóbada da nave e superfície parietal da porta, as que exigiam o apuramento das arquitecturas fingidas e dos conceitos perspécticos de Andrea Pozzo. As cenas restantes testemunhariam a orientação policarpiana, mas também o esforço dos seus discípulos em alcançar a esplendorosa qualidade artística de Policarpo de

Oliveira Bernardes.

Assim se afirma uma aparatosa manifestação de cerâmica azulejar. Peças de rasgado sentido da cor, na modelação cromática de azuis mais ou menos carregados, vaporosas gradações de luz, perspectiva ilusionística na cenografia da arquitectura, gosto sensível de dinamizar perspecticamente os desenhos, a ardência do realismo nos pormenores das composições, a mestria das cercaduras repetitivas, as sinuosidades cromáticas dos enquadramentos paisagísticos, a complexificação da ornamentação de grinaldas florais, jogos acânticos, cartelas, e anjos-querubins barrocos, composições arquitectónicas.

Em relação à filiação artística verifica-se a unanimidade. Os azulejos da Ermida de São Lourenço dos Matos usaram para sua concretização o modelo sumptuoso dos azulejos da Igreja de São Lourenço de Carnide de Lisboa realizados entre os anos 1715-20 por Policarpo de Oliveira Bernardes. O citado templo fora totalmente esvaziado do seu recheio no início deste século, o que nos impossibilita a reconstituição do seu revestimento. Os exemplares que observamos mostraram-se suficientes para a confirmação da filiação realizada, pois a similitude dos painéis historiados não levantam dúvidas plausíveis. Segundo José Meco os painéis deveriam cobrir a totalidade da Igreja e o revestimento seria “constituído com toda a probabilidade por três andares de painel, o inferior apenas ornamental e servindo de silhar, e o central e o superior figurativos”⁵⁷. Segundo o mesmo autor a azulejaria de Carnide representa cenas da vida e martírio de São Lourenço inspiraram-se em gravuras de Rubens, o que significa que a pintura azulejar de Almancil se assume como descendente genealógica do celeberrimo pintor flamengo do Barroco internacional⁵⁸.

Consideramos que o facto da encomenda artística ter sido realizada a Policarpo de Oliveira Bernardes se explica também pelo conhecimento que os mestres Borges teriam da existência do programa azulejar deste templo ou seja por Policarpo ter já realizado um conjunto de azulejos com representações de São Lourenço.

⁽⁵⁷⁾ MECO, José, *Os Azulejos da Igreja de São Lourenço de Carnide*, Lisboa, 1990.

⁽⁵⁸⁾ É o que podemos presenciar “O Martírio de São Lourenço” pintura existente na Igreja de São Lourenço de Vila Nogueira de Azeitão, cópia do quadro de Rubens.

CAPÍTULO III

A Talha: a persuasiva acção magnética de uma decoração retabular joanina

A par da reconhecidamente consagrada azulejaria, a arte da talha, entendida no mundo ibérico como linguagem barroca por excelência numa perspectiva propagandística católica, tornou-se devedora da exuberante ornamentação interior da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil, pois “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 todo o século XVII”⁵⁹.

Actividade de maior destaque no meio artístico algarvio, a talha, mescla de doutrina religiosa e plasticidade, reivindicou no Algarve o protagonismo de vinte e quatro oficinas durante a época barroca, alimento soberbo de uma clientela movida por um esforço de renovação estética acompanhando os programas da Igreja Católica triunfante que a Diocese do Algarve, Párcos, Confrarias, Irmandades e Ordem Terceiras interpretaram em sublime e ilusionística cenografia.

Obra anónima ímpar e manifestação artística de monumental qualidade no seio da visualmente suprema talha barroca algarvia, união plástica do racional com o emocional, o retábulo (860 cm x 540 cm) e as restantes estruturas entalhadas patenteadas no templo de Almancil (referimo-nos ao aro da cúpula, à cornija separadora de azulejaria da abóbada da nave da igreja e ao arcaz da sacristia) foram concebidos, entre 1729 e 1742, segundo os esquemas formais e decorativos do estilo joanino, denotando a simultaneidade cronológica da arte de entalhar no Algarve em relação à praticada no resto do país. Recorde-se que a implantação do designado estilo joanino situara-se, segundo a classificação da talha barroca portuguesa sugerida por Robert Smith, entre o segundo quartel do século XVIII e cerca de 1740.

A produção artística, realizável cerca de 1735, da obra de significativo apelo visual devido à refulgência intensa proporcionada pelo impacto do ouro, tem sido atribuída ao conceituado escultor e entalhador fareense

⁽⁵⁹⁾ LAMEIRA, Francisco, *Oficinas Regionais, As Oficinas de Talha no Algarve durante a época barroca*, Separata das Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte, Viseu, 1991, p. 468.

Manuel Martins, considerado a personalidade de maior destaque entre as oficinas de talha no Algarve durante a época barroca e responsável, devido ao discurso artístico sui-generis dos espécimes de talha que lhe são atribuídos, pela formação de um gosto retabulístico peculiar no contexto periférico algarvio⁶⁰.

Em 1742 ter-se-á iniciado o douramento da retábulo pelos pintores algarvios Clemente Velho de Sarre e Francisco Correia segundo a confirmação da escritura de obrigação e contrato que estes realizaram, em 16 de Fevereiro de 1742, com o encomendador João Baião Pereira, Arcediago de Lagos e sucessor do Dr. Manuel de Sousa Teixeira no cargo de Juiz protector da Confraria de S. Lourenço dos Matos. A consciência documentável da importância da obra esclarece a afirmação de que a arte se faça “(...) tudo com a maior perfeição que possível for”⁶¹, a mesma compreensível exigência que houvera sido expressa no contrato notarial de Novembro de 1729 entre o Dr. Manuel de Sousa Teixeira e os irmãos Manuel e Antão Borges respeitante ao azulejamento integral do recém-edificado templo.

Uma análise da cronologia da peça retabular exige admitir que a talha de Almancil explica-se enquanto género convencionalmente promotor do espaço cuja criação o pressupõe e espera, e aqui reside o testemunho de São Lourenço de Almancil como coerência programática de totalidade artística caracterizadora da originalidade do barroco português.

Morfológicamente, regista-se a presença de uma manifestação retabular de intensa fulgurância visual na qual sobressai a concavidade planimétrica. Trata-se de um retábulo de apenas um tramo vertical com seis colunas, quatro variantes de salomónicas, duas salomónicas e dois pares de pilastras. “Na parte central apresenta um trono (piramidal) com um sacrário incorporado no primeiro degrau. O ático compõe-se de teorias de volutas enquadras por arcos e arquivoltas de meio ponto”⁶², enrolamentos cur-

⁽⁶⁰⁾ LAMEIRA, Francisco, *A Escultura Barroca Algarvia, dissertação do mestrado em História de Arte* (policopiado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1989, p.72.

⁽⁶¹⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 1, Contrato notarial celebrado no dia 16 de Fevereiro de 1742 respeitante ao douramento do retábulo da Ermida de São Lourenço dos Matos.

⁽⁶²⁾ LAMEIRA, Francisco, *A Escultura Barroca Algarvia, dissertação do mestrado em História de Arte* (policopiado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1989, p. 72.

vilíneos, anjos e duas cartelas sobrepostas com o remate de um anjo com uma grelha, símbolo mártir do Santo.

Num olhar sob os multidisciplinares caminhos plásticos do Barroco sublinhe-se a convergência iconográfica manifesta entre os espécimes de talha e azulejaria, de modo a garantir uma sintonizada validade nas abordagens dos modelos iconográficos empreendidos.

Na sacristia do templo, presencia-se um arcaz em cujo espaldar se observa um nicho emoldurado com a imagem de S. Lourenço.

No que à filiação artística diz respeito, acrescentemos que a manifestação retabilística almancilense revela, na sintaxe decorativa, afinidades formais com o retábulo da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa do Carmo de Faro da autoria de Manuel Martins e provavelmente o primeiro exemplar da talha joanina no Algarve, dada a cronologia situável entre 1729 e 1749. E se as três obras primas da talha algarvia, segundo Robert Smith, subsistem em Santo António de Lagos, Carmo de Faro e Carmo de Tavira, São Lourenço de Almancil, a confirmar-se a concordância tipológica e decorativa com a talha carmelita, reveste-se como seu magnífico herdeiro. O retábulo da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil poderá ter constituído o foco difusor do programa entalhado da capela lateral das Almas da Igreja Matriz de Querença⁶³.

A laboriosa cornija entalhada da nave patenteia, uma vez mais, a filiação artística da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil no programa artístico previamente entrevisto na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro, *exemplum* confirmado pela cronologia atribuível à produção franciscana entre os anos de 1720 a 1721. Ornamentando e emoldurando a nave, nos multidisciplinares caminhos decorativos do Barroco nacional, a magna cornija de Almancil reivindica, em credível diálogo com o propagandístico decoro tridentino como estratégia de saciedade persuasiva e espiritual, um programa estético apto a reforçar o fluxo visual e apelar à sacralizada devoção na Igreja catequética barroca como se realizara em S. Francisco “(...) Aos 15 dias do mês de Agosto de 1719, estando ali congregados em Mesa o Reverendo Padre Comissário Fr. José das Brotas e Ministro o Reverendo Dr. Manuel de Sousa Teixeira e mais deputados da Mesa e 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 quanto para incitar os ânimos dos fiéis

(63) Idem, ibidem.

a maior devoção, se determinaram a dar logo princípio à dita obra para o que foi chamado Manuel Martins oficial de entalhador e escultor famoso”⁶⁴.

A atribuição, confirmada pelos fundos arquivísticos, da autoria da cornija da nave franciscana ao conceituado entalhador Manuel Martins indicia sobremaneira, pensamos, não apenas a adequação decorativa ao figurino barroco da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro, mas precioso elemento de comprovação do mestre fareense como autor da produção artística da cornija de Almancil. Se a isto acrescentarmos as semelhanças formais e ornamentais da composição retabulística de Almancil com a desenvolvida na capela mor da Igreja da Ordem Terceira do Monte do Carmo de Faro concretizada pelo mestre referido parece confirmar-se de todo o conjunto artístico de talha desenvolvido em São Lourenço como intervenção ímpar do melhor entalhador e escultor da época barroca no Algarve.

Obra de expressa erudição se atendermos à sua estruturação o retábulo e o sumptuoso conjunto de talha presenciável em São Lourenço de Almancil, fruto da arte de entalhar do mais notável mestre do Algarve coevo, testemunha a indubitável importância, no contexto artístico do Barroco algarvio, deste género artístico como elemento “falante”, centro nevrálgico e simbólico do majestosamente refulgente de ouro programa cenográfico do barroco português.

CAPITULO IV

Texto e textos: Elementos para uma leitura iconológico-cultural da Ermida de S. Lourenço dos Matos de Almancil – a articulação sinestésica das artes e a retórica dum sermão imagético

Após a concretização prevista de uma leitura plástico formal das manifestações artísticas patentes em São Lourenço de Almancil – arquitectura, azulejaria e talha –, esperamos ter sido suficientemente claros na demonstração *verbum pro verbo*, dos conjuntos analisados como clímax grandioso dos géneros artísticos que representam. Assim, a azulejaria policarpiana sistematiza o ciclo dos mestres de arte de azulejar barroca, o

⁽⁶⁴⁾ LAMEIRA, Francisco, *A Escultura Barroca Algarvia, dissertação do mestrado em História de Arte* (policopiado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1989, Apêndice Documental.

revestimento deleitoso da talha de Manuel Martins insere-se, com enfática erudição, na periodização smithiana da talha “joanina”, a simplicidade estrutural da arquitectónica caixa rectangular expressa desmedidamente a “chã” continuidade na concepção da arquitectura. Deste modo, fundamentamos a caracterização da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil como obra artística de espectáculo total, apoteose estética festiva alicerçada na articulação sinestésica das diversas artes.

Cremos, no entanto, “que en toda obra artística, por debajo del brillante ropaje con que se reviste el contenido, bulle un mundo de imágenes que remiten continuamente a un rico trasfondo de ideas, proyectos e intenciones que constituyen lo que llamamos cultura”⁶⁵. Pensamos, concomitantemente, que São Lourenço de Almancil não é apenas um objecto artístico de puro deleite visual, mas operativo instrumento de propaganda religiosa pós-tridentina destinado a *delectare, docere* e *movere* como supõe o *Ut Rethorica pictura* correlativo ao barroco. Enquanto apotegmático palco barroco, o nosso objecto sistematiza a retórica literariedade do objecto artístico barroco a partir do jogo de especular correspondência entre a Palavra e a Imagem, uma vez que “Grande parte da arte pós-tridentina tem precisamente esse carácter ilustrativo, didáctico e, como podemos ver tanto nas igrejas como nos palácios, quer os temas sejam religiosos quer não, quando a pintura é funcionalmente integrada na arquitectura, está geralmente disposta em termos narrativos: é não só para ser vista mas para ser lida (...). E se os poetas, tentando rivalizar com os pintores, procuram nessa época tornar as suas criações o mais visualmente sensoriais possível, os pintores, pela força das circunstâncias, procuram que as suas criações tenham o maior número de leituras possível”⁶⁶.

Perante a transversal interdisciplinaridade que os Estudos barrocos acolhem e que o método iconológico-cultural acaricia, proclamamos a leitura interpretativa da obra de arte sobre a qual nos debruçamos, um sermão imagético cuja desmultiplicação labiríntica dos elementos textuais se impõe caracterizar. Importa descortinar as estratégias persuasivas que o valorizam.

O percurso simbólico fundamentado na leitura interpretativa das imagens inicia-se, *ab-origine*, pelo enquadramento paisagístico. A edificação da ermida num plano inclinado rodeado de arvoredos, os Matos de Almancil

⁽⁶⁵⁾ SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*. Lecturas iconográficas e iconológicas. Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 9.

⁽⁶⁶⁾ HATHERLY, Ana, *O Ladrão Cristalino*, Edições Cosmos, Lisboa, 1997, p. 86

que a nomeiam, confirmara as premissas físico-espaciais inerentes à relação entre paisagem natural e composições arquitectónicas próprias das igrejas de peregrinação na época barroca. A altimetria acentuada do espaço enaltece, como convém, a revivificação paralela dos passos cristíferos e da mártir caminhada de São Lourenço, modelos paradigmáticos a seguir pelos peregrinos.

No exterior do templo, precedendo o texto catequético cuja estratégia narrativa pretendemos descodificar, impunha-se à arquitectura o livro codificado e deleitoso da Natureza, a presença intimista da divindade cromaticamente patente no verde da vegetação e no imaterial azul do céu. Entre os perigos anunciados do mato, a ilusória ficcionalidade do mundo terreno, e o celeste muro azul do horizonte, que ao longe convida certamente a pensar na sorte dos seus e de si mesmo, encontrava-se o crente numa posição fronteira de passagem do profano para o sagrado, porque “os caminhos são os corações inquietos, e perturbados com a passagem” (*Sermões do Padre António Vieira*, Apresentação crítica, selecção, notas, e sugestões para análise literária de Margarida Vieira Mendes, Editorial Comunicação, Lisboa, 1997, *Sermão da Sexagésima*, p. 96).

Após a subida de um terreno acidentado, como a vida terrena é, pontuado pela presença da fachada e torre do templo deparava-se o fiel peregrino com uma ambiência de profusa luminosidade marcada pela brancura purificadora da cal das superfícies arquitectónicas; e tal como Cristo fez aos seus Apóstolos, a fé real em São Lourenço convidava o crente à brancura triunfal, o cromatismo iniciático da teofania: “Jesus tomou consigo Pedro, Tiago e João e levou-os só a eles, a um monte elevado. E transfigurou-se diante deles. As suas vistas tornaram-se resplandecentes, de tal brancura que lavadeira alguma sobre a terra as poderia branquear assim” (Marcos, 9, 2-5).

Sob o pano “chão” das paredes apenas a cor difusa das pilastras tenebristas de cantaria, a pedra eleita que bruta desce do céu, se transmuta e a Deus regressa, como a alma humana. “Tudo é demasiado singelo e nada no modesto exterior, de facto, permite antever o primoroso esplendor decorativo do seu espaço intestino”⁶⁷, exceptuamos o sedutor contacto com o *sacro-convite*, no terminus do movimento circundante do templo em

⁽⁶⁷⁾ SERRÃO, Vítor, *O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional: A obra da igreja de Nossa Senhora do Prazeres em Beja*, Separata da Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.º 21-22, pp. 245-268, Lisboa, 1996-1997, p. 248, palavras em consonância com os cânones compositivos da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil.

gestual manifestação de espectáculo devocional que tende a complementar as igrejas de peregrinação. Por *sacro-convite*, repetimos, entendemos o painel de azulejos que se encontra no exterior da capela-mor, Nele aparece representada a figura de São Lourenço e a seguinte inscrição: S. LAVRENTI ORA PRONOBIS ANNO DE 1730”. Complementando, extra-muros, uma estrutura arquitectónica convincentemente austera, cremos que este monumental acervo azulejar intervém em cena como deliberada figura de retórica ao funcionar como uma espécie de metáfora da própria ermida entranhada de azulejos. Trata-se assim de um ensaio pioneiro do sentido da cor, que sobressai no branco das paredes, empreendido no ostensivo programa do recheio eclesial.

