

PATRIMÓNIO ARTÍSTICO DOS AÇORES: APORTES PARA UM ROTEIRO

por

ISABEL SOARES DE ALBERGARIA

Neste ano Europeu do Património Cultural 2018, a Comissão Europeia pretendeu fomentar iniciativas destinadas a proteger, valorizar e promover o património cultural europeu, de modo a contribuir para a promoção do papel do património cultural enquanto elemento central da diversidade e do diálogo intercultural; buscou incentivar a sua dinamização económica e social, direta ou indiretamente, e potenciar o Património Cultural como um elemento central da dimensão internacional da União Europeia.

Muito se falou ao longo deste ano de património, se discutiu acerca dos processos de patrimonialização e dos seus agentes e atores; apresentaram-se tipologias e categorias de bens, materiais ou imateriais; debateram-se opções e modelos de gestão, públicos e privados; promoveram-se ações de divulgação e de valorização, de carácter mais local ou de maior abrangência. O balanço de toda esta intensa atividade intelectual e técnica será, certamente, feito *a posteriori*, embora saibamos à partida que esse balanço virá a ser tão atomizado e plural quanto as iniciativas que lhe deram suporte. O verdadeiro resultado da celebração oficial saída da política cultural comum reside, afinal, num efeito bem pouco mensurável: o aprofundamento da consciência patrimonial por parte dos cidadãos europeus.

O modo como me propus honrar a celebração do património cultural europeu reside na elaboração de uma espécie de roteiro do património artístico dos Açores. A expressão *património artístico*, além de um pouco fora de moda, não tem suscitado grande simpatia quer por parte de entidades oficiais, quer por parte dos artistas e de outros agentes culturais. Uns, por considerarem restritivamente que o património artístico está devidamente conservado nos museus e não carece, por isso, de maior atenção; outros por desconfiarem da função propriamente artística da arte dos museus e dos objetos artísticos consagrados. Facilmente os museus parecem converter-se no perfeito alibi,

que justifica tanto a incúria sobre o imenso e diverso *corpus* de património artístico à espera de reconhecimento e proteção, como reforça o desinteresse sobre a função viva e atuante de todo e qualquer objeto artístico, quer esteja dentro ou fora dos museus, quer seja de ontem ou de hoje.

No que se refere ao património artístico dos Açores, o caso é porventura ainda mais grave. Há uma longa e persistente tendência para a desvalorização da obra artística regional, tida como expressão menor de uma produção periférica, pouco evoluída e rotineira, sistematicamente afastada dos *roteiros* eruditos em torno da arte portuguesa. Internamente, o património artístico é claramente subalternizado face a outras tipologias patrimoniais mais valorizadas social e politicamente, como acontece com o património natural ou com o domínio etnográfico (incluindo os enfoques mais recentes que incidem sobre o património imaterial). A um discurso de menorização, fruto de um olhar arrogante e pretensamente cultivado, não pretendo contrapor com uma visão hipertrofiada da arte açoriana, atribuindo-lhe valores de exceção, que só raramente atinge, ou isolando-a de modo chauvinista do conjunto de outras manifestações artísticas portuguesas, como se a essa arte produzida, nos ou para os Açores, correspondesse uma marca identitária inequívoca e homogénea.

Partilhar com os leitores uma proposta de roteiro do património artístico dos Açores, de um modo descomplexado e ao sabor de preferências pessoais, eis, enfim, o meu propósito. Tarefa difícil e não isenta de riscos já que a escolha subentende muitas – e algumas injustas – exclusões. Para facilitar a tarefa resolvi agrupar o acervo virtual deste roteiro em cinco seções, a saber: 1. Arquitetura monumental (incluindo exemplares antigos e contemporâneos); 2. Tesouros da arte sacra; 3. Conjuntos de *arte total*; 4. Trabalhos artesanais; 5. Arte pública contemporânea. A ordem considerada dentro de cada grupo é cronológica e não geográfica.

1.

Começando pelo grupo da arquitetura monumental, a que primeiramente foi reconhecido o estatuto patrimonial – os monumentos históricos ou *histórico-artísticos* – nomearia a **Sé de Angra** (FIG. 1). Não por ser a única catedral dos Açores ou por não ter havido outros importantes templos edificados anteriormente, mas por ser indiscutivelmente um edifício de recorte erudito que marcaria indelevelmente o panorama da arquitetura insular.



