

A PINTURA MURAL DA CAPELA DO ESPÍRITO SANTO DE MAÇAINHAS DE BELMONTE: UMA PRIMEIRA ABORDAGEM

CATARINA VALENÇA GONÇALVES *

O presente trabalho representa uma primeira abordagem à pintura mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte. Com ele pretendemos, sobretudo, apresentar um relatório criterioso da obra em causa, baseando-nos nos elementos iconográficos disponíveis. Não será demais salientar que se trata de um texto provisório, pelos motivos adiante explanados e que pretende contribuir para o aprofundamento de futuras pesquisas.

A inexistência de qualquer prova documental¹ justificativa do surgimento da Capela não permite que nos alonguemos nas implicações sócio-re-

* Finalista da Licenciatura em História/variante História da Arte da F.C.S.H da Universidade Nova de Lisboa. Este artigo nunca teria sido possível sem a adesão ao tema por parte da Prof^a Dr^a Adelaide Miranda e, principalmente, sem o contributo inestimável da Dr^a Maria de Lurdes Rosa; o nosso agradecimento estende-se ao Arqueólogo António Marques da Câmara Municipal de Belmonte assim como a todos aqueles que, no decorrer da investigação, nos foram fornecendo valiosas sugestões.

¹ Fontes manuscritas consultadas: ANTT, Chancelaria Régia D. Manuel I; Chancelaria Régia de D. João III; Chancelaria Régia de D. Sebastião; Núcleo Antigo (Fazenda Real - Contabilidade Geral - Livros do Tombo dos Bens e Direitos Reais); Concelho da Fazenda - Repartição das Capelas da Coroa; Desembargo do Paço - Repartição da Beira (Comuns); Gavetas - Índices; Corpo Cronológico: Registos Paroquiais - Distrito de Castelo Branco - Concelho de Belmonte - Freguesia de Maçainhas; Memórias Paroquiais ou Dicionário Geográfico do Pe. Luís Cardoso, 1758/59, vol. 17, memória 2, pp. 1-4; **Arquivo Histórico do Ministério das Finanças** - Processo de Extinção do Convento de Nossa Senhora da Esperança dos Frades da Ordem de São Francisco, Livro 1º das Requisições, fl. 228, inventário nº 52, cx 2.200. Consultámos, também, vasta bibliografia sobre a região nas vertentes religiosa e histórico-geográfica: J. Pinharanda Gomes, *Memória Histórica do Convento de Nossa Senhora da Esperança*, Lisboa, s.n., 1983; João Quelhas Bigotte Chorão, *O Culto de Nossa Senhora na Diocese da Guarda*, Lisboa, Ed. Papelaria

ligiosas da produção da pintura, factores seguramente determinantes para a criação da mesma.

Concentramos, assim, esta nossa primeira abordagem numa leitura iconográfica exaustiva, só por si de grande interesse para a história da pintura mural portuguesa.

Não deixaremos, contudo, de referir os indicadores credíveis explicativos da pintura, em especial aqueles que, por um lado, complementem a leitura iconográfica e, por outro, indiquem a sua contextualização nos diversos campos de análise como sejam a avaliação estilística e a compreensão dos