Após este movimento circundante do templo, preparava-se a passagem a uma nova concepção estético-religiosa: a entrada no templo onde a Imagem alicerçada na Palavra – a qual através do receituário de orações do peregrino se omnipresencia *ab initio* – se torna(va) veículo do conhecimento divino e de evangelização. E se o carácter penoso do percurso ascensional exterior fora poupado quando comparado a outras igrejas barrocas de devoção peregrina⁶⁸, a realidade imagética da narrativa visionada no interior da ermida valoriza decerto o peso didáctico de uma obra enfatizada pelo apelo altissonante que dedica aos sentidos do crente. E se o significado preparatório do percurso exterior lhe pode passar despercebido, a partir da entrada iniciática no templo o homem barroco suportado pelas colunas da fé, como a própria arquitectura, aperceber-se-á de um tipo de discurso convidativo não somente a uma observação desinteressada da Imagem, num nível primário do signifiante, mas a um nível de descodificação de significado, uma vez que “a função da arte é representar o irrepresentável, o mundo metafísico”⁶⁹.

A simbologia da transposição da porta do templo, morada de Deus na Terra, surge comprovada pelos relatos bíblicos: “Depois disso teve uma visão: vi uma porta aberta no Céu e a voz que falava comigo com uma trombeta, dizia sobe aqui, e mostrar-te-ei o que está para acontecer depois” (Apocalipse, 4,1); “Felizes aqueles que lavam as suas vestes para terem

⁽⁶⁸⁾ Sublinhe-se o santuário bracarense do Bom Jesus do Monte, espaço de religiosidade triunfante onde o crente revive o sofrimento cristífero através da penosa subida do sacro-monte.

⁽⁶⁹⁾ AAVV, *História de Arte Portuguesa*, 3 volumes, volume 1, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p. 202.

direito à Árvore da Vida e poderem entrar na cidade pelas portas” (Apocalipse, 22, 14), “Foi-me dada uma vara semelhante a uma de agrimensor, e disseram-me: Levanta-te! Mede o Templo de Deus e o altar com os seus adoradores. O átrio fora do Templo, porém, deixa-o de lado e não o meças” (Apocalipse, 11, 1-2).

Entre o interior sagrado e o exterior profano, de fora permanecem os gentios, ao interior acedem os que serão objecto de salvação pela função apotropaica, o povo santo dirige-se para a luz de que Cristo é o verdadeira porta (Christus janua vera).

Abre-se, em clima de deliberado êxtase, uma aparatosa e grandiloquente explosão de arte total: pintura perspectivada na abóbada da nave, o ouro da talha, o cromatismo bivalente de uma narração azulejada, em simultâneo. De impulso arrebatado “o observador é apanhado de surpresa no momento em que entra na Igreja: em todos os alçados no abóbada de canhão que cobre a nave e no interior da cúpula esférica da capela-mor, estende-se o azul e o branco esmaltado dos azulejos, rematado pelas cantarias do arco triunfal e das janelas e pelos dourados das talhas do retábulo e do aro da cúpula, como se tivesse aberto de repente uma enorme caixa de jóias”⁷⁰. Caixa de jóias, a um só tempo o realismo e a transfiguração de uma escrita visual ao modo barroco. Caixa arquitectónica como se a igreja representasse um cofre seguro de cerâmica azulejar e entalhe luxurioso a proteger como tesouro, *leitmotiv* condutor da biografia mártir de São Lourenço – “Philippe le jeune fut saisi de craintes (...) il confia les trésors entiers de son père et les siens à saint Sixte et à saint Laurent, afin que, s’il venait à être tué lui-même par Dèce, ils donnassent ces trésors aux églises et aux pauvres (...) Et il lui remit tous les trésors, en lui ordonnant d’en faire la distribution aux églises et aux pauvres. (...) Le César Dèce lui dit: été déposés chez toi?”⁷¹. Esta imagem do tesouro como que se actualiza pela fé devocional dos crentes no tesouro eclesial que eles próprios representam e na materialização plástica de um templo que se oferece, no deleite da sua riqueza artística, como tesouro, reflexo do de cariz perpétuo a encontrar numa dimensão celeste.

Todo o interior, ênfase simbólica da alma do Cristo, impõe-se como subversão espacial numa multiplicação dos focos visuais ininterruptamente

⁽⁷⁰⁾ ARRUDA, Luísa, *ALMANCIL, S. Lourenço de, Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989, p. 25.

⁽⁷¹⁾ VORAGINE, Jacques de, *La Légende Dorée*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, pp. 70, 71.

inesperados. Multiplicação descoordenada apenas a um nível superficial, pois pontuaria o despertar em cascata dos sentidos do crente conseguido também pelos cânticos sagrados, a luz, a cor, a palavra e a música. A luminosidade ofuscante do dourado da talha conduz o olhar do crente ao local da teofania e leva-o até às cantarias do arco triunfal da ousia.

No lado da epístola junto à capela-mor inicia-se um percurso orientado que o crente é convidado a realizar. Este percurso orientado a que nos referimos decalca-se da ordenação cronológica concedida à figuração azulejar alusiva à vida de São Lourenço patente em todo o interior do templo. Toda a iconografia do espaço da igreja se inspira, com notória uniformidade, na biografia do Santo. O recheio eclesial representa um espectáculo cénico de pregação, impulsiona a consequente leitura deste sermão imagético que começa nos painéis da nave da igreja, prossegue na alegórica superfície parietal da porta de entrada purificadora e saída regenerada, percorre os *azulejos-síntese* da capela-mor, extasia-se na graça e brilho do retábulo e da cúpula e conclui-se no barroquismo verbal da abóbada da nave. Inicia-se, no primeiro painel de azulejos do lado da epístola, como que um catecismo pictórico que identificámos subjacente à marcha discursiva dos painéis azulejares que funcionam como narrativa. Catecismo baseado na enunciação dos Dons e Frutos do Espírito Santo (duplamente visualizados quer nas estereotipadas figuras alegóricas que rematam os arcos abertos no alçado da nave, quer nas etiquetas escritas que acompanham a dimensão corpórea destas figuras femininas), das Bem-Aventuranças e, por negação e subtil correspondência, dos Pecados ou Vícios Capitais. Inicia-se, também, “uma catequese pela imagem, que de modo dialéctico opõe o Bem e o Mal, mas sem deixar dúvidas ao crente quanto à opção justa a tomar”⁷². Inicia-se, ainda, uma implacável visualização do Tempo, metafísica insigne da mundividência barroca. Inicia-se, finalmente, na exuberância de uma estética irradiante, a proclamação apologética das proezas, verdades morais e religiosas, benesses de uma vida cristã que se procura inculcar.

Ao longo de seis painéis da nave da igreja, síntese visual da palavra e imagem, apresenta-se, em trabalho sermonário de retórica eclesiástica, a vida de São Lourenço, pois para a eficácia do sermão: “Há de tomar o pregador uma só matéria: há-de defini-la; para que se conheça: há-de dividi-la” (*Sermões do Padre António Vieira*, Apresentação crítica, *selecção*, notas e

(72) PEREIRA, José Fernandes, *Retórica da Fé: Simbolismo e Decoração no Escadório dos Cinco Sentidos*, Claro-Escuro, vol.I, Lisboa, 1988, p. 24.

sugestões para análise literária de Margarida Vieira Mendes, Editorial Comunicação, Lisboa, 1987, *Sermão da Sexagésima*, p. 109).

- **1º Painel de azulejos**, Piedade, Paciência (“A caridade é paciente, a caridade é benigna” – Cor 13, 4), Bem-Aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados. Localiza-se no lado da epístola junto ao arco triunfal. O primeiro painel figurativo remete para o diálogo de São Lourenço com o Papa Sisto, quando este ia ser martirizado: “(...) OÙ allez-vous sans votre fils, ô mon Père? saint prêtre, où allez-vous sans votre diacre? toi qui es jeune, tu remporteras sur le tyran un plus glorieux triomphe. Dans trois jours, tu me suivras, c’est la distance qui doit séparer le prêtre et le lévite”⁷³. Principia aqui o quadro de representação de efemeridade das coisas terrenas. Tal como as imagens referentes ao Santo meditam, pretende-se desnudar ao espectador que a morte se esconde sob a sua vida.

Sisto é levado sob as pinceladas de azul mais vincado na pintura azulejar, por soldados imperiais armados com lanças. No outro eixo da superfície textual, São Lourenço surge representado sob a brancura profunda do templo subjacente. Num nível superior de significado, este posicionamento do Santo, na pintura dos azulejos, parece considerá-lo como herdeiro sequencial da Igreja; de facto, o narratema mencionado é suficiente para determinar, que numa orientação moralizante, a centralidade indiscutível do Santo na total postulação iconográfica da Ermida não invalida que esta encarne paralelamente por analogia a vida cristifera e da instituição eclesiástica que a prossegue. Ou seja evidencia-se o intuito, legítimo para a mentalidade religiosa da época, de integrar a fé e a crença populares em São Lourenço como culto acolhido no seio da Igreja Católica seguidora de Jesus Cristo. Neste primeiro painel e em todos os capítulos figurados da nave e ousia presenciamos uma paisagem campestre num meandro de montanha, árvores, céu, nuvens e pássaros. Como suporte visual da cena narrativa encontramos a confirmação do excesso valorativo dado à idílica vida campestre, componente equacionada como panegírico do tempo passado – recorde-se que à data de martírio láureo (séc. III) a imperial Roma urbana mitificara *strictu sensu* a Roma idealizada dos camponeses e pastores –, do tempo presente – numa povoação de economia demarcadamente agrária como Almancil o era – do tempo sempre, pois para o homem barroco “El tiempo es como el lugar en que todo se encuentra, en que todo se halla depositado

⁽⁷³⁾ VORAGINE, Jacques de, *La Légende Dorée*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, pp. 70, 71.

(...) El hombre se define como una fluidez continua, una sucesión que no pude detenerse y que en cada instante soporta el dramático cuidado de hacerse un futuro que pasará a través él para seguir en forma de pasado”⁷⁴.

Por baixo da macroestrutura narrativa (painel) que descrevemos, no centro de uma pintura de arquitectura perspectivada, aparece-nos um medalhão encoroadado por barroquíssimas volutas e folhagens no interior do qual se glosa um discurso paralelo ao que se verifica no painel anterior. Este medalhão surge como suporte de uma paisagem miniatural que se diferencia em cada um dos seis painéis narrativos da nave do templo. Neste caso dois homens – Sisto e Lourenço interpretamos – acompanhados de um cão, representado na sua função de psicopompo cremos, atravessam uma ponte em significativa riqueza simbólica (enalteça-se a preocupação educativa na representação de imagens objectuais que pontuem a quotidianidade dos crentes) numa alusão preparatória à passagem, pela fronteira da morte corporal, da vida efémera a uma vida de carácter intemporal. Neste medalhão, e nos restantes ao longo da nave da igreja, predomina o signo temporal da prolepse. Por prolepse, termo do léxico da literatura, entendemos uma estratégia textual que consiste em narrar eventos cuja ocorrência na história são posteriores ao presente da acção. Exemplificando, embora no painel de cima o crente tome consciência do martírio do Papa Sisto, no medalhão que está por baixo apercebe-se subtilmente da morte do Santo, futura na sequência dos azulejos de São Lourenço, realidade histórica que só aparece no 5º painel. Deste modo, preocupa-nos exaltar a confirmação da concepção barroca da arte como factor didáctico. Por um lado, concretiza-se a necessidade de entendimento da mensagem visual pelos fiéis através da representação de uma figuração mais simplificada; por outro, impõe-se uma pluridiscursividade típica da escrita barroca ao serem narrados mais que uma vez, nos painéis textualizantes do corpo da igreja, os mesmos acontecimentos, e ao complementarem numa mesma estrutura azulejar dois discursos paralelos. A diante em próximos painéis, optámos por designar por *pro-medalhões* estas estruturas semântico-decorativas de acordo com o carácter proléptico, futurista da sua mensagem. Afinal os acontecimentos, os objectos, a natureza são livros a decifrar, comentar e ler nas suas propriedades simbólicas.

Após a observação das imagens, a argumentação do pensamento religioso dinamiza-se, no painel, pela comunicação estimulante e directamente esta-

⁽⁷⁴⁾ MARAVALL, José António, *La Cultura del Barroco*, Editorial Ariel, Barcelona, 1996, p. 383.

belecida com os crentes através da palavra escrita que, como componente oratória da imagem, alega os mesmos direitos que as outras componentes da mensagem visual. Referimo-nos ao remate do painel de azulejos onde apresentamos uma cartela elíptica, a elipse que a arquitectura-estrutura abomina presente numa ornamentação perturbadamente rica a sobrepor-se na diversidade formal à singeleza arquitectural, decorada em adereços volutosos e grinaldísticos e segurado por convencionais querubins empunhando o emblema, mescla de doutrina e plasticidade, no qual se lê as palavras do Papa Sisto no passo hagiológico “NON EGO TE DES RO FILI: POST TRIDUUM ME SEQUERIS” (Eu não te abandonarei filho, três dias depois seguir-me-ás). O pregador “para que distinga: há de prová-la com a Escritura: há de declará-la com a razão, há de confirmá-la com o exemplo, há de amplificá-la com as causas, com os efeitos, com as circunstâncias, com as conveniências, que se hão de seguir” (*Sermões do Padre António Vieira*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para a análise literária de Margarida Vieira Mendes, Editorial Comunicação, Lisboa, 1987, *Sermão da Sexagésima*, p.109). Isto comprova como no programa iconográfico não se poupa esforços para fundir o momento da contemplação e da persuasão; por isso, sem deixar margens de evasão se identifica, qual sermão, a similitude textual do conceito predicável, recurso a uma citação bíblica/ hagiológica passível de confirmar o pensamento moral a pregar, com as verdades religiosas propostas pelo conteúdo narrativo-imagético visualisável no painel. Por isso, se recorre ao discurso directo e persuasivo da autoridade pontifícia “NON EGO TE DES RO FILI: POST TRIDUUM ME SEQUERIS” que convida ao dialogismo espiritual e introspectivo com Deus, consigo próprio, e tudo através do exemplum, pois “os exemplos (...) têm grande força para mover a nossa vontade, porém, se os não contemplarmos devotadamente e com estudo repetido, pouco ou nada moverão, porque toda a causa exemplar, para ser imitada, primeiro há de ser vista” (*Imagens da Obra do Padre Manuel Bernardes*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Lucília Maria Gonçalves Pires, Editorial Comunicação, Lisboa, p. 44). No remate do painel encontra-se uma mini-cartela onde surgem uma coroa e louros, como declarado agente de persuasão. Significa que, antecipadamente no contexto narratológico, se dá a conhecer o coroamento glorioso do Santo mártir, oferta aliciante ao crente da ideia de felicidade inextinguível “Ó riquezas e deleites eternos, ou que ao menos conduzis para a eternidade, vinde cá, que só vós sois nobres e estimáveis, só vós sois dignos da criatura racional (Alma minha, já te não poderás chamar a engano se, em lugar de amares os bens do Céu, te empregares nos da terra, pois

sabes muito bem a permanência de uns e a vaidade dos outros” (*Imagens da Obra do Padre Manuel Bernardes*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Lucília Maria Gonçalves Pires, Editorial Comunicação, Lisboa, pp. 44, 45, 46).

- **2º Painel de azulejos** (lado da epístola). O segundo painel catequiza, como expressão primordial da ortodoxia cristã, o Temor de Deus e o Entendimento (Eu vos darei um coração capaz de conhecer-me e de saberdes que Eu sou o Senhor - Jr. 24-7) em jeito de títulos integrantes da mensagem visual da pintura. Bem-Aventurados os que choram porque serão consolados. “CIRCUNDERUT ME UNDIQUE ET NON ERAT QUI ADISVVARET” (Rodeou-me de todos os lados e não era quem procurava). É agora que surge a primeira formulação linguística de São Lourenço, o passo hagiológico intitula a situação narrativa da prisão e acusação do Santo pela posse das riquezas, as esmolas confiadas pelo pontífice Sisto a distribuir pelos pobres “Alors les soldats, en entendant parler de trésors, se saisirent de Laurent et le livrèrent entre les mains du tribun Parthénius”⁷⁵. E não creia o peregrino marchante para o céu nas palavras de quem confirma, por acções milagrosas, os seus poderes? “Muitas sagradas imagens deste reino têm feito conhecidos milagres, assim antes como depois que São Lourenço principiou as obras, os seus prodígios, porém estes são tais que jamais afrouxarão os seus devotos (...)”⁷⁶.