FIGURA 1: Sé de Angra, Terceira.

A edificação da Sé, cuja primeira pedra foi lançada em 1570, embora as obras se tenham arrastado até meados do século seguinte, acarretou profundas alterações sobre a paisagem monumental regional, alterações que se assinalam no plano urbanístico, arquitetónico e construtivo. Pela sua articulação racional com o traçado urbano ocupa o centro de um quarteirão retangular, tornando-se a primeira igreja a assumir uma orientação norte/sul ao voltar a sua portentosa fachada para a rua da Sé, situada a uma cota inferior. A autonomia da fachada, enquanto organismo distinto do mero prolongamento dos espaços interiores, tem na igreja de São Salvador uma das mais completas experiências realizadas em Portugal na era de Quinhentos, antes da “revolução operada pela Igreja de São Vicente de Fora” (Laranjeira, 2008: 74). Pelas proporções, pelo rigor geométrico do desenho e pela solução inusitada da capela-mor, o edifício da Sé releva do conhecimento da tratadística e do emprego de um certo grau de liberdade criativa, prerrogativa apenas devida aos arquitetos régios, muito embora a autoria do risco permaneça um assunto que ainda não foi definitivamente esclarecido.

Dando um salto de gigante para Ponta Delgada, mais propriamente para a ponta de Santa Clara, no extremo poente da frente urbana, vamos ao encontro do **Forte de São Brás** (FIG. 2). Trata-se de um dos primeiros exem-

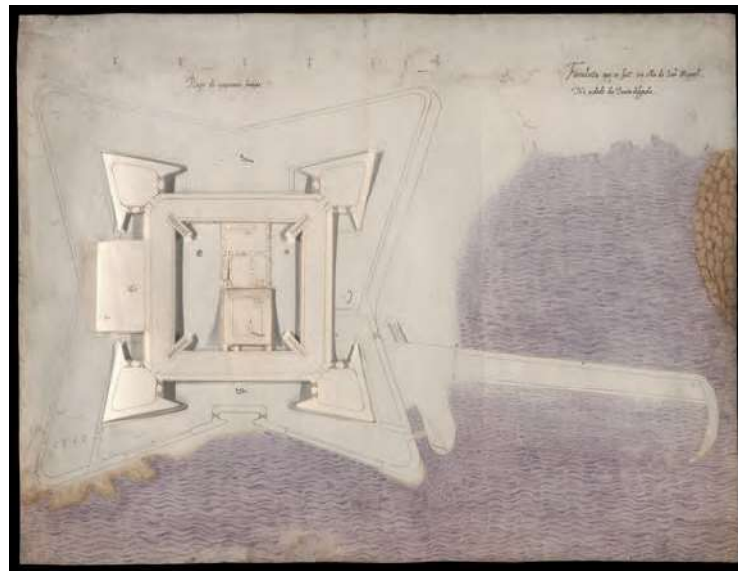


FIGURA 2:
Planta do forte
de São Brás.
Cópia original
do século XVI.

plares da arquitetura militar moderna totalmente abaluartado, isto é, provido de quatro baluartes angulares distribuídos em volta de uma praça de armas quadrangular. O projeto de fortificação do porto da cidade havia-se iniciado com o mestre das obras reais Manuel Machado, ainda no reinado de D. João III e recebera novo impulso pelo especialista em obras militares Isidoro de Almeida em 1552. Mas o desenho regular e erudito do forte coube à dupla italiana de Tommaso Benedetto de Pésaro e Pompeu Arditti quando, na primavera de 1567, se deslocam às ilhas atlânticas a mando do Cardeal D. Henrique para proceder ao planeamento de um sistema integrado de fortificação nos dois arquipélagos atlânticos, até então desprovidos de defesa capaz e à mercê dos ataques dos piratas e corsários. Os “italianos” como resumidamente ficaram conhecidos, deixaram os debuxos e as instruções para a construção da obra ao mestre cantábrico das obras reais em São Miguel, entretanto nomeado, Pero de Maeda. As delongas na conclusão da obra e as adaptações posteriores ditaram alterações ao plano inicial mas não descaracterizaram a forma ousada, de geometria límpida e sólida da arquitetura militar renascentista.