Fernandes, 1948; Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, Lisboa, s.n., 1707-1723; Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, Coimbra, s.n., 1910; J. Veríssimo Serrão (coord.), *Livro das Igrejas e Capelas do Padroado dos Reis de Portugal*, Paris, Centro Cultural Português, 1971; Baptista de Lima, *Terras Portuguesas*, Póvoa de Varzim, Camões Editora, 1932; Jorge Cardoso, *Agiologio Lusitano dos Sanctos e Varoens ilustres do Reyno de Portugal*, Lisboa, s.n., 1652-1744; J. Lopes Dias, *Misericórdias e Hospitais da Beira Baixa*, s.l., s.n., 1938; A. Vasco Rodrigues, *Monografia Artística da Guarda*, Guarda, Ed. CMG, 1984; Duarte Nunes de Leão, *Descrição do Reino de Portugal*, Lisboa, 2ª ed, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1785; Jornadas Arqueológicas da Beira Baixa (ed.), *Memorial Artístico e Monumental dos Concelhos de Castelo Branco, Belmonte, Idanha-a-Nova, Penamacor*, Casa da Juventude, Castelo Branco, 1, 1979; J. José Alves Dias, «A Beira Interior em 1496 (Sociedade, Administração e Demografia)» in *Ensaio de História Moderna*, Lisboa, Ed. Presença, 1988; J. José Alves Dias, «A Comarca de Castelo Branco em 1527 - 1540», in *Ensaio de História Moderna*, Lisboa, Ed. Presença, 1988; Américo Costa, *Dicionário Chorographico de Portugal Continental e Insular*, Porto, Ed. Civilização, 1929-1949; Carlos de Oliveira, *Apontamentos para a Monografia da Guarda*, Guarda, Ed. CMG, 1940; António Carvalho Costa, *Corografia Portuguesa*, Braga, 2ª ed., 1868; J. Pinharanda Gomes, *História da Diocese da Guarda*, Braga, Ed. do Autor, 1981; Rita Costa Gomes, *A Guarda Medieval - Cadernos da Revista de História Económico-social*, nº9-10, Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1987; José Osório da Gama e Castro, *Diocese e Distrito da Guarda*, Porto, Ed. Tipografia Universal, 1902; José Manuel Landeiro, *Diocese da Guarda*, Vila Nova de Famalicão, s.n., 1940; João Baptista Castro, *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 2ª ed., 1762-1763; A. Braancamp Freire, *Arquivo Histórico Português*, Lisboa, s.n., 1903-1918; Raul Proença, *Guia de Portugal*, Lisboa, reimpressão da edição da BNL de 1924, FCG, 1991-1996; Manuel Marques e Joaquim Cardoso Torres, *Subsídios para uma Monografia da Vila de Belmonte*, sep. *Tesouros Artísticos de Portugal*, Lisboa, Ed. Reader's Digest, 1976; Luís Sampaio, «Subsídios para a Biografia de Pedro Álvares Cabral», in *Revista da Universidade de Coimbra*, nº 24, Coimbra, 1971; Ayres de Sá, *Frei Gonçalo Velho*, Lisboa, IN, 1899. Resta-nos consultar eventuais referências no Arquivo da Diocese da Guarda assim como no Arquivo Distrital de Castelo Branco, arquivos nos quais sabemos existir documentação relativa a Belmonte mas apenas a partir do século XVIII.

factores potenciadores da produção nas esferas social, geográfica e cronológica particulares.

Uma segunda abordagem aguardará pelo surgimento de algum documento que ilumine com maior nitidez a pintura mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte.

1. A Pintura mural em Portugal, breve contextualização

É nas regiões afastadas do poder central português do século XX que hoje podemos encontrar exemplares do que terá sido a produção de pintura mural no nosso país, desde a Baixa Idade Média até à centúria de setecentos.

Tratava-se então de um poder que, por motivos ideológicos, se conveceu da pureza decorativa e arquitectónica medieval, despojando os edifícios românicos e também góticos das suas pinturas corruptoras, através da picagem irreversível das mesmas. Acção destruidora filha do seu próprio tempo, quer em termos de mentalidade, quer no que diz respeito ao alcance geográfico e físico da medida: estávamos num Portugal fortemente centralizado na capital e na faixa costeira, as regiões do interior (Beiras e Trás-os-Montes) sobrevivendo assim à intervenção estatal erroneamente fundamentada²; no caso do Alentejo, substituiu-se a picagem pela cal da terra, igualmente eficaz no efeito de depuramento visual pretendido³. Por outro lado, o azulejo hispano-mourisco e renascentista seguido do esplendor barroco da talha ocultaram as próprias pinturas, desvendadas apenas aquando do restauro dos retábulos do período joanino, que eram assim retirados dos seus locais de origem⁴ estando ainda, por este motivo, muitos frescos por revelar⁵.

Complementarmente, fôra nas regiões menos desenvolvidas de Portugal (Beiras, Trás-os-Montes e Alentejo) que esta actividade artística mais

² Os Boletins da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais dão bem conta deste procedimento estatal em relação às pinturas murais (ver, por exemplo, os números 10 (1937), nº 49 (1947), nº 72 (1953)).

³ O Alentejo é, principalmente, uma região do gótico e tardo-gótico não sendo por isso alvo preferencial das acções da IGEMN que procurava símbolos do nascimento da nacionalidade tais como as manifestações artísticas do românico.

⁴ No caso do azulejo o seu restauro é efectuado *in loco*, diminuindo assim as hipóteses de revelação da eventual pintura subjacente.