No painel visualiza o espectador o Santo cercado de lanças mortíferas dos soldados. Por motivos que se prendem com uma página láurea em íntima relação com a dor corporal, com uma acusação feita ao Santo ancorada na injustiça, com o repertório verbal do Santo que forja o dialogismo comunicacional, difunde-se no crente a concepção do carácter precário e material da dimensão corpórea, o que se reforça gradualmente nos painéis do lado do evangelho. Mais, sobre este ordenamento (ou seja no qual o crente sente o peso de uma doutrina que procura despertar a sua mente) paira um aumento aterrorizante da autoridade eclesiástica, prossegue-se o mórbido sentimento barroco da fragilidade humana, da admoestação e culpabilização a partir do lógico processo de empatia do percurso de São Lourenço com o crucificado caminho de Cristo, este último associado como resultado da dissoluta e pecaminosa essência humana.

⁽⁷⁵⁾ VORAGINE, Jacques de, *La Légende Dorée*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, pp. 70, 71.

⁽⁷⁶⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 4, *Memórias Paroquiais de 1758*, resposta ao interrogatório n.º 13.

Procura-se, em proporção tão apurada, interrogar a consciência examinanda do fiel: “Oh! ingrato de mim! Oh! desconhecido às mercês de Deus! Que monstro é este de minha ingratidão? Que assombro de maldade? (...) Pois porque vos não sou agradecido? Por que razão vos ofendo? Oh! Não permitais, Senhor, que vos ofenda mais! (*Imagens da Obra do Padre Manuel Bernardes*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Lucília Maria Gonçalves Pires, Editorial Comunicação, Lisboa). No *pro-medalhão* deste painel deste painel observam-se duas figuras humanas ocupadas na pesca. Procura-se, pensamos, transmitir a necessidade da procura do verosímil alimento espiritual, da vital fecundidade anímica, para a salvação eterna da alma através da variante iconográfica da pesca, recurso doutrinal imensamente divulgado na temática cristã. No remate do painel, encimando a elipse com a inscrição latina vê-se uma pequena cartela com a representação iconográfica da grelha, no local em que no painel antecedente figurava a coroa e os louros. A sua colocação estratégica permite ao crente não somente saber por antecipação o ponto culminante do percurso terreno de São Lourenço, mas define este e o painel defronte (o 5º, o segundo dos dois únicos sob o ordenamento simbólico da grelha) como aqueles que de modo certo intensificam a intencional persuasão catequética. De lance subtil, a grelha, unidade simbólica e formal, condensa simultaneamente o único emblema declarado da iconografia da morte mitificado na totalidade azulejar da narrativa ou seja é o único elemento iconográfico, em toda a decoração do templo, que nos remete para tal realidade: “Desde ahora la meditación de la muerte no falta en cualquier guía espiritual, y para suscitar la imagen angustiosa de ella la imaginación del predicador y del director espiritual sugiere composiciones de lugar como cementerios, osarios, gusaneas, etc.”⁷⁷, de que deriva o princípio de infundir no espectador o terror da mortalidade da vida humana, pois “sob a acção reformadora de Trento, a prédica insistia na meditação sobre a brevidade e fragilidade da vida e das coisas materiais, assegurando que a morte bela e edificante era a daquele que nela medita enquanto vive”⁷⁸.

- **3º painel de azulejos:** Humildade, Bem-Aventurados os puros de coração, porque verão a Deus, Pecado capital inerente: Soberba. Na cartela

⁽⁷⁷⁾ SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Lecturas iconográficas y iconológicas, Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 94.

⁽⁷⁸⁾ PEREIRA, Fernando António Baptista, *ICONOGRAFIA DA MORTE*, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa. 1989, p. 301.

hagiológica lê-se:” HI SUNT THESAURI ECLESIA, INQUIBUS CHRISTUS EST” (Estes são os tesouros da Igreja nos quais está Cristo)⁷⁹ Esta imagem do tesouro reforça-se ainda mais pelas sinuosidades simbólicas dos querubins como guardiães do tesouro, representação visual que caracteriza a fisionomia do passo hagiológico na totalidade dos seis painéis figurativos, “Depois farás dois querubins de ouro; fabricá-los-ás de uma só peça, sobressaindo nas duas extremidades do propiciatório, um querubim numa extremidade e outro querubim na outra extremidade, de maneira que fiquem em frente um do outro” (Êxodo, 25-18-21) ordenara Javé a Moisés no momento da construção da Arca da Aliança. Como para a arte barroca ver é igual a compreender e ensinar equivalente a mostrar, o painel apresenta a seguinte passagem da hagiografia: “Ce sont là, lui dit-il, les trésors éternels qui ne diminuent jamais, mais Qui s'accroissent”⁸⁰. Como consequência imediata, a presença dos crentes no templo documenta simbolicamente a actualização do tema do tesouro. São Lourenço confirma-o nas suas palavras (“HI SUNT THESAURI ECLESIA, INQUIBUS CHRISTUS EST”) que demonstram o enquadramento do fiel na militante ortodoxia cristã. Opostas à perspectiva iniciática das representações iconográficas precedentes, em que se despertara a alma do crente para um estado de culpabilidade, o espectador, profusamente remodelado na sua consciência, converte-se numa excepcional aparição de um tesouro. Quer isto dizer que, nas proporções tesourísticas da monumentalização artística da própria ermida, pretende-se transmitir ao crente a extrema importância que ele tem para a vivência eclesiástica, dando-lhe esta a oportunidade de reconduzi-lo em progressivo aperfeiçoamento religioso, a barroca antítese transfiguradora: “En medio de este mundo, pues, contradictorio, incierto, engañoso, radicalmente inseguro, se halla instalado el hombre y tiene que desenvolver el drama de su historia (...). En este teatro, tan ceñido de contrarios, tao adornado de opuestos, ven recíprocamente los mortales representar sus acciones”⁸¹.

- Parede da Porta. Na parede da porta, o *terminus* momentâneo dos painéis do lado da epístola. Não se imprime, contudo, parágrafo à narrativa visual, pois o ritmo cadenciado das albarradas, operadoras de verdadeiras

(79) Neste painel, tal como no defronte, fomos impossibilitados de interpretar o pro-medalhão uma vez que se cometeu o crime de inserir nichos sobrepostos aos referidos medalhões de azulejos.

(80) VORAGINE, Jacques de, *La Légende Dorée*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 72.

(81) MARAVALL, José António, *La Cultura del Barroco*, Editorial Ariel, Barcelona, 1996, p. 327.

maravilhas nas suas funções de captação religiosa, cumpre o aproveitamento simbólico dos cortejos florais e frutuários. Ainda que a decoração parietal ofereça propositadamente informação marginal na continuidade narrativa dos painéis de azulejos, baseado no critério de manter, em tensão catequética, o percurso cronológico dos painéis, a retórica da persuasão repete-se na enunciação das três Virtudes Teologais (Esperança, Fé e Caridade) e de duas Virtudes morais (Prudência e Fortaleza), valores cristãos que surgem representados por alegóricas figuras. Neste espaço, tal como nas paredes da ousia, delineia-se, em decoração azulejar, ampla janela - cuja representação sintetiza o simbolismo de receptividade neste caso receptividade terrestre do crente relativamente ao que é enviado do céu devido à sua forma quadrada e não circular. No cimo da parede, visualiza o crente o nome do artista, POLICARPO DE OLIVEIRA BERNARDES. Simultaneamente não podemos ignorar que outra dimensão espacial se vai configurando, a do espaço interno do organismo vivo do próprio indivíduo, essa interioridade psicofísica manifesta em momentos de tensão e desconstracção, prazer e dor, angústia e intuição agregados na imitação dos signos visuais, pois “se encuentra el individuo en combate interno consigo mismo, de donde nacen tantas inquietudes, cuidados y hasta violencias que, desde su interior, irrumpen fuera y se proyectan en sus relaciones con el mundo y con los demás hombres”⁸².

- **4º Painel de azulejos** (lado do evangelho) “DEUM MEUM COLO, ILLI SOLO SERVIO ET IDEO NON TIMEO TORMENTA TUA” (Respeito ao meu Deus, sirvo só a Ele e por isso não temo as tuas tormentas), lê-se na cartela do painel narrativo no lado do evangelho junto à porta, palavras de São Lourenço alicerçadas nas imagens, afinal é, a interacção da imagem e do conceito um dos motores do discurso parenético com o fim de criar autênticas alucinações no espectador, pois à forma ou organização das palavras corresponde a forma ou organização frásica ao serviço da argumentação e persuasão, porque “ua causa é expor e outra pregar: ua ensinar, e outra persuadir” (*Sermões do Padre António Vieira*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Margarida Vieira Mendes, Editorial Comunicação, Lisboa, 1987, *Sermão da Sexagésima*, p. 111). Sob a alegoria da Perseverança, Bem-Aventurados os que padecem perseguição por amor da justiça, porque deles é o Reino do Céu. As imagens documentam São Lourenço intimidado a renegar a fé em Cristo e aceitar os deuses romanos, “Or comme Laurent ne lui répondait

(82) Idem, ibidem, p. 328.

pas, il le livra a Valérien (...) afin de le forcer à livrer les trésors et à sacrifier ensuite aux idoles, ou bien de le faire périr dans des supplices et des tourments divers”⁸³. Neste painel, comunicação narrativa na qual a integridade física do Santo se retrata ameaçada com carácter dramatizante, surge retomado o registo temático da precaridade corporal, ao crente apresenta-se a inquietante mundovisão barroca do perecimento do corpo, pretexto para realçar a necessidade e concepção da sublimação mística a impor-se aos dilemas da carne, metafísica problematizada ao limite na temática do capítulo sucedâneo.

- **5º Painel de azulejos** (lado do evangelho). A condensar o conteúdo temático do quinto painel narrativo insinua-se, no seu perfil católico, a Liberalidade e a Pobreza” (...) E quem recebe a pobreza e vive em paz com ela, promete-lhe Deus o Reino do Céu” (*Imagens da Obra do Padre Manuel Bernardes*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Lucília Maria Gonçalves Pires, Editorial Comunicação, Lisboa, p. 213), Bem-Aventurados os pobres em espírito, porque deles é o reino do céu, é este o estranho espectáculo que aos olhos do espectador se oferece. Observamos na narrativa azulejar, o martírio do Santo sob violenta crueldade, o que aviva na memória católica do crente um momento de luta e sentimentalismo interiores, “(...) Les bourreaux se mirent donc en devoir de le dépouiller et l’étendirent sur un gril de fers sous lequel on mit des charbons ardents et ils foulaient le corps du martyr avec des fourches de fer”⁸⁴. Em conjugação com a imagem harmoniza-se a mensagem retórica escrita: “INCRATICULA TE DEUM NON NEGAVI”. São Lourenço afirma, convidando o crente a seguir o mesmo caminho, que apesar das tormentas não procedeu à negação do seu Deus. O corpo seminu do Santo permite a exibição da dor, exemplo paradigmático cristão pela associação indiscutível com a morte de Cristo crucificado. Correspondente a uma situação histórica e cultural concreta, a espectacularização do momento da morte vivido na Era barroca em fusão macabra com o sentido de festa cerimonial, violência e gosto dos sentidos associam-se nesta dolorosa visão da morte de São Lourenço, uma vez que “una cultura de la exageración, en cuanto tal, violenta, no porque propugnaba la violencia y se dedicara a dar testimonio de ella (...) sino porque de la presentación del mundo que nos ofrece el artista barroco pretende que podamos sentir-nos admirados, conmovidos, por los casos de violenta tensión que se dan y

(83) VORAGINE, Jacques de, *La Légende Dorée*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 71.

(84) Idem, *ibidem*, p. 73.

que él recoge”⁸⁵. Identificando a realidade com os mitos que a configuram e o universo, no qual habita, com a história de um Santo num tempo e lugar concretos, à qual associa também a sua própria vida, o espectador vai passo a passo subindo ao trono da reflexão. Mais, neste espaço narrativo agudiza-se, como nunca até aqui, a temática do Tempo, atitude protagonista na católica sociedade barroca. Inquieto porque temporal, o Homem barroco oprime-se entre o sensual *carpe diem* e o implacável *tempus fugit*. Crente num Deus e numa Ordem que julga eternos, assume-se e duplica-se em *Homo viator* entre o ascetismo e o libertinismo, entre a Fome do Absoluto e os prazeres luxuriosos da imortalidade e da beleza das sensações da realidade concreta, entre a amargura da morte próxima, a consciência do tempo que o arrasta no seu fluir, da transitoriedade e brevidade humanas e o brilho e grandeza efémeras da vida que desagua na enseada da morte. Mas tudo isto se compraz na transformação do paradoxal contraste em pompa, em espectáculo, em exibição esplendorosa, em arte, acrescentemos. A propósito da sua presença no templo, tudo se expõe em Tempo para o peregrino. Tempo presente que o oprime na incerteza da salvação, Tempo passado da vida láurea que ele actualiza *in loco* teatral, Tempo psicológico no incenso invisível da sua catequizada reflexão, Tempo futuro suspirado pelo místico desejo de união com Deus. Sob o olhar microscópico do iconólogo, o Tempo futuro manifesta-se numa difusa e longínqua paisagem urbana patente nos painéis figurativos da nave. Recorde-se que, segundo os escritos apocalípticos, o projecto de Deus pressupõe a possibilidade de uma renovada estrutura urbana, a nova Jerusalém. Esta representação da concepção peculiar do Tempo futuro satisfaz igualmente as aspirações de felicidade e justiça do homem setecentista crente nas míticas utopias do regresso à Idade do Ouro, que se proclamam estar na frente e não na retaguarda da concepção da História. Tempo de Arte como dimensão moral. Tempo de espectáculo ilustrado.

- **6º Painel de azulejos** (lado do evangelho). No sexto painel textualiza “MISIT DOMINUS ANGELUM SUUM...” (O Senhor enviou o seu anjo...) a representação visual do Santo a ser reconfortado por um anjo divino que dirige a sua alma ao céu, “Je vous rends grâce, dit-il, Seigneur, parce que j’ai mérité d’entrer dans votre demeure”⁸⁶. Termina o percurso das seis figurações narrativas dispostas ao longo da nave da Igreja.

⁽⁸⁵⁾ MARAVALL, José António, *La Cultura del Barroco*, Editorial Ariel, Barcelona, 1996, p. 427.

⁽⁸⁶⁾ VORAGINE, Jacques de, *La Légende Dorée*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 73.

Concluído o percurso dos painéis do corpo da Igreja, é tempo propício para referir alguns elementos específicos. Cada painel representa, como vimos, Frutos e Dons do Espírito Santo, Pecados Capitais e Bem-Aventuras diferenciados em cada um dos seis painéis. Como tal, em cada painel de azulejos o espectador é convidado a reflectir sobre uma determinada particularidade da doutrina religiosa, prosseguindo gradualmente cada etapa do percurso orientado que delineámos. Para além disto, o fiel depara-se com um conjunto de características iconográficas e simbólicas comuns à totalidade dos painéis azulejares e, por vezes, abrangendo a iconografia da talha. Especificando. Todos os painéis textualizantes de azulejos são delineados por um repetitivo receituário ornamental que os contorna, em forma de arco. Surgem representadas a inocência, elevação mística, ascensão celeste que extravasam respectivamente, em virtuosíssima catequização, dos *putti*, e das sandálias e cordas das angélicas figuras que aprisionadas às colunas arquitectónicas, que ladeiam o painel, as suportam em representações dotadas de inegável intencionalidade subjectiva. Deste modo, a arquitectura decorativa, em certo modo cénico-teatral de forma mais distanciada ou em conveniente distorção perspectivica, entende-se, através de elementos – colunas, volutas, tribunas –, como poderoso e materializado sustentáculo dialecticamente suportado por uma engenhosa e desmaterializada espiritualidade contra-reformista ou seja a decoração azulejar através de elementos arquitectónicos suporta e é suportada por valores fundamentais da doutrina católica.