⁵ Terá sido este, aliás, o caso da Matriz de Belmonte: Durante os anos 60, em duas intervenções distintas, removeu-se o altar-mor e os altares laterais em talha dourada - ano de 1963 - para posteriormente - em 1968 - proceder-se ao restauro dos frescos que se escondiam por detrás da decoração barroca. (cf. Direcção Geral Edifícios e Monumentos Nacionais, *Inventário do Património Arquitectónico*, Igreja de Santiago e Capela anexa dos Cabrais; à consulta na Internet).

se propagou no decorrer dos séculos XV e XVI⁶, devido ao seu reduzido encargo económico contrário à sua grande capacidade decorativa tão desejada pelos encomendantes.

O caso de Maçainhas de Belmonte enquadra-se neste panorama geral da pintura mural do nosso país.

2. Uma apresentação do tríptico

Coube a Teresa Cabrita Fernandes a descoberta da pintura mural da Capela do Espírito Santo referida, pela primeira vez, na sua tese de Mestrado, datada de 1984⁷. Há catorze anos atrás era apenas possível visualizar a figura masculina do lado direito da parede fundeira que T. Cabrita Fernandes, erroneamente no nosso entender, acreditava tratar-se de um cavaleiro de importante estatuto, protagonista de algum tema de carácter heróico.

Apesar de não lhe ser então permitido detectar qualquer outra figura, T. Cabrita Fernandes facilmente depreendeu que no lado oposto e em sintonias dispositiva e temática estaria outra personagem.

De facto, o retirar da cal⁸ pelas gentes locais, já na década de 90, veio revelar uma figura de Santa Catarina⁹ na parte esquerda da parede fundeira, com os seus característicos atributos (roda, espada e livro) determinando, por norma representativa, o estatuto da figura masculina forçosamente santa, ela também.

Para além da Santa Catarina, o mesmo trabalho permitiu revelar a existência de um painel central¹⁰ de tema incógnito, uma vez que até hoje, con-

⁶ Para a cronologia do desenvolvimento da pintura mural em Portugal ver o ensaio de Dalila Rodrigues, «A Pintura Mural na Região Norte. Exemplos dos séculos XV e XVI», in *Catálogo da Exposição de Pintura do Museu Alberto Sampaio. Séculos XVI a XVIII*, Lisboa, IPM, 1996.

⁷ A obra de Teresa Cabrita Fernandes - *A Pintura Mural em Portugal dos Séculos XV e XVI*, Tese de Mestrado apresentada à FCSH da UNL, 2 vols polycopiados, Lisboa, 1984 - permanece o único inventário descritivo e visual da pintura mural em território português. A Fundação Calouste Gulbenkian prepara a publicação de um novo inventário sob a responsabilidade do Pintor Abel Moura; de notar que na totalidade das fichas que nos foram permitidas consultar pelo Serviço de Belas-Artes da FCG, não consta a pintura mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte.

⁸ Não sabemos se se trata de cal ou de outra mistura do género uma vez que existem variantes compósitas. A pintura mural de Maçainhas não foi objecto de qualquer intervenção técnica por parte de especialistas impossibilitando-nos a classificação da técnica utilizada - fresco, têmpera, técnica mista, etc.

⁹ Ver Fig. 2.

¹⁰ Ver Fig. 1.

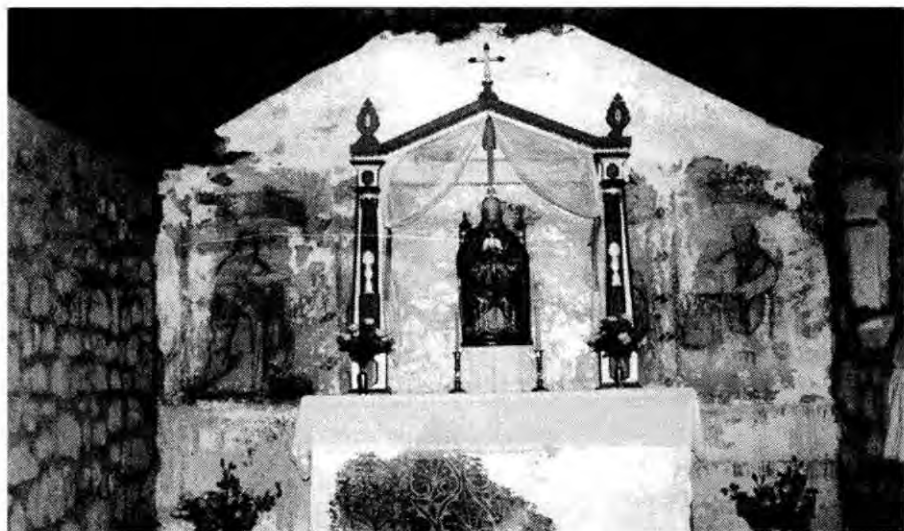


Fig. 1 - O tríptico Mural.



Fig. 2 - Santa Catarina.

tinua por limpar. A permanência da cal neste ponto estratégico da composição prende-se, aliás, com o modo de sentir a religião nestas zonas mais interiores do País: no seu lugar foi acoplado, posteriormente (em data indeterminada), um retábulo de madeira bastante rudimentar representando a Santíssima Trindade. E, apesar de se perder toda a coerência estética e eventualmente temática¹¹ na convivência destes dois elementos distintos, prevaleceu a necessidade de identificação, por parte de quem venera o local, com a imagem protagonista¹² conhecida, numa ilustração de um sentimento devocional que necessita de um reconhecimento e compreensão visuais imediatos.

O respeito pelo altar de madeira foi de tal modo minucioso que se retirou toda a cal da parede fundeira até aos limites do próprio retábulo e, por este ser menos largo do que o painel central pintado, revelou três personagens orantes de cada lado do retábulo¹³ (a largura do painel central deixando supor que, por detrás da zona ainda coberta, se encontrarão outras figuras), para além de uma continuação do retábulo fingido que já emoldurava as figuras laterais do tríptico, decorado agora com uma imitação de brocado idêntica à que cobre o frontal-de-altar, também ele parcialmente descoberto.

Temos pois uma pintura mural em forma de tríptico, composta por uma Santa Catarina, por um santo não identificável¹⁴ e subordinada a um tema incógnito uma vez que o painel temático encontra-se coberto de cal e de madeira. Todo o conjunto é emoldurado por um retábulo fingido, idêntico nos painéis laterais e único no painel central, estando este último em conjugação com o revestimento do frontal-de-altar.

É na leitura iconográfica que podemos encontrar alguns indícios sobre o tema desta pintura.

3. Tentativa de datação e de interpretação iconográfica

A datação da pintura mural da Capela do Espírito Santo baseia-se na conjugação de diferentes elementos do tríptico, nomeadamente nas vestes da Santa, nas concepções arquitectónico-escultóricas do retábulo fingido e, por fim, no próprio estilo da pintura; elementos que, na sua totalidade, apontam para o começo da centúria de Quinhentos, cujas primeiras décadas fo-

¹¹ No caso do painel pintado não corresponder tematicamente ao retábulo de madeira.

¹² Os dois santos são hoje visíveis porque nada os ocultava para além da cal como se pode ver numa fotografia de Cabrita Fernandes (*Ibidem*, vol. II, A Capela do Espírito Santo em Maçainhas).

¹³ Ver Fig. 4 e Fig. 5.

¹⁴ Ver Fig.3.



Fig. 3 - Figura de Santo.



Fig. 4 - Os orantes do lado esquerdo.

ram ainda tão prolíferas em revestimentos murais nas regiões do interior do país¹⁵.

Santa Catarina aparece envolta num traje característico das damas de corte do século XVI¹⁶, moda do tempo do seu executor e referência às origens ilustres da princesa de Alexandria. Balizar esta indumentária torna-se contudo difícil uma vez que o seu sucesso junto da sociedade de estatuto mais elevado se prolongou por várias décadas.

Os atributos que a Santa ostenta não evidenciam qualquer pormenor datável, nem a roda que surge a metade por detrás da saia, nem a espada detida em posição vertical na mão direita da Santa, nem o livro de ciência aberto poisado sobre a mão esquerda, elementos simples na sua representação.

É, pois, no estilo do retábulo fingido que encima as duas figuras laterais que encontramos novos indícios cronológicos, pela sua filiação nos baldaquinos tardo-góticos: o retábulo de Maçainhas identifica-se com outros de alvares de Quinhentos, executados em maçonaria ou também eles fingidos, quer na aparente disposição em três através de um efeito de quebrado potenciador de volume, quer no desenho flamejante da parte central¹⁷.

O retábulo fingido enquadra toda a composição, tornando-se uma verdadeira moldura da mesma, composta por quatro pilastras que se dividem pelo tríptico, as duas do centro sendo comuns aos painéis central e laterais, todas estando decoradas com faixas diagonais de tom mais escuro do que o da própria estrutura da pilastra.

O fundo plano e despojado do tríptico, principalmente nos seus painéis laterais, parece indiciar uma criação artística ainda longe das prerrogativas estéticas do aproximar de meados do século XVI quando, lentamente, se começaram a decorar os fundos pictóricos com arquitecturas fantasistas, influenciadoras das determinações estéticas do futuro Renascimento Português sob orientação italiana.