E porque “El hombre barroco es, por excelencia, el hombre atento”⁸⁷, a psicologia da percepção do crente encaminhava-se *nec plus nec minus*, para a descodificação de uma majestosa ilustração intertextual. Trata-se da iconografia festiva dos festões que preenchem simbólica e decorativamente o interior dos arcos que cercam os painéis figurativos, ou seja são conjuntos decorativos que o espectador observa na passagem de um painel de azulejos ao painel seguinte. A interpretação simbólica que aqui fazemos refere-se não somente aos elementos composicionais dos festões que ornamentam o interior das arcarias dos painéis figurativos, como abrange igualmente os festões das restantes superfícies parietais e da própria talha. Esta sintonizada unidade iconográfica entre os festões desenvolvidos na azulejaria e talha surge como situação comprovativa da existência de um

⁽⁸⁷⁾ MARAVALL, José António, *La Cultura del Barroco*, Editorial Ariel, Barcelona, 1996, p. 351.

preconcebido programa decorativo. A uma só voz se sucede, em sentido grandiloquente de espectáculo de exaltação religiosa deliberadamente glosada seguindo a intenção de embrechar nos fiéis valores cristãos, a apologia da Conformidade, da Alegria, da Simplicidade, da Inocência, da Misericórdia, leitura descodificadora respectivamente das romãs, uvas e margaridas numa contiguidade simbólica interactiva entre frutos e flores e imaginário cristão à qual a literatura portuguesa coetânea extensamente se dedicou: “assi como tantos graõs estam unidos, & conformes dentro da Romaã, crescendo todos igualmente em suas proporções, tendo todos hua cor, & parecendo-se hus com os outros, assim os corações & vontades que unem, & conformam, todos juntos ficam fazendo hum corpo & hua mistica republica, conservando se em hum ser, & nam diferenciando em nada” (Frei Isidoro Barreira, *Tratado das Significaçoens das Plantas, Flores e Fructos*, p. 144).

Sob o exemplum transcrito da união e conformidade que aos grãos da romã se associam, assim os corações e vontades dos cristãos devem formar um único e só corpo e espírito na Igreja, lição de dimensão religiosa que se apresenta ao crente alegoricamente.

“Romã Imperio
A Romã he Imperio
E não o fignifica fem myfterio,
Pois para todos feu thefouro
Repartindo Rubins em caixa de ouro
Que hum Rey
Não nafceo para fi, mas para todos;
Efta fruta excellente,
O trifte alegre, fara ao doente,
Refrefca o calorozo,
A nenhum dá pezar, a todos gozo,
E a Coroa,
Quem para todos he mifericordia”.

(*Obras Varias e Admiraveis da M. R. Madre Maria do Ceo*, p. 218)

Qual ermida laurentina, abriga paulatinamente a romã seu tesouro em caixa de ouro num mistério tridimensionado de Rei e Coroa – Jesus Cristo e São Lourenço – e como as imagens detêm embutido o poder magnético de atrair, em súbita animação outras ideias, cremos que o inconsciente individual e colectivo dos crentes aprimoraria, em articulação imagética concebida fora do alcance da esfera religiosa, o reinante Sol joanino num sentido emblemático da realeza terrena, ela própria símbolo do bem-estar,

vitória sobre as trevas, luxo e alegria barrocos.

“Christo he videira cujo liquor alegra o coração dos fiéis, quando sendo delle dignamente bebido seu divino, & precioso sangue, alegres & contentes, louvas & engrandecem o veneravel Sacramento da sua redempçam. He Christo videira porque he a verdadeira alegria do Ceo, & da terra” (Frei Isidoro Barreira, *Tractado das Significaçoens das Plantas, Flores e Frutos*, pp. 187, 188).

Este conceito pan religioso de tratar, a um nível literário, *a lo divino* motivos do mundo natural intervém no jogo barroco que associamos à interpretação das uvas. Brancas, qual água que brota das chagas de Jesus Cristo, e pretas, qual vinho eucarístico, as uvas, complemento ornamental omnipresente não somente nos festões dos painéis figurativos, mas duma maneira geral na totalidade das cercaduras de flores e frutos azulejados ou entalhados do espaço eclesial, encarnam a presença laudatória de Cristo e do Sacramento de Eucaristia enquanto arquetipal suporte moral do percurso analogamente mártir de São Lourenço, ambos exemplos fascinantes a cativar e instruir os fiéis através da ilustrativa e exacerbada divinização moralizante do mundo natural.

Num emprego alegórico da flor, vernacular para fins místico-laudatórios nas artes e letras de Setecentos, a simbologia floral da silvestre margarida conota-se equivalente à simplicidade, inocência e misericórdia, ideário cristão a apreender pela intencional tentativa de moralização do crente pelo exemplo, empreendido no alucinatório processo cenográfico do templo, pois “cada época tem, por assim dizer, a sua escrita peculiar, determinada tanto pelas circunstâncias do seu aparecimento como pelo universo conceptual dominante”⁸⁸.

A interpretação do mundo oculto da religiosidade, mundo imaginário tão palpável como o natural, pela simbologia floral, adquire um sentido inusitado na representação da rosa silvestre de Natal como suporte decorativo da Virgem Maria, iconografia essencial ao figurino artístico pós-Trento: “El tema se generalizó y toda la sociedad católica participó con un fervor creciente para honrar a Maria (...) Este movimiento de recuperación mariana fue un éxito, y no sólo le devolvió los nombres que se le habían dado a través de los siglos sino que la rodeó de más poesía y encanto”⁸⁹. Constituinte simbólico omnipatente nos festões e grinaldas ornamentais quer dos azulejos quer da talha em consonante entrelaçamento iconográfico, a rosa natalícia surge identificada a uma fertilíssima imagística cristã: Rosa Celeste, símbolo do amor, do Dom do amor, da pureza

⁽⁸⁸⁾ HATHERLY, Ana, *O Ladrão Cristalino*, Edições Cosmos, Lisboa, 1997, p. 45.

⁽⁸⁹⁾ SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Lecturas iconográficas y iconológicas, Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 195.

pela cor branca – a indumentária cândida dos Anjos, Bem Aventurados e do próprio Deus – imagem da alma e de Cristo. Como rosa silvestre de cinco pétalas, modalidade floral representada, encontram-se as cinco alegrias da Virgem Maria⁹⁰, as cinco letras do nome Mariano e a Natividade e Vinda do Messias. Também para o simbolismo mariológico da rosa identificámos comentários exaltantes no panorama literário coevo: “Por sua a graça a melhor, & mais preciosa prenda, que a alma possui, he significada na mais excelente flor, que a terra cria” (Frei Isidoro Barreira, *Tractado das Significações das Plantas, Flores e Frutos*, p. 378)

“Rofa graça
A Bela Rofa Emperatriz das flores,
Mimo do Rouxinol, do Cravo amores,
Aqui por graça paffa,
E já em fer formofa *ef*tava graça,
Porém em outra allude,
Porque tambem he graça em ter virtude,
Que he fuave receita
Feita em rozado em perolas desfeita,
E a virtude graça Superior,
Siquis divina he do Deos de amor,
Com quem as outras graças,
Quando apperecem luz, fogem fumaças”

(*Obras Varias e Admiraveis da M. R. Madre Maria do Ceo*, P. 198)

Como dimensão moral enquadrante da biografia do Santo, a Virgem Maria aparece em toda a iconografia eclesial em ambiente de exaltação gloriosa das suas virtudes que, como expressões significativas da vivência cristã, urge aprofundar pela alma do crente, “Que é a nossa alma? Faísca do lume increado, selo da forma divina, pupilas espirituais para ver e admirar os espectáculos invisíveis e eternos” (*Imagens da Obra do Padre Manuel Bernardes*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de

(90) A acrescentar à já fertilíssima simbologia floral da rosa de Natal, a nossa pesquisa congratulou-nos com a informação de que cada pétala corresponderia a um alegria mariana. Quisemos apurar qual o conteúdo temático a que o objecto artístico conferia profundidade. Segundo informação gentilmente cedida pelo Reverendo Manuel Oliveira Rodrigues tratam-se de conceitos não referidos nos cânones teológicos, embora seja expressão de uso popular. Contudo, um conhecimento da biografia mariana permite-nos exaurir o que se entende por alegria mariológica, citemos exemplificando o momento da Anunciação do anjo Gabriel.

Lucília Maria Gonçalves Pires, Editorial Comunicação, Lisboa, p. 416).

“Dividirei (...) o vosso Sermão em dous pontos: no primeiro louvarvos-ei as vossas virtudes, no segundo reprender-vos-ei os vossos vícios” (*Sermões do Padre António Vieira*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Margarida Vieira Mendes, Editorial Comunicação, Lisboa, 1987, Sermão de S. António, p. 54). Repreender os vícios e não somente louvar as virtudes sucede-se na representação das maçãs e jasmim que sintetizam, nos festões e grinaldas florais e frutuárias, todo o esplendor da Discórdia, Queda e Expulsão do Paraíso, e Perigo, vaidades das coisas do mundo a evitar na promessa da salvação implícita à vida cristã:

“Maça difcordia:

A Maça he difcordia acontecendo,
O que hum jardim, e hum monte eftão vendo,
E o moftrão de improvizo,
París no Ida, Adão no Paraífo,
E outro motivo o faz,
Que adonde há chocalheiros, não ha paz,
Culpa que nella achada,
Faz huma lingoa o mefmo q huma efpada,
Quando Deos que a defterra,
Para darmos a paz detfceo à terra,
E alli com a gloria a traz profunda,
Porque achou fer a paz gloria do Mundo”

(*Obras Varias e Admiráveis da M. R. Madre Maria do Ceo*, p. 223-224)

“He o Iasmin flor muito conhecida, & tem significação de perigo (...) Em qualquer perigo que nos vejamos recorramos logo a Deos, como fez Esther que temedo o perigo da extinção do seu povo, antes de buscar remedio humano, recorreo a misericordia divina” (Frei Isidoro Barreira, *Tractado das Significaçoens das Plantas, Flores e Fructos*, pp. 569-171).

Derivando da duplicidade polissémica dos símbolos, os bodegonistas elementos florais e frutuários que descrevemos funcionam, enquanto naturezas-mortas, como metamorfose da representação do tempo sob a qual se esconde a efemeridade de todas as coisas deste mundo, um tempo-aviso e ameaça, o breve tempo que o pensamento cristão e a alma barroca dispõem para alcançar a salvação: “Dir-vos-ei todos somos relógios e sabemos que não há causa que não tenha a sua hora no mundo. O rei, o chorar, o trabalho e o descanso, a fome e a fortuna tudo tem a sua hora” (*Antologia de Autores Portugueses*, D. Francisco Manuel de Melo,

Apólogos Dialogais, Relógios Falantes, pp. 198,199), justificação da predilecção do tema da morte e fragilidade humana na temática da Arte e Parenética pós-tridentinos, veículos privilegiados de reforço da subordinação das massas às hierarquias religiosas.

Permanente na completude espiritual dos festões esvoaçam simbolicamente ardentes serafins, símbolos de ardor, purificação, identidade consigo próprio, luz, iluminação, dissipação das trevas no plano espiritualizante da consciência: “Santo, santo, santo, o Senhor dos Exércitos, toda a terra está cheia da sua glória!... Um dos serafins voou na minha direcção, trazia na mão uma brasa viva, que tinha tomado do altar com uma tenaz. Tocou com ela a minha boca e disse: Repara isto tocou os teus lábios, a tua culpa foi tirada, apagado o teu pecado” (Isaias, 6, 2-3; 6-8), o crente, pela força da fé, tem o serafim por objectivo purificar.

Terminada a visualização dos painéis da nave, culmina-se o percurso dos arcos dos sentidos, ilusionistas miradouros para o catecismo. Designámos por arcos dos sentidos por considerarmos que cada painel narrativo do corpo da igreja condensa a temática dos cinco sentidos, problemática veterana na mentalidade artística barroca. A vista dinamiza-se pela profusão ornamental de uma pintura ostensivamente figurativa, o ouvido pelas enunciações linguísticas dos passos do hagiólogo, o olfacto pela imaginação psíquica dos aromas florais e das frutas imanados dos festões, o tacto por uma estrutura em arco que se iconografa como forma de miradouro para a contemplação visual, o que pressupõe o apoio corporal do crente, e o gosto? o incomensurável gosto da incompletude espiritual do espectador. A temática dos cinco sentidos funcionou como aspecto de frenética sensualidade na intensa sensorialidade da arte barroca. Por sùmula dicotómica os impetuosos sentidos manifestam um discurso persuasivo ao serviço do aliciamento conscientemente utilizado para a transmissão de preocupação fundamental de indivíduo barroco: a salvação da alma; e ainda como discurso subversivo numa visão da concupiscência das paixões de carne e do espírito que importava não exacerbar.

O recolhimento dos arcos a avaliar pelo recuo, em relação à parede da nave, dos capítulos narrativos restitui porventura a acolhedora capacidade do catolicismo tridentino, comunica-se o dogma por via sensorial. Ressalva-se o registo dos arcos, símbolo arquetípico da aliança divina com a humanidade, desvirtuados a um nível popular da sua festiva efemeridade mnemonicamente joanina para se tornar alicerce arquitectural. No revestimento dos arcos, a estilização visual dos botões de flor ergue-se em metáfora do espectador, vibrante alma a desabrochar.

Termina também o percurso azulejar da nave, todo ele envolvido em perspicaz manipulação racional e emocional do crente, por profusa cornija entalhada, reflexo sem disfarces do propósito do incitar o ânimo devocional do espectador, pois “El arte se contagia del espíritu religioso de la época, y el arte contrarreformita tendrá como nota el amor a lo recargada y faustoso, como nota característica frente a la severidad y desnudez de la Reforma”⁹¹.

Circundado o processo iniciático, encontra-se de novo o crente junto ao arco triunfal. Nas superfícies parietais da capela mor imprime-se às mensagens visuais um cariz de sumário, por isso os designámos por *azulejos-síntese*. Trata-se, cremos, de um intencional resumo da história, de um investimento do artista pregador em seleccionar, na performance narrativa, eventos da biografia de São Lourenço que se pretende acentuar pelo seu didáctico *exemplum*. Do lado do evangelho vemos o milagre de restituição da vista a um cego junto ao rio Tibre “LAVRENTIVS BO=/NUM OPVS=/OPERATVS EST, QUI PERSIG=NVM CRVCIS CAECOS/ILLVMINAVIT”; do lado da epístola representa-se a distribuição pelo Santo aos pobres dos bens confiados pela Igreja “ET THESAVROS / ECLESIA DEDIT PAVPERIBUS”.

Aqui termina, pensamos, o desenvolvimento da narrativa. A partir do retábulo, precedendo o zimbório e a abóbada da nave, se desenrola a conclusão do livro iconográfico que o interior eclesial alberga.

- **Retábulo** A partir de então a iconografia abre-se ao infinito ou não evocasse a talha dourada a luminosidade intemporal da eternidade celeste. Segue-se, para o crente, a tentativa de percepção da passagem do plano transitório para o transcendente no qual se esconde a promessa da salvação, à comemoração do eterno sobre o efémero, ao utópico sonho barroco da Imortalidade que se faz descobrir, por enquanto, nas matizes exacerbadas da sacralizada talha retabular. Numa riquíssima iconografia com elementos já utilizados nos azulejos, observamos anjinhos anafados que desprendem, a um nível simbólico, a significação da colheita da Eucaristia⁹²; os sensuais festões que repetem a exaltante ortodoxia católica; contemplamos delicados laços que enaltecem, na fidelidade simbólica, a Porta do Céu; vemos a luxúria aparatosa do acanto que nos transporta para o

⁽⁹¹⁾ SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Lecturas iconográficas y iconológicas, Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 145.

⁽⁹²⁾ PEREIRA, José Fernandes, *Ornamento e Geometria, Claro-Escuro*, Vol. II e III, Quimera, Lisboa, 1989, p. 73 e 74.

rodapé do paraíso no sentido de que a morte vencida se comutou em glória; a presença das fénixes entalhadas coaduna-se com a imagem do renascer das cinzas tão peculiar à cultura e literatura barrocas:

“Este a cinzas reduzido,
Fénix embasalcado,
seria a tempo queimado,
que a horas foi renascido.
E é justo que feito em pó
se veja relógio aqui,
porém mostrando de si
a hora da morte só”

(Antologia de Autores Portugueses, Org. por Virgínia Malta, Augusto Reis Gois, Irandino Teixeira de Aguiar)

Desfruta-se simbolicamente da presença de Deus no eixo sagrado das colunas salomónicas. A mártir cercadura de louros de São Lourenço expelida sobre o sacrário com forma de tesouro confere-lhe dignidade eucarística. Através da representação de uma cartela na qual se observam chamas onduladas de fogo, legitima-se e sacraliza-se o fogo flagelante do martírio do Santo. Justaposta a esta cartela encontra-se outra com a coroa da realeza a receber pelo Santo e pelos que seguirem os seus passos. No remate da composição retabular aparece a grelha que reinvidica a esperança barroca na recompensa pelas experiências dolorosas do mundo terreno. Seduz-se o crente, monumentaliza-se a sua fé pela onnipresença do dourado, porque “O caos, a matéria dura e informe, ordenam-se pela preciosidade de um símbolo de eternidade. O ouro realiza assim o desejo supremo do Homem barroco: unir o rigor da ortodoxia com o máximo deleite sensorial. Deste modo o ouro é o retorno à matéria pura e antevisão do corpo de glória e ressurreição; mas, simultaneamente, a vibração luminosa para puro deleite dos sentidos”⁹³.

- **Cúpula:** Nas trompas da capela-mor estão os quatro emblemas do martírio emoldurados sob enrolamentos acânticos: grelha, palma, coroa e grinalda de louros, cujo posicionamento lhes confere a fisionomia simbólica de suporte arquitectónico e religioso do zimbório, emoldurado sob o aro dourado, reflexo da eternidade na tentativa de sedução devocional do espectador. Cremos que não é infundada nem mero acaso pictórico a poética de esoterismo numérico

(93) HATHERLY, Ana, *O Ladrão Cristalino*, Edições Cosmos, Lisboa, 1997, p. 100.

que caracteriza o acervo decorativo da cúpula, imagem do mundo *per si*. Na cúpula, exemplar primoroso de pintura em perspectiva, encontra-se uma sequência de oito divisões, no interior de cada uma delas estão quatro balaústres. Segue-se um novo conjunto de 20 balaústres a rodear o centro da cúpula no qual está representada a glorificação de São Lourenço. Erige-se um instrumento básico de significação, o oito nas divisões perspécticas do zimbório a entender como Completude, Equilíbrio, intermediário fundamentado entre a Terra e o Céu; o quatro, como sugestão da universalidade, nos balaústres cimeiros de cada uma das oito divisões citadas em conjugação com os vinte balaústres que centralizam o espaço cupulado se insere representa toda a hierarquização religiosa da Igreja passada, presente e futura, pois conhecem-se 24 classes de sacerdotes, 24 classes de cantores, 24 anciões do Apocalipse, 24 assentos, tudo na adequação simbólica de vinte e quatro à dupla e harmoniosa completude do Céu e da Terra. Símbolo do Céu, no zimbório se diviniza a arquitectura pelos perspécticos balaústres, se glorifica a azulejaria barroca, contempla o crente o Santo em posse da Glória: “Muitos são os chamados, mas poucos os escolhidos (...) Quão estreita é porta da vida eterna e poucos os que entram por ela (*Imagens da Obra do Padre Manuel Bernardes*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Lucília Maria Gonçalves Pires, Editorial Comunicação, Lisboa, p. 67) (...) Não tardemos em converter-nos a Deus com tempo enquanto Deus nos espera (...) Façamos obras santas, porque destas nasce a esperança, a qual se converte em posse da glória (Idem, ibidem, p. 74).

- **Abóbada da nave.** A luz desvenda ao olhar catequizado cada etapa da caminhada. Se a revalorização das imagens como meio de persuasão, o reforço da fé alicerçada na representação figurativa dos seus valores mais ortodoxos fora tarefa fundamental da Igreja Católica frente à iconoclastia da Reforma, esta concepção de condição moral manifesta-se sobremaneira no espaço de perspectiva pictórica da abóbada da nave. No centro da abóbada da nave aparece um painel onde surge representada a glorificação de São Lourenço sob o signo da Santíssima Trindade que segura a coroa a colocar no Santo. Este painel é rodeado por elementos iconográficos que simbolizam a figura de Jesus Cristo e ladeado por inscrições latinas, palavras do Santo e da própria divindade. Texto visual que vale a pena interpretar, a iconografia da abóbada perspéctica proporciona um meio de comunicação imagética que associado a recursos verbais que o reforçam, o catequizam com veículo refinado para a doutrinação, pois “O virtuosismo ilusionista que se encontra nas artes da palavra barrocas é semelhante as das artes visuais. Ambas estão ao serviço de uma ideia de criatividade, sim, mas também ao serviço de uma ideia de Deus, de uma ideia de Mundo e sobretudo

de um status quo-Daí o aspecto de manipulação, de cultura dirigida, que a arte barroca assume.”⁹⁴

Estimulado por uma tendente fuga ao real, pelo culto místico de desejo de união com o Absoluto, pelo prodigioso maravilhoso cristão, a mentalidade e sensibilidade barrocas intensificam-se no arrebatamento, êxtase, espanto, ilusão, devoção. É dentro deste quadro psicológico que se situa, mais uma vez, o texto para teatralizar o Tempo, o Tempo futuro da Eternidade incessantemente fomentado na religiosidade do homem barroco. Para ilustrar o efeito do Tempo apregoa-se outro espaço de tempo para ser fruído, uma vez que: “Nas artes visuais, a gesticulação das figuras, a movimentação das roupagens, os efeitos de claro-escuro e *trompe l’oeil* correspondem, na área do espaço à utilização do tempo nas artes da palavra.”⁹⁵

Apesar da profusão ornamental nada há de caótico neste conjunto, pois a imagem abobadada resume o simbolismo teológico e iconográfico da figura de Cristo.

Num alarde de perfeição técnica, ergue-se a Santíssima Trindade empenhada na coroação de São Lourenço segurando a coroa incumbida de dar forma, pensamos, ao sonho grandioso de Ressurreição dos mortos e da vida do mundo que há-de vir; e não é de estranhar que tal se verifique num programa iconográfico eclesial que dramatiza, em estreita união com a azulejaria e a talha, o perfil caprichoso do Tempo, de todos os tempos. A densidade psicológica do espectador oscila entre o assumir tímido da responsabilidade de salvação que lhe cabe alcançar e a exaltação laurentina compensada, pelas demarcações excessivamente cruéis do seu martírio, com o espaço intimista e a imagem faustosa de Deus Pai (lado do evangelho), Deus Filho (lado da epístola) e Deus Espírito Santo oculto sob o signo uniforme da pomba: “O prémio e glória essencial da alma bem-aventurada consiste em ver a Deus claramente (...) Que é ver a Deus? É Ter a Deus por alma que te unifique, por coração que te alente, por tesouro que te enriqueça, por coroa que te honre, por Sol que te ilumine, por templo onde assistas (...) E ser sábio e imortal, santo e impecável (...)” (*Imagens da Obra do Padre Manuel Bernardes*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de Lucília Maria Gonçalves Pires, Editorial Comunicação, Lisboa, p. 108).

⁽⁹⁴⁾ Idem, *ibidem*.

⁽⁹⁵⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 4, *Memórias Paroquiais de 1758*, resposta ao interrogatório n.º 14.

Em cada extremo derradeiro da pintura do tecto, a simbólica da grelha e da coroa de louros forçosamente a assegurar ao crente, em conformidade com a ideologia oficial tridentino, que o recorte luminoso da Glória compensa as modulações tenebristas da dolorosa vida terrena. Em cada lado da cartela da coroação surgem presenças angélicas, testemunhando a quotidiana vivência celeste, enquadradas em círculos, categorias geométricas que representam as ideias católicas da simplicidade e perfeição. Curiosamente a coroação do Santo manifesta aqui idêntica estrutura iconográfica à comumente utilizada na representação da Virgem Maria.

No enquadramento da cartela da glória observam-se as tribunas de Deus que se elevam sobre as tribunas dos Anjos e dos Reis. No interior de cada tribuna se lê em cada medalhão “IGNE ME EXAMINA” (Examina-me pelo fogo) no lado do evangelho, “EXALTAS TI SVPER TERAM HABITATIONE ME” (Exaltaste ao extremo, terei a minha habitação), no lado da epístola.

O Santo pronuncia-se na coroação da recompensa de uma morada celeste, que se sucede até para o mártir, ao tribunal de Deus. Em cada tribuna um espelho. O Barroco é parte integrante desse espelho, uma arte de pensar na ilusão do mundo, também ele espelho de realidade ultraterrena, a única que para o Homem barroco merece a categoria de real. Num espelho uma ave, símbolo da imortalidade da alma num mundo celeste, noutro um templo sobre uma fortaleza, símbolo de refúgio interior do homem. Ambos convergem para a divindade, ambos inserem na figura de Cristo abordada nos quatro medalhões que colmatam os cantos da abóbada. Cristo é Sol, ressurreição e imortalidade; Cristo é a árvore da vida, árvore da primeira aliança, árvore de Génesis, árvore da cruz, árvore da nova aliança que regenera o Homem; Cristo é a palma, palma da vitória, da Ressurreição após o Calvário, palma da imortalidade. Outro destes quatro medalhões apresenta curiosamente um lagarto. Trata-se de um motivo ornamental que se refere mais uma vez a figura de Cristo enquanto símbolo de uma alma que de modo humilde procura a luz divina. Arrebata-se o nome de quem conduz ao Céu, confirma-se o modelo arquetipal do percurso glorioso de São Lourenço, não se esqueça o peregrino “LAURENTIVS CHRISTI MARTIR” (Lourenço mártir em Cristo) lê-se na abóbada. Delicia-se o fiel na contemplação, nos quatro cantos perspécticos da abóbada, dos palácios de Deus: “Que admiráveis e espaçosos serão os palácios interiores da vossa perfeição encantados em vossa imensidade emitidas em um ponto indivisível do vosso ser” (*Imagens da obra do Padre Manuel Bernardes*, p. 96).

No culminar do *pathos* estético visualiza repetidamente o crente o nome do artista, POLICARPO DE OLIVEIRA BERNARDES *Pintou esta obra de azuleio* em cartela análoga à que aparecera na nave abobadada “*Feito No anno de 1730 sendo vigário geral o Rdo Dtor Mel desouza Teixeira J.uis deste*”. Hagiografa-se o encomendador, canoniza-se o artista, diviniza-se o Barroco.

Assim termina o sermão que nos propusemos ler, “depois disto há de colher, há de apertar, há de concluir, há de persuadir, há de acabar. Isto é sermão, isto é pregar” (Sermões do *Padre António Vieira*, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de Margarida Vieira Mendes, Editorial Comunicação, Lisboa, 1987, *Sermão de Sexagésima*, p. 26).

No todo decorativo do interior eclesial não presenciamos aquilo que designamos por um intenção de decoração sobre a decoração, ou seja nenhuma da espacialidade decorada assume uma função de *fait-divers*, toda a estratégia de comunicação aparece orientada para a omnipresença da comunicação catequética.

Sob a organização harmónica da Palavra e da Imagem se retoma perene a festa efémera que *extra-muros* se barroquiza: “pois passam muito de duas ou três mil pessoas que vão não só pela devoção de verem o São Lourenço, como pela grandeza da sua festividade e fogo que arde na noite do Santo e, além disto, pelos muitos bailes e descantes da gente que ali acode”⁹⁶. Presenciamos *intra-muros* um efeito deliberado de Festa, uma festa de carácter religioso que reforça a contemplação, mas também uma festa que convida a uma participação activa do crente; deste modo se produz um espectáculo teatral privilegiado para a doutrinação baseado na acção recíproca quer do discurso imagético quer do próprio espectador. Real e imaginário confundem-se numa manipulação visual através dos efeitos estudados do maravilhamento e do exemplo.

Sob o signo barroco sintonizado numa festiva estratégia de fazer crer, ilustra, o imaginário da ermida almalense⁹⁷, as directrizes retóricas do Trento católico: proclama-se a exaltação mística do martirólogo, “porque se

⁽⁹⁶⁾ Ver Apêndice Documental, documento n.º 4, *Memórias Paroquiais de 1758*, resposta ao interrogatório n.º 13.

⁽⁹⁷⁾ Sob a perspectiva de uma “iconologia da história” as circunstâncias que possibilitaram a ermida de Almal associam-se a passos testemunhados no Antigo Testamento em que Abraão é glorificado por abrir poços a comunidades sedentas de água, narratema que se repete em São Lourenço, mera curiosidade.

expõem aos olhos dos Fiéis os milagres que Deus obra pelos Santos, e seus saudáveis exemplos: para que, por estes dêem graças a Deus, ordenem a sua vida e costumes à imitação dos Santos”⁹⁸, irrompe-se, em explosão laudativa, uma confissão de fé em Deus verdadeiro que salva e liberta. Tudo pela soberba arte que prega e se prega aos olhos, ainda hoje, em magna situação de frescura visual. Procuramos aqui comunicar como presenciamos os pensamentos e pontos de vista barrocos pela obra artística. A arte de pensar barroco figura-se neste tornar sensível, na procura dos efeitos do desejo, do abismo, de duplicidade, de eloquência dos objectos artísticos, num pensar figurativo, na linguagem semiótica de Deus invisível escondido nos signos eucarísticos visíveis, num espaço onde tudo comunica e conspira, o espaço dos olhares e de dramaturgia, da alusão e do ambíguo, do enigma, o espaço de um pensar engenhoso barrocamemente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Ermida de São Lourenço dos Matos fora edificada e ornamentada entre os anos de 1722 e 1742 constituindo um magnífico exemplar da arte do tempo de D. João V.

No termo de Loulé, parte central de um Algarve ruralizado, a modesta Confraria de São Lourenço dos Matos sediada num singelo templo crescera de importância sob a influência da tradição vernácula que atribuíra ao mártir e levita São Lourenço responsabilidade nas modelações milagrosas assim qualificadas a partir de 1722. O desenvolvimento da actividade da Confraria exprimira-se em cores qualificadas pela acção singular do juiz Dr. Manuel de Sousa Teixeira, Vigário Geral do Bispado, signo emblemático da Diocese do Algarve, antigo Ministro da Ordem Terceira de São Francisco de Faro. Teria entrevisto o referido juiz o interesse de conversão e aproveitamento da monumental devoção ao Santo em primoroso agente difusor do sistema ideológico da Reforma católica na Diocese do Algarve. Exigia-se um laudatório reconhecimento ao Santo pelas acções milagrosas dos acontecimentos ocorridos e impunha-se adequar tal fenómeno de peregrinação aos objectivos coetâneos da militante ortodoxia do Catolicismo Tridentino. Motivos oportunos para a Confraria reivindicar uma renovação estética.

⁽⁹⁸⁾ GONÇALVES, Flávio, *A legislação sinodal portuguesa e a arte da Contra-Reforma*, História de Arte, Iconologia e Crítica, Lisboa, 1990, p. 112.

A Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil fora edificada segundo um preconcebido programa cenográfico de arte total ou seja delinear-se a concepção de uma austera caixa arquitectónica, filiada num chão panorama arquitectónico regional, pensada prepositadamente para receber talha e azulejos. Descrevemos uma experiência estilística própria de uma arquitectura de âmbito provincial que concebeu o luxuosismo do interior eclesial como condicionante de uma vernacular estrutura de modelo longitudinal. Isto ficou provado pela proximidade cronológica existente entre a campanha de obras e a decoração interior do templo, pela confirmação da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro como protótipo da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil, pelas tradições arquitectónicas da região. Para tal se contratara os irmãos Manuel e Antão Borges, mestre de azulejos e mestre de obras, que assumiram a campanha de obras e o azulejamento. Recheara-se o templo com conjuntos que sistematizam o clímax grandioso dos géneros artísticos que representam: o revestimento deleitoso da talha de Manuel Martins, o maior entalhador do Algarve durante a época barroca e a azulejaria polícarpiana que testemunha o galante ciclo dos mestres da arte de azulejar barroco elucidando como num meio artístico regional se tem acesso aos grandes artistas activos nos círculos de influência de uma arte cortesã. Vimos como os azulejos do templo constituem magníficos exemplares da mão e oficina de Policarpo de Oliveira Bernardes, tendo como modelo iconográfico a pintura azulejar da Igreja de São Lourenço de Carnide de Lisboa realizada alguns anos antes.

Verificámos como todas as circunstâncias históricas apontam para a atribuição da talha de Almancil, obra anónima, ao entalhador Manuel Martins. Fora ele que fizera o retábulo da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Faro cuja semelhança formal com o da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil é por demais evidente, tal como é da sua autoria a cornija da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro, modelo arquitectónico do templo de Almancil.

Concretizámos uma leitura iconológico-cultural interpretativa da obra de arte. A partir da análise da iconografia verificámos como todo o interior da Ermida convida ao seguimento de um percurso orientado que tem início nos painéis de azulejos do lado da epístola, percorre todo o espaço azulejar, retábulo, cúpula e termina na abóbada da nave. Trata-se de um espectáculo cénico de pregação inspirado exclusivamente na biografia do mártir São Lourenço e destina-se, através da enorme riqueza simbólica dos elementos iconográficos, à proclamação das proezas e verdades morais e religiosas de uma vida cristã que se pretende levar a seguir. Comprovámos como São Lourenço de Almancil não fora apenas um objecto artístico de puro deleite

visual, mas operativo instrumento de propaganda religiosa pós-tridentina destinado a *delectare*, *docere* e *movere* como supõe o *ut rethorica pictura* correlativo ao barraco. Tudo se fez através de um sermão imagético que se apresentava prestes a ser decodificado. Entendemo-lo como sermão pela contiguidade que se manteve constante ao longo do estudo concretizado entre a prosa parenética e as artes decorativas barrocas; ambas metaforizam uma mesma mundividência barroca, ambas funcionam ao serviço de um objectivo comum, ambas recorrem ao mesmo tipo de estratégias discursivas (nomeadamente o uso do conceito predicável, o recurso permanente à simultaneidade da categoria temporal no conteúdo textual, a tentativa constante de teatralização do espaço religioso em que se manifestam, a omnipresença de um discurso retórico como objectivo da comunicação estética, entre outros).