Finalmente, é a própria moldagem das formas que determina o carácter arcaico e o cunho flamengo desta pintura, com a sua conseqüente inclusão numa cronologia próxima dos inícios da centúria de Quinhentos. A figura da Santa acaba por ser a mais bem conseguida na textura palpável dos seus panejamentos, retocados nas dobras com uma tonalidade criadora de uma certa volumetria, embora a figura permaneça, enquanto todo, acentuadamente hierática, orientação patente na rigidez rectangular da mão

¹⁵ Cf. Dalila Rodrigues, *ob. cit.*

¹⁶ Cf. Carl Kolher, *História do Vestuário*, Ed. Martins Fontes, Brasil, 1993, p. 278.

¹⁷ Ver, por exemplo, o retábulo de S. Francisco de Évora e a sua estrutura em talha executada pela mão de Olivier de Gand - Mestre Oliviel - entre 1503 e 1508 e muito semelhante ao retábulo fingido de Maçainhas (AA.VV., *Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I: Francisco Henriques*, Lisboa, CNCDP, 1997).

direita da Santa. É de realçar a forte semelhança desta figura com os exemplares femininos da escultura de Malines, nomeadamente na forma da face, no jeito dos cabelos, na indumentária e, por fim, na própria posição do corpo. Contudo, não podemos estabelecer o mesmo elo relativamente às outras figuras da pintura o que nos impossibilita, no momento presente, explorar esta via estilística.

Os orantes que ladeiam o retábulo posterior e que devem circundar lateral e inferiormente o painel central, manifestam a fraca capacidade pictural do executante da obra: a cabeça de todos eles, orientada para a parte central e superior do painel, dir-se-ia encaixada directamente nos ombros, pouco restando de pescoço. As mãos erguidas em prece assemelham-se às da



Fig. 5 - Os orantes do lado direito.

Santa na sua rectangularidade plana, os dedos demarcados por rudes traços a direito. Envergam vestes que lhes cobrem todo o corpo, protegidas por uma capa atada ao pescoço, sem qualquer acrescento decorativo visível, numa procura de sobriedade eventualmente significativa.

No que diz respeito à questão iconográfica e posto que a representação de Santa Catarina não levanta dúvidas, observemos a mais enigmática figura do tríptico. Trata-se, de facto, de um santo, uma vez que se encontra em disposição simétrica com Santa Catarina, como referimos anteriormente. A dificuldade de indentificação reside, por um lado, na combinação algo confusa de três atributos (caldeirão, livro e «bastão» ou «ceptro») - que, na bi-

bliografia especializada, não pertencem, enquanto conjunto, a nenhum santo conhecido¹⁸ - e, por outro lado, nas próprias vestes do santo.

Começando por este último ponto, o santo enverga uma dalmática com um quadrado bordado na parte central inferior e, sobre a qual, foi colocada uma casula.

O especialista em iconografia Alain Debert considera estas vestes atribuíveis a um diácono. Conjugando-as com os três atributos, levanta a hipótese da representação de um S. Ciríaco ou de um S. Vicente. Contudo, dos quatro diáconos existentes na história da Igreja Católica, nenhum deles se compatibiliza iconograficamente com a figura da Capela¹⁹, ao que se acrescenta o facto dos próprios cultos da região, pela ausência de referências imagéticas, lendárias ou históricas a estas personagens²⁰, reforçarem a inviabilidade desta hipótese.

A leitura das vestes é feita de forma diferente pelo Prof. Carlos Moreira Azevedo que, justamente pela conjugação da dalmática e da casula, põe de parte a proposta do diácono²¹, inclinando-se para a representação de um S. João Evangelista, sendo o livro seu atributo habitual e o «ceptro» um possível ensopo da caldeirinha que repousa a seu lado. Também nesta leitura há um forçar da desejada coerência dos símbolos do santo que só pode ser considerada válida à luz de uma liberdade interpretativa por parte do artista.

A nossa opinião coincide com esta última hipótese, contudo, conduz esta liberdade artística - factor determinante para a obtenção da referida coerência - para um outro princípio que não o da interpretação simbólica: o princípio da organização geométrica da própria pintura orientada segundo os vectores da simetria e da parceria.