ELENCO BIBLIOGRÁFICO

Fontes Manuscritas

Arquivo Distrital de Faro

Livro de Notas de tabelião Bernardo da Silva de Vasconcelos de 1729 a 1730.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Memórias Paroquiais de 1758.

Arquivo do Paço Episcopal de Faro

Livro para me governar no Bispado, D. António Pereira da Silva (1704-1715).

Fontes Impressas

Biblioteca Nacional de Lisboa

Frei Isidoro Barreira – *Tratado das Significaçoens das Plantas, Flores e Fructos*, Pedro Craesbeeck, *Flores e Fructos*, Lisboa, 1622.

Obras Varias e Admiraveis de M. R. Madre Maria do Ceo, Lisboa Occidental, Na oficina de Manoel Fernandes da Costa, 1735.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, Fortunato de – *História da Igreja em Portugal*, Lisboa, 1968.

ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Talha, Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989.

- ANACLETO, Susana Paula P.M. – *Concelho de Loulé: seu desenvolvimento histórico*, Actas do 6º Congresso do Algarve, 1990.
- Antologia de Autores Portugueses (Org. Por Virgínia Malta, Augusto Reis Góis, Irandino Teixeira de Aguiar), Textos de D. Francisco Manuel de Melo (*Apólogos Dialogais, Relógios Falantes*).
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e Crítica de Arte*, Editorial Estampa, Lisboa, 1993.
- IDEM, *El concepto del espacio arquitectónico*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1980.
- IDEM, *Renacimiento y barroco*, Ediciones Akal, Madrid, 1987.
- ARRUDA, Luísa – *Azulejaria Barroca Portuguesa – Figuras de Convite*, Edições Inapa, Lisboa, 1993.
- IDEM, *Almancil, S. Lourenço – Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- AAVV, *História da Arte Portuguesa* (Dir. por Paulo Pereira), Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.
- BEBIANO, Rui – *Metamorfoses do “Reinado de Ouro”, Claro-Escuro*, Volume II-III, Quimera, Lisboa, 1989.
- BELO, Filomena – *Reinado e Vida de D. João V, Claro-Escuro*, Volume II-III, Quimera, Lisboa, 1989.
- Bíblia Pastoral, São Paulo, Lisboa, 1993.
- BORGES, Nelson Correia – *Do Barroco ao Rococó, História da Arte em Portugal*, Volume IX, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- CAMPOS, Teresa Lima de – *Application des règles iconographiques aux azulejos portugais du XVIIIème siècle*, Azulejos, Catálogo Europália, Bruxelles, Belgique, 1991.
- CARVALHO, Ayres de – *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1960-1962.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos Símbolos*, Editorial Teorema, Lisboa, 1982.
- CORREIA, José Eduardo Horta – *A Arquitectura algarvia do século XVI ao século XIX – tentativas de caracterização*, Actas do 4º Congresso do Algarve, 1986.
- IDEM, *A Arquitectura-Maneirismo e “estilo chão”, História da Arte em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- IDEM, *Arquitectura Portuguesa – Renascimento – Maneirismo – Estilo chão*, Editorial Presença, Lisboa, 1991.

- COSTA, Carlos Couto de Sequeira – *O que significa Pensar? Barroco e Filosofia, Claro-Escuro*, Vol. I, Lisboa, 1988.
- IDEM, *Estéticas do Barroco – Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- DÍAZ, Emilio Orozco – *Temas Del Barroco de Poesia y Pintura*, Archivum, Granada, 1989.
- Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, 1989.
- Dicionário de Narratologia*, (Dir. por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, Almedina, Coimbra, 1996.
- GANDRA, Manuel Joaquim – *Iconografia, Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- GOMES, Paulo Varela – *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Caminho, Lisboa, 1988.
- GONÇALVES, Flávio – *A legislação sinodal portuguesa da Contra-Reforma e arte portuguesa, História de Arte, Iconologia e Crítica*, Lisboa, 1990
- HATHERLY, Ana – *A experiência do Prodígio*, Lisboa, 1983.
- IDEM, *Estratégia da Convicção na Temática dos Cinco Sentidos, Claro-Escuro*, Vol. I, Lisboa, 1988.
- IDEM, *O Ladrão Cristalino*, Edições Cosmos, Lisboa, 1997.
- IDEM, *Labirinto, Meandro, Visual, Texto, Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989
- História de Portugal*, (Dir. por José Matoso, Volume IV, Editorial Estampa, Lisboa, 1993.
- Imagens da Obra do Padre Manuel Bernardes*, (Apresentação crítica, selecção, notas, e sugestões para a análise literária de Lucília Gonçalves Pires), Editorial Comunicação, Lisboa.
- Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, número VII, II volume e número IX, I e II volume, Lisboa, 1975 e 1978.
- JOCKLE, Clemens – *Encyclopaedia of Saints*, Alpine Fine Arts Collection, London, 1995.
- KUBLER, George – *A Arquitectura Portuguesa Chã – entre as especiarias e os diamantes*, Lisboa, s.d..
- LAMEIRA, Francisco Ildefonso da C. – *A Escultura Barroca Algarvia*, dissertação do mestrado em História de Arte (policopiado), Faculdade de Ciências

- Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1989.
- IDEM, *Manuel Martins, Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- IDEM, *A Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo*, Faro, 1998.
- IDEM, *A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco*, Câmara Municipal de Faro, Faro, 1997.
- IDEM, *As Oficinas de Talha no Algarve durante a época barroca*, Separata das Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte, Viseu, 1991.
- IDEM, *Itinerário do Barroco no Algarve*, Faro, 1988.
- IDEM, Inventário Artístico do Algarve. A Talha e a imaginária. I – Concelho de Albufeira; II – Concelho de S. Brás, III – Concelho de Olhão, IV – Concelho de Tavira, V – Concelho de Aljezur; VI – Concelho de Castro Marim; VII – Concelho de Vila Real de Santo António; VIII – Concelho de Loulé; IX – Concelho de Lagoa; X – Concelho de Vila do Bispo; XI – Concelho de Lagos; XII – Concelho de Faro (1ª Parte); XII: Concelho de Faro (2ª Parte); XIII – Concelho de Portimão; XIV – Concelho de Monchique; XV – Concelho de Silves (no prelo), Faro, 1989-1999.
- IDEM, e SERRA, Pedro – *A Igreja Matriz de Alte*, Câmara Municipal de Loulé,
- IDEM e SERRA, Pedro – *A Igreja Matriz de São Lourenço de Almancil*, Câmara Municipal de Loulé.
- LOPES, João B. da Silva – *Corografia do Reino do Algarve*, Lisboa, 1841.
- MAGALHÃES, Joaquim Romero – *O Algarve Económico*, Editorial Estampa, Lisboa.
- MARAVALL, José António – *La Cultura del Barroco*, Editorial Ariel, Barcelona, 1996.
- MECO, José – *O Azulejo em Portugal*, Publicações Alfa, Lisboa, 1989.
- IDEM, *Os Azulejos da Igreja de São Lourenço de Carnide de Lisboa*, Lisboa, 1990.
- IDEM, Bernardes, *Policarpo de Oliveira, Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- MOURA, Carlos – *Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada. O limiar do Barroco, História da Arte em Portugal*, Vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.

- OLIVEIRA, Francisco Xavier de Ataíde – *Memórias para a História Eclesiástica do Bispado do Algarve*, Livraria Figueirinhas, Porto, 1908.
- IDEM, *Monografia do Concelho de Loulé*, Porto, 1905.
- OLIVEIRA, Padre Miguel de – *História Eclesiástica de Portugal*, Publicações Europa-América, Mem-Martins, 1994.
- PANOFSKY, Erwin – *Estudos de Iconologia*, Editorial Estampa, Lisboa, 1988.
- Património Arquitectónico e Arqueológico Classificado*, Volumes I, II, III, IPPAR, Secretária de Estado da Cultura.
- PEREIRA, Fernando António Baptista – *Iconografia da Morte, Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- PEREIRA, J. C. Branco – *L'azulejo au Portugal Renouvellement et permanence, Azulejos*, Catálogo Europália, Bruxelles, Belgique, 1991.
- PEREIRA, José Fernandes – *A Morte de D. João V: Ascese e Espectáculo, Claro-Escuro*, Vol. II e III, Quimera, Lisboa, 1989.
- IDEM, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Lisboa, 1986.
- IDEM, *Ornamento e Geometria, Claro-Escuro*, Vol. II e III, Quimera, Lisboa, 1989.
- IDEM, *Património, Claro-Escuro*, Vol. II e III, Quimera, Lisboa, 1989.
- IDEM, *Resistências e aceitação do espaço barroco: a arquitectura religiosa e civil, O limiar do Barroco, História da Arte em Portugal*, Vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- IDEM, *Retórica da Fé: Simbolismo e Decoração no Escadório dos Cinco Sentidos, Claro-Escuro*, Vol. I, Lisboa, 1988.
- IDEM, *Arquitectura Religiosa, Azulejo, Barroco, Estilo, Barroquismo, Espaço, Geometria, João, D., Mecenato, Peregrinação, Igrejas de, Planimetria, Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- PEREIRA, Paulo – *Iconografia, Imaginário barroco, Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- PIMENTEL, António Filipe – *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*, Instituto de História de Arte, Coimbra, 1992.
- Poetas do Período Barroco* (Apresentação crítica, selecção, notas, e sugestões para a análise literária de Lucília Maria Gonçalves Pires), Editorial Comunicação, Lisboa, 1985.

- QUIETO, Pier Paolo – *D. João V de Portugal e a sua influência na arte italiana do século XVIII*, Edições Elo, Lisboa-Mafra, 1990.
- RIPA, Cesare – *Iconologia*, Vols. I e II, Ediciones Akal, Madrid, 1987.
- ROSSA, Walter – *Paisagística, Integração, Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Dir. por José Fernandes Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- SEBASTIÁN, Santiago – *Contrarreforma y Barroco*. Lecturas iconográficas e iconológicas, Alianza Forma, Madrid, 1981.
- Sermões do Padre António Vieira* (Apresentação crítica, selecção, notas, e sugestões para a análise literária de Margarida Vieira Mendes), Editorial Comunicação, Lisboa, 1987.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal*, Vol. V – 1640-1750, Lisboa, 1980.
- SERRÃO, Vítor – *A História da Arte Portuguesa no Âmbito da História – Ciência: Metodologia, Prática e Destino, Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Vol. XXXVIII, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Porto, 1998.
- IDEM, *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Caminho, Lisboa, 1989.
- IDEM, (coordenador), catálogo da exposição *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Lisboa, 1991.
- IDEM, *O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional: A obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)*, Separata da Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa n.º 21-22, pp. 245-268, Lisboa, 1996/1997.
- SILVA, Jorge Henriques Pais da – *Páginas de História de Arte*, Vols. I e II, Editorial Estampa, Lisboa, 1986.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, 1979.
- IDEM, *Os notáveis azulejos da Igreja de São Lourenço de Almancil*, Correio do Sul, Faro, 1949.
- SMITH, Robert – *A Talha em Portugal*, Lisboa, 1963.
- Visitação das Igrejas Algarvias da Ordem Militar de São Tiago de 1554*, Faro, 1988.
- Visitação da Ordem de Santiago ao Algarve 1517-1518*, Suplemento da Revista Al-Ulyã, n.º V, 1996.

As Visitações da Ordem de Santiago às Igrejas Algarvias do Concelho de Loulé no ano de 1534, Faro, 1993.

VORAGINE, Jacques de – *La Légende Dorée*, Garnier – Flammarion, Paris, 1967.

ÍNDICE DO APÊNDICE DOCUMENTAL

Doc. 1

Contrato notarial celebrado no dia 16 de Fevereiro de 1742 respeitante ao douramento do retábulo da Ermida de São Lourenço dos Matos.

Este documento é o único que não foi por nós consultado em Arquivo nem transcrito; retirámo-lo do Apêndice Documental de *A Escultura Barroca Algarvia* de Francisco Lameira. Realizámos a transcrição dos restantes.

Doc. 2

Contrato notarial celebrado no dia 16 de Novembro de 1729 respeitante à obra de azulejo da Ermida de São Lourenço dos Matos.

Doc. 3

Livro para me governar no Bispado, D. António Pereira da Silva (1704-1715) respeitante à Igreja de São João da Venda.

Doc. 4

Memórias Paroquiais de 1758, freguesia de São João da Venda.

Critérios utilizados nas transcrições documentais:

Desenvolveram-se as abreviaturas.

Ligaram-se ou desligaram-se as palavras cumprindo as normas actuais.

Actualizaram-se as maiúsculas e as minúsculas.

Actualizou-se a pontuação e a grafia de algumas palavras.

DOCUMENTO 1

“Escritura de obrigação e contrato que fazem Clemente Velho de Sarre e Francisco Correia com o Reverendo Arcediago de Lagos, João Baião Pereira.

Saibam quantos este público instrumento de obrigação e contrato virem que no ano de nascimento do Nosso Senhor Jesus Cristo de 1742 anos, em os 16 dias do mês de Fevereiro do dito ano, nesta cidade de Faro e casas de

morada do Muito Reverendo Arcediago de Lagos da Santa Sé desta cidade, João Baião Pereira, onde eu, Tabelião, ao diante nomeado, fui para a presente escritura, o qual estava aí presente, como Juiz protector da Confraria de S. Lourenço dos Matos e bem assim Clemente Velho de Sarre e Francisco Correia, pintores e moradores nesta dita cidade, pessoas que dou minha fé serem os próprios e logo pelo dito Reverendo Arcediago foi dito a mim, Tabelião, presentes as testemunhas em o fim desta nomeadas e assinadas que ele, como Juiz da Confraria do Senhor S. Lourenço dos Matos, tem ajustado e contratado com os ditos assim Clemente Velho de Sarre e Francisco Correia o dourado do retábulo do dito Santos, por preço e quantia certa de 550\$000, com as condições seguintes: primeiramente que há-de ser o dito retábulo dourado todo, sem fundos alguns de cor alguma, exceptuando o plinto que há-de ser fingido de pedra, imitando o frontal e tudo mais dourado como dito têm e as figuras estofadas e encarnadas, tudo com a maior perfeição que possível for, com a condição mais de entrar o dito Francisco Correia na dita obra somente com a terça parte assim de garantia como de perca que puder resultar, recebendo de cada os aparelhos e ouro a terça parte e na mesma forma dinheiro, recebendo ele também o terço na dita obra e somente será por conta dele, dito Reverendo outorgante, andaimes e lenha para cozer os colds e tudo, digo colas e completar a dita quantia de 550\$000 em novo dinheiro ou em qualquer género que pedido lhe for e onde mais para o bom cumprimento da dita obra será por conta do dito Clemente Velho de Sarre e Francisco Correia respectivamente a parte que a cada um pertence, o que cada um deles será obrigado cumprir, dando-o finda e acabada para o dito Santo, 10 de Agosto deste presente ano, sem que haja a menor dúvida, pena de se acabar à custa de cada um deles partes ou como mais convenha. Nesta foram e com estas condições têm celebrado com os sobreditos o dito contrato, os quais sendo presentes disseram, cada um in solidum e ambos juntos, aceitavam a dita obra para a dourarem, da mesma forma que declara o dito Reverendo Senhorio outorgante respectivamente a parte que a cada um pertence, o dito Clemente Velho de Sarre duas partes e o dito Francisco Correia a sua terça parte, na forma que dito fica, cujo contrato se obrigam a cumprir e não reclamar em tempo algum, de que obrigam suas pessoas e bens, móveis e de raiz, presentes e futuros, nesta forma todos dão por celebrado e confirmado o dito contrato, que se obrigam cumprir na mesma forma que está estipulado neste instrumento na melhor forma e via de direito, em fé e testemunho de verdade assim o outorgam, aceitaram e assinaram, sendo testemunhas presentes Manuel da Gama Pereira e Miguel Carvalho de Macedo, filho de mim, Tabelião e eu, Simão de Brito e Macedo, Tabelião de Notas, que o escrevi.”

(Arquivo Distrital de Faro, *Livro do Tabelião de Notas de Faro*, Simão de Brito e Macedo, 1742 fl. 108 e v.º).

DOCUMENTO 2

Escritura de contrato que fazem o Juiz e oficiais da Confraria de São Lourenço dos Matos com Manuel Borges da cidade de Lisboa e seu irmão Antão Borges desta cidade de Faro sobre a obra de azulejo para a Capela do dito Santo

Saibam quantos este público instrumento de obrigação e contrato virem que no ano de nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos e vinte e nove anos em dezasseis dias do mês de Novembro do dito ano nesta cidade de Faro, e casas de morada de mim, tabelião ao diante nomeado, pareceram e foram presentes o Reverendo Doutor Manuel de Sousa Teixeira, Vigário Geral deste Bispado do Algarve juiz da Confraria de São Lourenço dos Matos, e mais oficiais da mesma Confraria ao diante assinados, e Manuel Borges, morador na cidade de Lisboa e assistente nesta de Faro, e seu irmão Antão Borges, morador nesta dita cidade, pessoas de mim, tabelião, conhecidas que dou fé serem as mesmas que aqui se nomeiam.

E logo por ele dito Manuel Borges e seu irmão Antão Martins (?) foi dito a mim tabelião, em presença das testemunhas no fim desta nomeadas e assinadas, que eles estavam ajustados e contratados com os ditos Reverendo juiz e mais oficiais da Confraria de São Lourenço dos Matos de darem por sua conta todo o azulejo necessário para se azulejar a Capela do dito Santo, tanto paredes como a meia laranja que conforme o orçamento, que entre eles está feito, levará de azulejo do mais subido e fino seis mil e duzentos e vinte azulejos, e do outros menos fino dois mil setecentos e trinta pouco mais ou menos, pagando-lhe por cada milheiro do mais subido trinta pouco mais ou menos, pagando-lhe por cada milheiro do mais ou menos subido trinta e seis mil réis e do mais inferior a quinze mil réis cada milheiro, e outrossim se obrigam eles, ditos Manuel Borges e seu irmão Antão Borges, a fazer a dita obra e assentar o dito azulejo nesta Primavera seguinte de mil e setecentos e trinta, à conta do qual contrato receberam logo da mão dele, dito Reverendo juiz, e mais oficiais cento e vinte mil réis com dinheiro de conta de moedas de ouro correntes neste reino, e o resto que se lhes irá dando por partes de sorte que quando se acabar de assentar o dito azulejo da dita Capela. Se lhe não ficam devendo coisa alguma e se obrigam ambos, e cada um por si, a darem inteira satisfação ao dito contrato e a dita quantia de cento e vinte mil réis que logo receberam por sua pessoa e bens havidos

e por haver, e o melhor parado deles onde quer que forem havidos ou achados a darem inteira satisfação do dito contrato, e a fazer a dita obra com toda a perfeição possível e o dito azulejo fino e da melhor pintura que pode ser, e logo pelo dito Reverendo Doutor Vigário Geral juiz e mais oficiais de São Lourenço dos Matos foi dito que eles aceitavam o dito contrato, e se obrigavam a que por conta da dita Confraria se fará a condução do dito azulejo da cidade de Lisboa para esta de Faro e dela para a dita Ermida, como também o gasto das gorpelhas, cordas, despachos, embarques e desembarques, dando-lhe também a mesma Confraria madeiras para os andaimes e um servente para amassar e dar cal e assim mesmo toda a cal que for necessária para se assentar o dito azulejo, ao que não faltarão e a tudo se obrigam cada um de por si e todos juntos. E nesta forma mandaram eles partes fazer esta escritura que pediram de mim, tabelião, fizesse em fé e testemunho de verdade, assim digo esta escritura que em tudo querem se cumpra e guarde como nela se contém, e nem eles ditos Manuel Borges e seu irmão Antão Martins, nem o dito Reverendo juiz e mais oficiais da dita Confraria poderão reclamar esta escritura em tempo algum, em fé e testemunho de verdade assim o outorgaram, assinaram, e aceitaram sendo a tudo presentes. E disseram mais eles ditos Manuel Borges e seu irmão Antão Borges que de assentarem cada milheiro de azulejo na dita Capela de qualquer qualidade que seja lhe dará a dita Confraria e oficiais dela dez mil réis por cada milheiro sendo testemunhas presentes o Reverendo Padre José Pais de Oliveira, Francisco Medeiros, criado do Reverendo Doutor Vigário Geral, e o Reverendo Padre Gaspar Fernandes que todos assinaram e eu João da Silva Vasconcelos tabelião de notas que o escrevi”.

(Arquivo Distrital de Faro, *Livro de Notas do tabelião Bernardo da Silva de Vasconcelos* de 1729 a 1730, fl. 20 e v.º)

DOCUMENTO 3

Livro para me governar no Bispado, D. António Pereira da Silva (1704-1715)
respeitante à Igreja de São João da Venda

São João da Venda

É esta igreja, freguesia da invocação de São João da Venda colocado no altar da capela mor, está também a imagem de Nossa Senhora da Conceição.

Tem três capelas, duas colaterais, uma da Senhora do Rosário e outra de Santa Catarina. A outra capela é das Almas.

Desta freguesia há uma Ermida de São Lourenço, que tem só altar maior. Não tem sacrário.

(*Livro para me governar no Bispado*, D. António Pereira da Silva , 1704-1715, fl. 335)

DOCUMENTO 4

Memórias Paroquiais de 1758 respeitantes à freguesia de São João da Venda.

Excelentíssimo Rei Nosso Senhor

Freguesia de São João da Venda

Recebi a carta de Vossa Excelência de 9 de Fevereiro, com os interrogatórios que El Rei Nosso Senhor foi servido mandar enviar a Vossa Excelência, para que os Párcos deste Bispado dessem a eles a competente resposta, cada um o que tocasse ao distrito de sua freguesia; e pelo que pertence a esta, o que posso dizer é somente o seguinte.

Ao interrogatório n.º 1º

Esta freguesia de São João da Venda é do Bispado do Reino do Algarve: ocupa em todo o seu território parte do termo de Faro no qual está esta paroquial, e parte do termo da vila de Loulé.

Ao n.º 2º

Esta freguesia na parte que tem no termo de Faro é da Rainha Nossa Senhora, de quem é todo o termo, e Comarca da dita cidade e a quem pertence assim o provimento das justiças, como os direitos; e na parte que tem no termo da vila de Loulé é de El Rei Nosso Senhor por pertencer à Comarca da cidade de Tavira.

Ao n.º 3º

Ao presente tem esta freguesia cento e onze fogos com o número de trezentos e vinte e três pessoas de sacramento.

Ao n.º 4º

Está fundada esta Igreja paroquial de São João da Venda no termo da cidade de Faro na descida de um alto junto a um vale, e dela se descobre somente a Igreja paroquial de Santa Bárbara de Nexse que é desta coisa de meia légua. Ocupa esta freguesia em todo o seu território coisa de meia

légua. com pouca diferença assim de comprimento como de largura. Confina pelo levante com a freguesia de São Pedro da cidade de Faro cuja paróquia fica distante desta uma légua pequena; pelo nascente com a freguesia de Nossa Senhora da Conceição a qual dista desta uma légua muito pequena; pelo norte com a freguesia de Santa Bárbara de Nexe que dista coisa de meia légua; pelo poente com a freguesia de São Clemente da vila de Loulé uma grande légua desviada desta Igreja; e pelo sul com o mar oceano um quarto de légua afastado desta paróquia.

Ao n.º 5º

Esta freguesia não tem termo seu, e se acha sujeita às justiças da cidade de Faro na parte que compreende no termo da mesma, e às da vila de Loulé nos limites que tem no termo da mesma.

Ao n.º 6º

Esta freguesia não tem lugar ou aldeia alguma que compreenda, e junto à Igreja só estão as casas paroquiais e do sacristão, e todos os mais fregueses habitam nas suas quintas e fazendas.

Ao n.º 7º

O orago desta freguesia é o santo precursor de Nosso Senhor Jesus Cristo, o grande Baptista, vulgarmente chamado São João da Venda. Tem esta Igreja quatro altares: o maior em que está colocado o Santíssimo Sacramento e a imagem do Santo Baptista, dois colaterais da Senhora do Rosário e de Santa Catarina virgem e mártir, outro das Almas que está no carpo da Igreja.

Há nesta paroquial quatro confrarias: a do Santíssimo Sacramento, a de Nossa Senhora de Rosário, e a da Fábrica todas três da jurisdição eclesiástica; e a das Almas que é secular e toma conta o Doutor ouvidor e Provedor de Faro.

Ao n.º 8º

O Pároco deste Igreja é cura anual e da apresentação dos Excelentísimos e Reverendíssimo Prelados desta Diocese em cuja posse estão há mais de cento e sessenta anos; tendo sido antigamente do Mestrado, Cavalaria e Ordem de Santiago de Espada, a qual agora se conserva debuxada no arco da porta pequena desta Igreja. Houveram dúvidas grandes a respeito

de pagarem os fregueses a conhecida ao Pároco posto pelos Excelentíssimos Prelados deste Bispados, e é que a requerimento do Excelentíssimo Senhor Dom Fernão Martins Mascarenhas, Bispo que então era deste reino do Algarve donde foi para inquisidor geral do Reino, no ano de mil e seiscentos e treze se dignou a Majestade de El Rei Dom Filipe de boa memória mandou se pagasse aos Párocos postos pelos Excelentíssimos Prelados tudo quando lhes pertencesse, por provisão que mandou passar pelo seu régio Tribunal da Mesa da Consciência e Ordens escrita em vinte seis de Setembro do referido ano mil seiscentos e treze, o rendimento desta Igreja não é certo, pois como os párocos cobram prémios ou conhecenças dos fregueses, é conforme ao número dos fogos e valor dos frutos. Constava antigamente esta conhecida ou prémio de um alqueire, um salamim de trigo e uma arroba de figo, em cujo tempo os párocos não eram obrigados a residir nesta freguesia, e assistiam na cidade de Faro, aonde os iam avisar para o que se fazia preciso acudir. E é que o Excelentíssimo Senhor Dom José de Meneses, Bispo que foi diocesano deste Reino, visitando esta Igreja em nove de Maio de Ano de Mil Seiscentos e oitenta e um determinou que os párocos residissem dentro desta freguesia, e que por este trabalho os fregueses lhes dessem pelo prémio mais três quartos de trigo, por cuja determinação cobram os párocos desta freguesia pelo prémio sete quartos e meio de trigo e uma arroba de figo. Marcante de modo que vertidos os frutos em dinheiro por computação reflexa renderam ao todo uns anos por outros, suporta a muita pobreza que nada paga, noventa mil reis com pouca diferença.

Ao n.º 9º

Não há sacerdote algum obrigado a esta Igreja mais que tão somente o Pároco.

Aos n.ºs 10º, 11º e 12º

Não há coisa alguma que dizer.

Ao n.º 13º

Há no território que esta freguesia compreende, no termo da notável vila de Loulé, uma ermida em que se venera o glorioso levita e mártir São Lourenço, imagem na verdade a mais milagrosa deste reino. Havia antigamente, no mesmo lugar em que hoje está aquele adornado templo de São Lourenço, outra Igreja muito pequena já sem portas e quase arruinada, e

como os moradores daqueles redores padecessem gravíssima falta de água pelas demasiadas esterilidades dos anos, precisados da sua necessidade, ou já por destino do Santo começaram em vinte e dois de Setembro de mil setecentos e vinte e dois a cavar em uma barreira, e afundando cada vez mais a obra para verem se achavam a água que pretendiam quanto mais para o centro mais seca achavam a terra, aqui frustada a diligência se voltaram para a igreja de São Lourenço que fica à vista e distante coisa de vinte braças. Implorado o patrocínio do Santo, um dos operários e devoto seu reparou que em um dos lados da profundidade que haviam cavado, coisa de uma vara levantada do fundo, estava um sinal da largura de cinco réis mais preto que a outra terra, pediu uma vide aos que estavam em cima na parte de fora com a qual examinando o sinal impelindo e compelindo a dita vide abriu um anel de água tão copiosa que em brevíssimos minutos viram tudo cheio e com a mesma abundância se conserva hoje. Recebido este tão grande benefício, de razão era fosse dar as devidas graças a Deus Nosso Senhor e ao Santo por cuja intercessão alcançaram o refrigério da sua sede, e entrando pela igreja do Santo, viram mais que aquela sagrada imagem que naquele tempo estava toda manchada no rosto, mãos e mais estofado por ser já antiquíssimo assim como o era o pequenino templo em que estava colocada, naquela hora parecia tinha vindo da mão do mais perfeito artífice sem o mínimo defeito, antes parece que cada vez mais resplandecesse.

À fama deste novo prodígio todos os que necessitavam de remédio para a saúde vinham ao Santo, e bebendo da água da nova fonte, ou fonte de milagre, recuperavam a saúde que tinham perdida: uns com a lama da fonte, outras com o azeite da lâmpada das moléstias que padeciam melhoravam. Muitos que já tinham quase perdido a vida invocando o nome de São Lourenço dos Matos, que assim é o título daquela igreja, convalesceram. Cantar os prodigiosos milagres de São Lourenço parece impossível, basta porém que se publiquem por aqueles que já tinham as morzalhas preparadas para com elas irem às sepulturas, as inumeráveis cabeças, olhos, gargantas, peitos, mãos, pés e corpos assim de cera como de massa que cada dia aparecem naquela igreja, os milagres que se vê pintados e trazidos pelos viventes, o grande concurso das pessoas que vêm pesar-se a trigo, as morzalhas que oferecem ao Santo, finalmente basta dizer-se que além de muito que se deram, caminhava das oblações do Santo por serem muitos os recebedores introduzidos sem ordem alguma, houve ano em que a receita passava muito de dois mil cruzados com as quais esmolas se fez ao Santo um primoroso templo não pela grandeza dele, mas pelo ornato, asseio e magnificência com que se vê, não havendo igual em todo este reino. Também tem o Santo

seis moradas de casas para os que vão de romagem, e são tais que a elas têm ido muitas vezes de propósito acomodar-se os excelentíssimos generais desta província por terem para as suas pessoas, criados e mais família, estada e cavalgaduras toda a comodidade. Muitas sagradas imagens deste reino têm feito conhecidas milagres, assim antes como depois que São Lourenço principiam as obras os seus prodígios, porém estes são tais que já mais afrouxarão aos seus devotos, tendo a sua confraria hoje, já depois de tantas obras e despesas, melhoria de cem mil reis de património certo que com as oblações passa muito de duzentos cada ano. Têm os moradores daqueles redores um capelão pago à sua custa para na igreja do Santo celebrar todas os domingos e dias santos. Dos rendimentos desta confraria toma conta o Provedor da Comarca de Tavira à qual pertence o termo da vila de Loulé em que está situada esta igreja de São Lourenço.

Ao n.º 14º

É a igreja de São Lourenço quase todo o ano frequentada de romagem, porém pela (.....) do tempo todo o verão, domingos e dias de preceito é a mais frequência, sendo o maior concurso na antevéspera e véspera do Santo, pois passam muito de duas ou três mil pessoas que vão não só pela devoção de verem o São Lourenço, como pela grandeza da sua festividade e fogo que arde na noite do Santo e além disto, pelos muitos bailes e descantes da gente que ali acode.

Ao n.º 15º

Os moradores desta freguesia recolhem muito trigo, centeio e cevada, muito azeite, fava, grãos, chicharros, e em maior abundância amêndoa, figos e alfarroba.

Ao n.º 16º

Esta freguesia não tem termo seu como fica dito. É sujeita às justiças da cidade de Faro na parte que tem no termo da mesma, e às da vila de Loulé na parte que ocupa no referido seu termo. Tem somente um juiz da (.....) e um escrivão de seu cargo e testamentos.

Aos n.ºs 17º, 18º e 19º

Não há por agora coisa alguma que dizer.

Ao n.º 20º

Esta freguesia não tem correio e se serve dos da cidade de Faro e vila de Loulé, que ambas ficam na distância de uma légua, sendo a de Faro mais pequena que a de Loulé.

Ao n.º 21º

Esta paroquial fica distante da cidade, capital do Bispado que é Faro uma légua muito pequena e quarenta da de Lisboa, capital do Reino.

Aos n.ºs 22º e 23º

Não há coisa que se possa dizer.

Ao n.º 24º

Confina esta freguesia pelo sul com um braço do mar oceano que fica no sítio do Ludo, o qual por extenso é o rio da cidade de Faro, no qual braço de mar que está no referido sítio só podem entrar algumas sitias e barcos (...) que às marinhas de Ludo vêm buscar sal, e puderam acomodar aquele canal até doze sitias. Esta entrada das sitias há-de ser estando a maré cheia, porque vazia tudo são uns outeiros em que há uma abundância todo o ano uma erva a que chamam (.....) que secam e com ela sustentam as suas cavalgaduras os mais desta freguesia, vila de Loulé e Santa Bárbara; é porém alimento muito fraco. Também naquele braço de mar há muito peixe e de todo o peixe muito.

Ao n.º 25º

Não há que dizer nesta freguesia.

Ao n.º 26º

Pouca foi a ruína que esta freguesia sentiu com o terramoto do primeiro de Novembro de cinquenta e cinco, porque só na Igreja e casas paroquiais houveram algumas aberturas, também na Igreja de São Lourenço só cinco azulejos de que é ornado todo aquele templo caíram de alto de abóbada, sendo outra mais na sacristia uma abertura, e outras nas casas da ramagem e algumas pirâmides que por fora formoseavam aquele templo caíram; algumas mais casas desta freguesia padeceram leve abalo e só duas outras de todo se arruinaram, porém tudo está hoje como se tal não tivera acontecido.