Se os orantes visíveis parecem ordenar-se numa tentativa de igualdade dispositiva - três de cada lado e eventualmente mais ao centro -; se o retá-

¹⁸ Para além de Juan Fernando Roig, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ed. Omega, 1950 e de Louis Reau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, PUF, 1957, consultámos, em estadia de estudo, na Biblioteca da Universidade de Cambridge duas outras obras de carácter iconográfico: Clemens Jockle, *Encyclopedia of Saints*, London, Alpine Fine. Arts Collection, 1995 e F. C. Husenbeth, *Emblems of Saints by which They Are Distinguished*, s.l., s.n, 1882. Estas quatro obras não fazem referência a qualquer Santo que conjugue os três atributos em causa.

¹⁹ Cf. Reau, *op. cit.*, Tomo III, Vols. I e II, na sua descrição dos quatro diáconos S. Vicente, S. Lourenço, S. Ciríaco e S. Estevão.

²⁰ João Baptista Castro, *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa, 2ª ed. Officina Patriarcal de Francisco Luis Ameno, 1762-1763, no qual se refere a inexistência de relíquias ou de Santos da Província da Beira relacionados quer com Maçainhas em particular, quer com Belmonte de uma forma geral.

²¹ Ver António Coelho, *Curso de Liturgia Romana*, vol. II, 3ª edição, Sin-verga, 1950, p. 240.

bulo central encontra parceria no brocado do frontal-de-altar que, pela sua altura e largura acaba por funcionar visualmente como um remate inferior volumétrico do próprio painel central²² - é na perfeita simetria das duas figuras laterais que encontramos provas mais evidentes desta orientação pictural.

Numa leitura geométrica dos dois santos constatamos que se encontram exactamente à mesma distância da moldura que os envolve na totalidade, com uma posição semelhante do corpo, sugestivamente lateral e idêntica orientação do rosto, ao de leve descaído; da mesma forma, detêm três atributos: um no chão - a roda / o caldeirão -, um na mão direita - os livros abertos - e um terceiro na mão esquerda - a espada / o bastão²³.

Se dificilmente podemos compreender a razão da escolha de um caldeirão como elemento desprovido de simbologia necessário, apenas, à plenitude da simetria dispositiva,²⁴ o acrescento de um simples bastão desprovido de qualquer característica reconhecível, surge-nos como hipótese bastante plausível e justificativa da combinação confusa destes três atributos.

Poder-se-ia, então, tratar de um S. João Evangelista com o respectivo Livro dos Evangelhos e Caldeirão do Martírio²⁵. Com efeito, este santo é frequentemente representado nas diferentes temáticas religiosas pela sua importância cristológica e mariana; a sua frequência de culto estaria em sintonia com a de Santa Catarina, também ela objecto de devoção intensa, embora por motivos diferentes, ligados à sua atitude de renúncia da fortuna herdada para seguir a palavra do Senhor²⁶.

²² De notar que nas paredes laterais do frontal-de-altar assim como nos frisos inferiores dos painéis laterais são detectáveis vestígios de pintura mural, reforçando a ideia de orientação simétrica da composição, uma vez que estes registos inferiores estão à mesma altura do altar-mor de pedra, criando possivelmente um efeito de enquadramento composto pela conjugação do retábulo fingido, com aquilo que parece ser uma imitação de brocado ao longo de todo o registo inferior da parede fundeira.

²³ Não é visível a correspondente da coroa da Santa e que, no caso da figura masculina, deveria ser uma auréola; contudo, a pintura encontra-se bastante danificada e sem uma intervenção técnica minuciosa com leitura de infravermelhos não é possível afirmar que essa auréola não exista ou não tenha existido.

²⁴ E, no caso de se tratar de facto de um diácono, como defende Debert, mais facilmente se compreenderia a inclusão dos atributos característicos das potenciais personagens então representadas.

²⁵ Sugestão refutada por Debert.

²⁶ Não queremos deixar de assinalar a presença do mesmo caldeirão e de um semelhante bastão num Pentecostes composto por dois retábulos de um mesmo políptico do século XVI, da Igreja da Misericórdia da Praia da Vitória, nos Açores (cf. Emanuel Félix, *Iconografia e Simbólica do Espírito Santo nos Açores*, Praia da Vitória, Ed. Santa Casa da Misericórdia, 1996, p. 24), elementos para os quais não

Parece-nos ser plausível o argumento da simetria dispositiva, sem entrar em confronto com qualquer outra das características - vestes ou atributos - do santo. Temos contudo a noção da precariedade da sugestão avançada, uma vez que o tema do próprio tríptico ainda está por identificar e que, no seu desvendar, poderá refutar, confirmar ou sugerir uma outra qualquer figura do repertório devocional.