Serra não há nesta freguesia de que dê conta, porque toda é campo plano, mas do que nos interrogatórios se contém dizer o que nesta freguesia houver.

Ao interrogatório n.º 8º

No campo de todo o território desta freguesia há as ervas medicinais seguintes: noria, douradinda, avenca, arruda, tussilagem, papoilas, pé de gato, borragem, língua de vaca, funcho, malmequeres, (....), nevada, mentroítas, almeirão, azedas, aipo, salva, espargos, gil babeiro, (....), (....), cardo corredor, ningela, erva turca, giesta, freixo, barbaico, tomilho, alecrim (....) rosmaninho, (....), orégão, (....), cardo cardador, (....), agrimónia, centauria menor, bolia de pastor, erva molarinda, jarro, bisnagas, (....), marcela, (....) abrolhos, erva pimenteira, pé de leão, cangoria, erva alear, sempre noiva, tanxagem, (....), ortigas, martuneinas, roseira brava, silva, madressilva, (....), pimpinela, (....), (....), uva bicha, erva pinheirinha, erva de Santa Maria.

Ao n.º 11º

Nesta freguesia há de toda a qualidade de gado, assim bois, vacas, porcos, como carneiros, ovelhas, cabras, e capadas com boas criações por haverem nela bons pastos. Também há muita caça: coelhos, lebres e toda a caça de ar, menos perdizes por serem raras, como outras aves a que chamam batardas que são como (.....).

Há um rio nesta freguesia, que passa entre fazendas à vista da Igreja de São Lourenço, onde tem uma forte e espaçosa ponte de cantaria feita à custa dos rendimentos do Santo; e tem mais duas pontes de pau no sítio do Ludo; o curso deste rio sujo posto que com a inverna é mais arrebatado, sempre tem seu nascimento em uma caudalosa fonte a que chamam o (...) da Farrobeira situada na freguesia de São Clemente da vila de Loulé. Com a água deste rio e fonte moem sete moinhos que na dita ribeira estão situados. Corre de norte a sul e acaba no mar oceano que chega a este sítio do Ludo e terá a distância duma légua desde o dito ela (...) da Farrobeira, donde nasce até Ludo onde (...). Algumas plantas se regam com a água deste rio e nela se lava roupa e se curtem linhas, porém sem pensão alguma e dele livremente usa o povo.

Não tenho mais que dizer a respeito do conteúdo nos interrogatórios referidos pelo que pertence a toda esta freguesia.

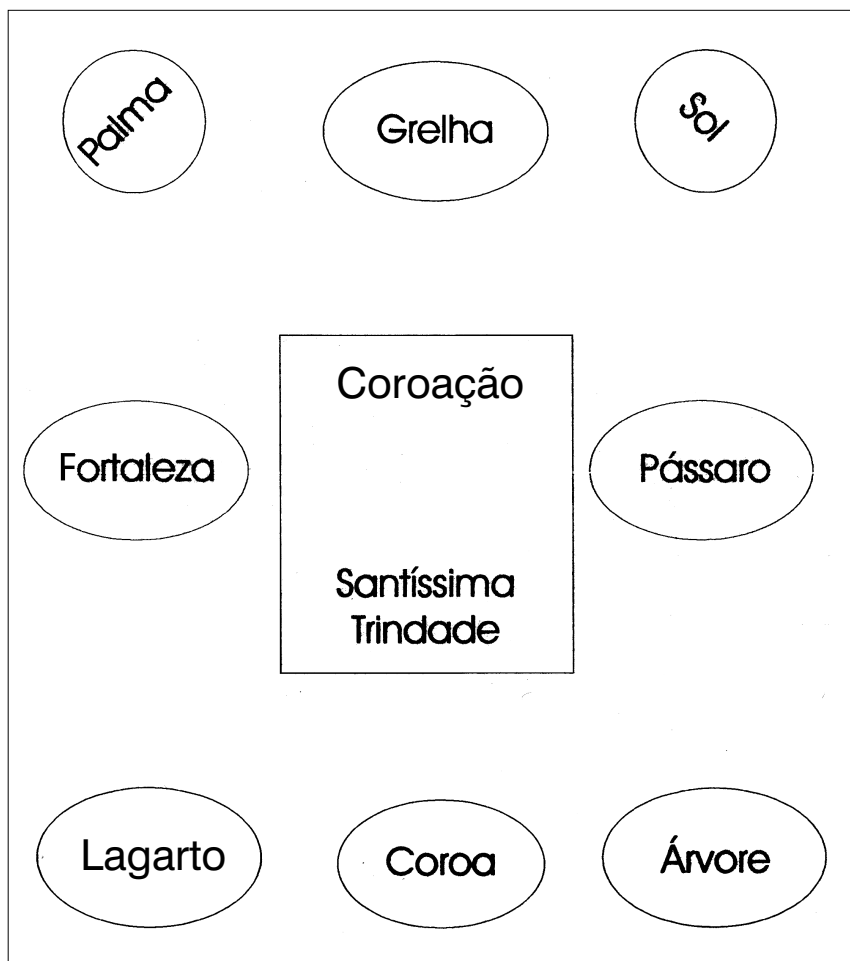
Vossa Excelência ordene repetidas ocasiões de obedecer-lhe e me deite a sua benção, Deus guarde a Vossa Excelência por muitos anos,

São João da Venda, 27 de Abril de 1758

De Vossa Excelência Reverendíssima

O mais humilde e Reverendo subdito

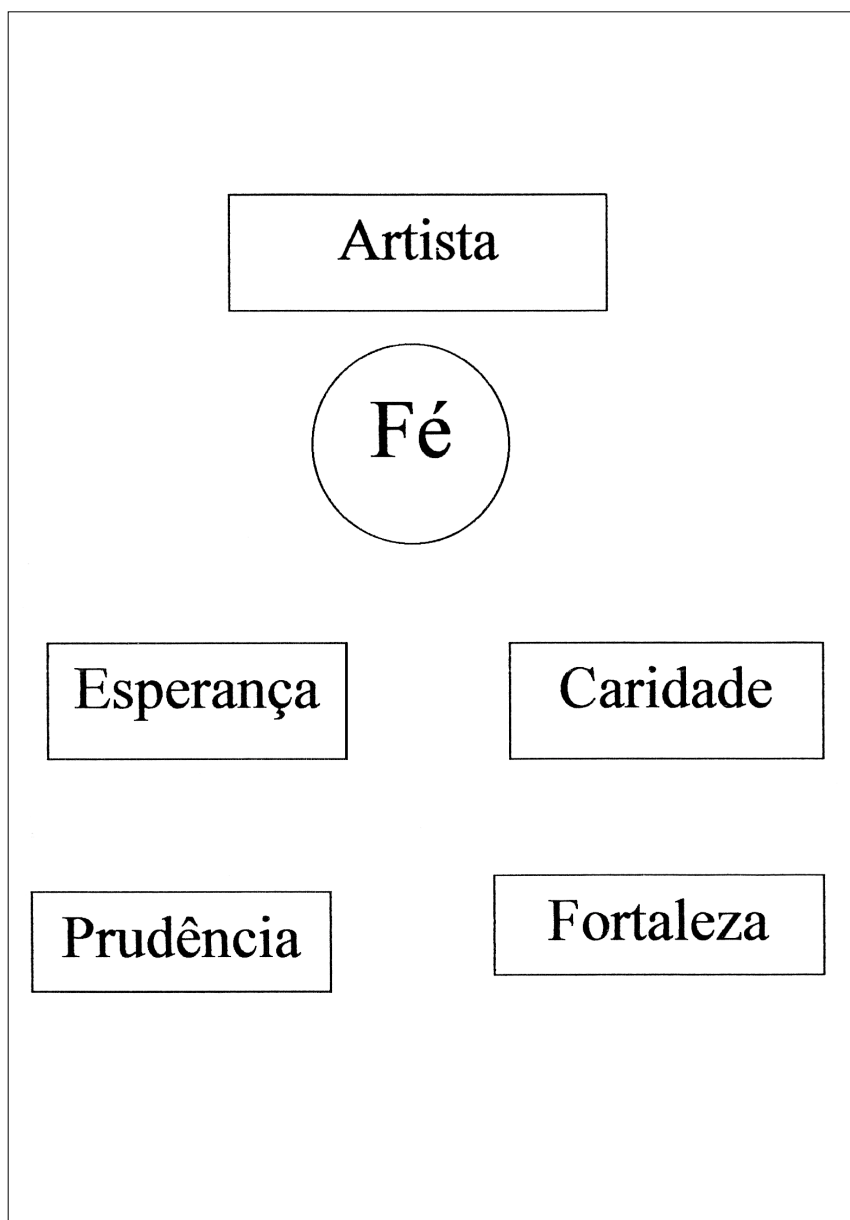
O cura José Pereira Lima



Esquema iconográfico da abóbada da nave da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil

Bem – Aventurados os que usam de misericórdia, por alcançarem misericórdia	Alegorias		<div>Glorificação</div>	Alegorias		Bem – Aventurados os pacíficos, porque serão chamados filhos de Deus
Bem – Aventurados os mansos, porque eles possuirão a terra	Luxúria	Castidade e Obediência		Piedade e Paciência	Ira	Bem – Aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados
Bem – Aventurados os pobres em espírito, porque deles é o reino de Deus	Avareza	Liberalidade e Pobreza	<div>Coroação</div>	Temor de Deus e Entendimento	Gula e Inveja	Bem – Aventurados os que choram, porque são consolados
Bem – Aventurados os que padecem perseguição por amor da justiça, porque deles é o Reino do Céu	Preguiça	Perseverança		Humildade	Soberba	Bem – Aventurados os puros de coração, porque verão Deus
Bem – Aventuradas	Pecados ou Vícios Capitais	Frutos e Dons Do Espírito Santo		Frutos e Dons Do Espírito Santo	Pecados ou Vícios Capitais	Bem – Aventuradas

Esquema iconográfico do interior da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil



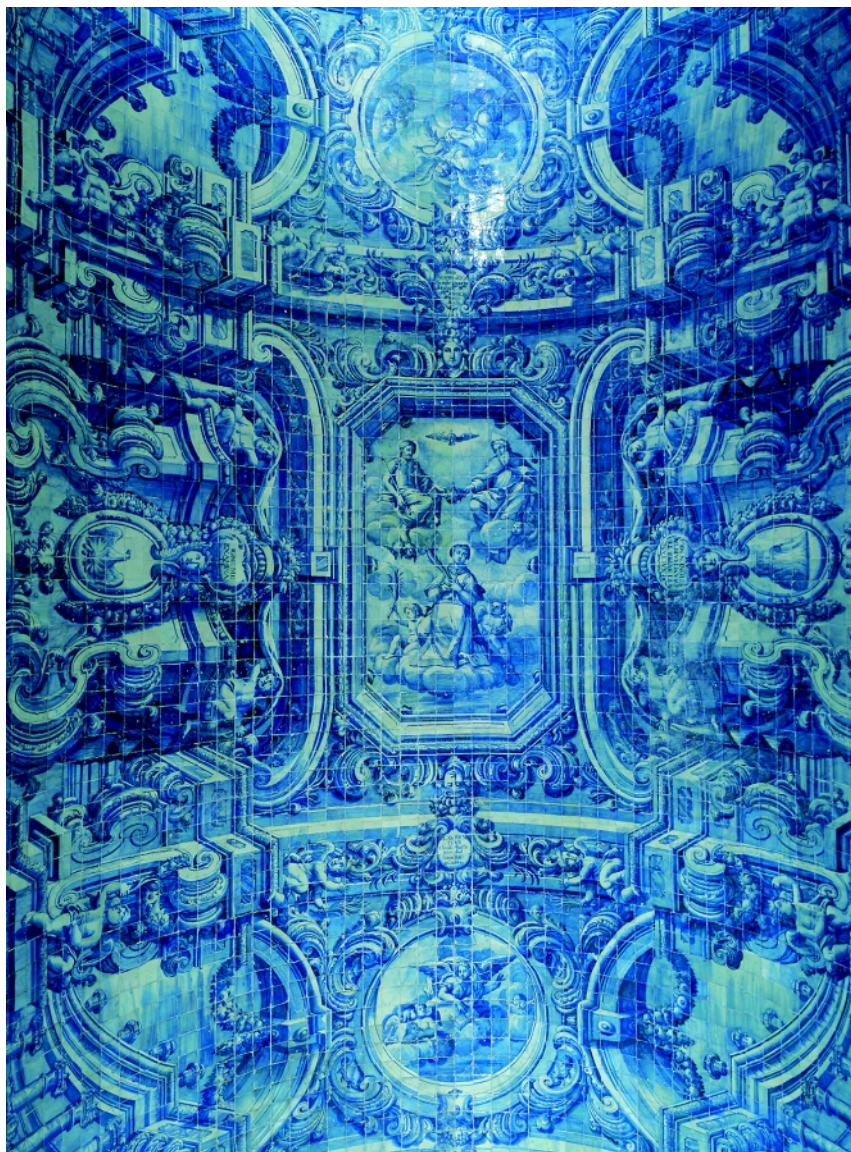
Esquema iconográfico da parede de entrada da Ermita de São Lourenço dos Matos de Almancil



Capela mor da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil



Parede da porta da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil



Tecto da nave da Ermita de São Lourenço dos Matos de Almancil



Cúpula da capela mor da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil



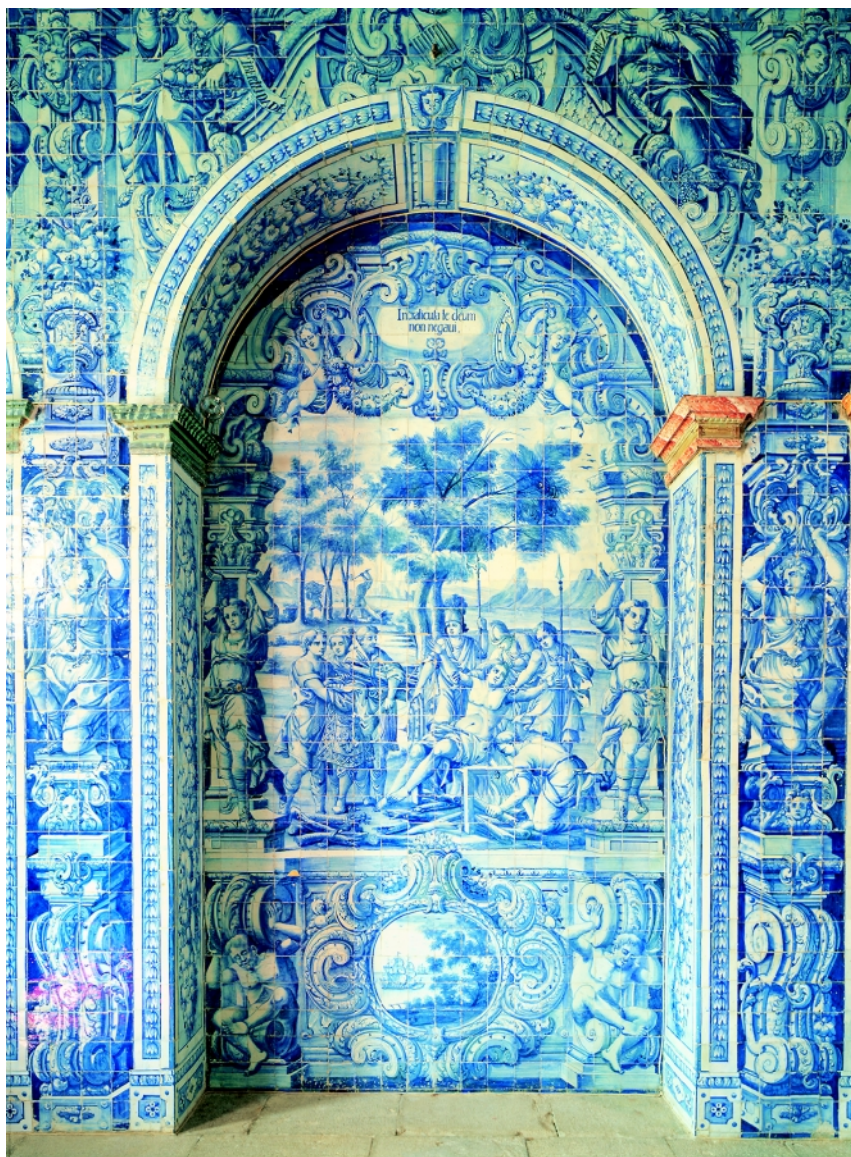
Azulejos da nave da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil



Azulejos da nave da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil



Azulejos da nave da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil



Azulejos da nave da Ermida de São Lourenço dos Matos de Almancil