Sobre o tema da pintura do painel central, não queremos deixar de fazer algumas considerações fundamentadas, mais uma vez, nos elementos iconográficos disponíveis. Por um lado, a Capela na qual se encontra a pintura mural é de invocação do Divino Espírito Santo; por outro lado, o retábulo de madeira representa a Santíssima Trindade. A conjugação destes dois factores leva-nos a considerar tratar-se de um tríptico mural subordinado a um tema desta natureza ou na sua proximidade, uma vez que nem sempre se substituíam o que se cobria por uma imagem perfeitamente idêntica.

Por outro lado ainda, o espaço livre que sobra em altura entre as figuras orantes e o próprio retábulo pintado é bastante reduzido, o que nos permitiria levantar a hipótese da representação, na zona central, de uma pomba do Espírito Santo com as línguas de fogo. Ficaria assim explicada a posição dos rostos das figuras centrais, orientados para o alto e para o centro da composição, seis destes personagens sendo visíveis e depreendendo-se estarem outros tantos escondidos por detrás da cal e da madeira: tratar-se-ia, pois, dos Apóstolos, a confirmar-se o tema do painel central.

O tríptico de Maçainhas seria portanto composto por Santa Catarina e, podemos supor, por S. João Evangelista, dispostos lateralmente e subordinados à temática do painel central: estaríamos perante um Pentecostes com a pomba e as línguas de fogo pairando sobre os orantes; é de realçar nestas últimas figuras o facto das suas cabeças estarem à altura dos livros detidos pelos dois Santos principais sugerindo que se encontram ajoelhadas em torno do tema central oculto, correspondendo, desta forma, às representações mais frequentes deste tema. Aliás, o destaque conferido ao hipotético S. João Evangelista estaria em sintonia com este tipo de iconografia de Pentecostes²⁷.

Queremos, por fim, fornecer alguns dados contextualizantes que permitam, numa eventual segunda fase da investigação, inferir no campo da dinâmica sócio-espiritual potenciadora do próprio tríptico.

encontrámos justificação iconográfica na bibliografia especializada (referida na nota 18). Nesse caso, contudo, o caldeirão e o bastão surgem como conjunto, parecendo corresponder mais ao tema da pintura do que a uma personagem específica.

²⁷ Ver o «Pentecostes» de Vasco Fernandes (1530-1535) da Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra (Paulo Pereira (coord.) *História da Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1995, p. 284).

4. Tentativa de contextualização sócio-religiosa

A primeira e única menção à Capela do Espírito Santo encontra-se nas «Memórias Paroquiais» de 1758²⁸ sendo, de resto, parca em informação (aliás, como todas as respostas do pároco ao questionário dirigido pela Coroa). Em questões chave como a 14^a - «se prestam as gentes da terra homenagem às ermidas e capelas da Freguesia» - o responsável religioso não responde, situação que se repete na 11^a - «se tem hospital» - na 12^a - «se tem Misericórdia» - e, finalmente, na 22^a - «se a freguesia de Maçainhas de Nossa Senhora da Conceição foi, em alguma ocasião, palco de feitos dignos de memória».

A leitura arquitectónica do edifício fornece-nos alguns dados suplementares. A Capela consiste numa única nave de planta longitudinal em alvenaria de granito com massas desordenadamente dispostas, até à marca do acrescento dianteiro posterior, ponto a partir do qual a pedra procura a disposição horizontal. Sofreu visivelmente uma obra de ampliação que duplicou o seu comprimento. Este acrescento, numa leitura a olho nú, situar-se-ia na centúria de trezentos uma vez que a entrada se enquadra no tipo de portas do século XIV, sendo aliás idêntica às das capelas que circundam o Castelo de Belmonte, erguidas no tempo de D. Afonso III e de D. Dinis²⁹. Podemos, todavia, supor que o acrescento é posterior ao século XIV, sendo então dessa época a parte fundeira, tendo os responsáveis pela modificação limitando-se a reaproveitar a porta de entrada do edifício original. A datação correcta desta obra será, por certo, um pormenor relevante para a história da Capela e para a da própria pintura mural como, aliás, o facto de se encontrarem depositadas junto a uma das paredes da Capela largas partes de colunas de granito. Contudo, é-nos totalmente impossível compreender a existência destes elementos sem a correspondente prova documental e prospecção arqueológica.

Se passarmos à freguesia na qual a Capela se insere - Nossa Senhora da Conceição de Maçainhas de Belmonte - encontramos a mesma exiguidade documental. Sobre Maçainhas sabemos que, já no século XIV, era um lugar economicamente próspero, como se depreende do documento de 1359 (ou seja, 1321) relativo à taxação de Igrejas do Bispado da Guarda. Nele se constata que a Igreja de Santa Maria de Maçainhas era mais rica do que a paroquial de Santa Maria de Belmonte³⁰, sendo o vigário desta paróquia o responsável pela apresentação do pároco de Maçainhas.

²⁸ *Memórias Paroquiais*, 1758, volume 17, m. 2, p. 2: «Tem esta freguesia duas capellas ou Ermida pertencentes ao povo. huma de Sam Sebastiam outra do Espirito Sancto (e) estam fora do lugar porem mistas com o mesmo.»

²⁹ A porta de Maçainhas é de forma rectangular, encimada por um lintel com marcas de cantaria em grande parte indecifráveis.

³⁰ J. Pinharanda Gomes, *História da Diocese da Guarda*, cit., p. 47.

Através deste documento podemos supor a importância que o lugar tinha no contexto do concelho e da própria vila de Belmonte, já no século XIV e é nesta ligação com a sede do Concelho que nos parecem residir os elementos mais interessantes para uma leitura sócio-religiosa da pintura mural da Capela do Espírito Santo, a confirmar com futuros dados mais factuais.

Belmonte tornou-se vila relevante devido à acção desenvolvida junto da corte pelos alcaides-mor do Castelo - os Cabrais. A alcaidaria é outorgada de forma hereditária a partir do século XV ³¹, confundindo-se a partir de então o estatuto dos detentores desta mercê com o cargo de senhores da vila quando, afinal, o senhorio de Belmonte sempre pertenceu ao Rei. A acção dos Cabrais pautou-se por um marcado desempenho nas questões ultramarinas, seguindo a evolução cronológica dos Descobrimentos - África, Índia e Brasil. O prestígio progressivamente alcançado mediante estas participações activas na empresa das Descobertas traduzia-se, em Belmonte, pelo enobrecimento artístico de edifícios. É o caso da Igreja Matriz de Santiago, que sofreu diversas alterações ao ritmo dos feitos dos seus proprietários. Nesse âmbito, executou-se um fresco quinhentista na parede fundeira da capela-mor, tendo como protagonista o apóstolo peregrino Santiago.

Outros elementos artísticos de Belmonte parecem reflectir uma religiosidade particular, fruto de um espírito evangelizador divulgado pelos alcaides da vila, sendo o caso da escultura de Nossa Senhora da Esperança ou do Convento com o mesmo nome dos Frades Terceiros de S. Francisco ³². Estes dois exemplos assim como o fresco da igreja matriz poderão ser considerados «imagens dos descobrimentos» no sentido em que a sua produção tem origem, mais directamente nuns casos e menos noutros, na experiência ultramarina da família dos Cabrais ³³.

A pintura mural de Maçainhas poderá ser mais um elemento ilustrativo da forte componente regional da expressão artística deste meio. A impossibilidade de conhecermos a totalidade dos seus painéis e, conseqüentemente, a temática do tríptico, não nos permite abordar, com o rigor necessário, aspectos como os da esfera religiosa e da interligação social, certamente

³¹ D. Afonso V recompensou Fernão Cabral com esta benesse, em 1466 (cf. Luís Sampaio, «Subsídios para a Biografia de Pedro Álvares Cabral», in *Revista da Universidade de Coimbra*, nº24, 1971, p. 287.

³² Idem, *Ibidem*, pp. 129-130 e J. Pinharanda Gomes, *Memória Histórica do Convento de Nossa Senhora da Esperança*, Lisboa, s.n., 1983.

³³ Sobre a questão da existência ou não de uma «arte dos descobrimentos» ver o artigo de Dagoberto Markl, «O Humanismo e os Descobrimentos: o impacto nas artes», in Paulo Pereira (coord.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1995.

relevantes para a compreensão da produção da pintura e da sua iconografia complexa.

Uma intervenção técnica ou uma maior fortuna na procura documental serão certamente razões suficientes para uma segunda abordagem à pintura mural da Capela do Espírito Santo de Maçainhas de Belmonte que, mesmo no seu estado actual, não deixa de ter relevância no panorama da pintura mural portuguesa e no modo de compreender a iconografia por parte das populações do interior de Portugal, na época tardo-medieval e moderna.