Voltamos a Angra, desta vez para nos encontrarmos com uma versão ampliada, modificada e multiplicada do pequeno forte micaelense: o **Castelo de São João Batista** (FIG. 3). Estamos em presença de uma das mais formi-



FIGURA 3:
Castelo de
São João Batista,
Monte Brasil,
Angra do Heroísmo

dáveis fortalezas de todo o antigo império português – a par com a fortaleza da Aguada em Goa – verdadeira cidadela militar situada sobre o istmo da península do Monte Brasil, no lado ocidental da baía de Angra (e oriental da baía do Fanal), erguida durante o domínio Filipino. O castelo de São Filipe, como inicialmente foi batizado, destinava-se a completar uma triangulação de defesa para a rota da prata no Atlântico, que tinha em Cartagena das Índias, na Colômbia, e em Havana, na ilha de Cuba, os seus outros dois pólos. A construção, iniciada em 1592, deve o seu plano aos engenheiros militares italianos Giovanni Vincenzo Casale e seus discípulos, Tibúrcio Spanochi e Anton Coll. A planta poligonal irregular, com traçado abaluartado composto por três baluartes e dois meios baluartes nos extremos segue a escola Italiana do Renascimento, com o perfil das cortinas em talude e os paramentos coroados por cordão e parapeito liso, a que seriam acrescentados merlões e canhoneiras, em 1763. Se, no essencial, o esquema defensivo da fortificação se deve a Spanocchi, coube a Coll a implementação de soluções práticas no terreno, tendo acompanhado os trabalhos em Angra desde o início até à sua morte, em 1618 (BRAZ, 1985: 311).

No interior do Castelo, mesmo no centro da *Praça de Armas* ergue-se um dos mais expressivos e robustos templos açorianos, a **igreja de São João Batista** (FIG. 4), ou Igreja do Castelo como simplificada é designada pelos documentos. Tida erradamente como a primeira obra de vulto cons-



FIGURA 4:
Igreja
de São João Batista,
Monte Brasil,
Angra do Heroísmo.

truída em Portugal após a Restauração de 1640, quase como emblema da soberania portuguesa sobre o império, o certo é que a cronologia das obras, mesmo envolta em grandes incertezas, desmente o empenho régio em fazer de São João Batista um símbolo da nova dinastia política, sabendo-se – como se sabe – que a edificação debateu-se sempre com ausências de financiamento tendo demorado quase 80 anos até à sua definitiva conclusão, só alcançada em 1720 (Caldas, 2018: 294). Talvez que as vicissitudes da obra tenham contribuído para o seu aspeto vernacular, sintetizando algumas das soluções tipológicas, formais e decorativas mais representativas de um modo local de edificar. Refiro-me à planta de três naves sem transepto, excepcionalmente curta, e com cobertura plana de madeira, colhendo lições da Sé angrense; à solução da capela-mor provida de cripta e preenchida, na abóboda de berço que a cobre, por uma original decoração geométrica em losangos salientes; mas sobretudo, à composição da fachada de proporções atarracadas e contendo no setor central uma concentração de pilastras, nichos,



FIGURA 5: Paços do Concelho da Praia da Vitória, Terceira.

cornijas onduladas, volutas e uma enorme pedra de armas relevada sobre a porta principal, que remete insidiosamente, mas não explicitamente, para os valores barrocos.

Sem deixar a Terceira, tomemos a direção da Praia da Vitória ao encontro do edifício dos **Paços do Concelho** (FIG. 5). Trata-se do exemplar de arquitetura civil mais antigo dos Açores, erguido entre 1576 e 1614, cuja fisionomia peculiar mantém-se ainda no essencial, apesar das reconstruções realizadas em consequência dos estragos provocados pelos cataclismos praienses, mormente pelo terramoto de 1841 (Laranjeira, 2013: 71). O aspeto mais original diz respeito à existência de dois corpos justapostos, correspondentes a funções distintas (cadeia no piso térreo e sala de câmara e de audiências judiciais no andar nobre) que determinaram a existência de arcos geminados no primeiro piso e alpendre no segundo piso, suportado por três pilaretes toscanos assentes sobre um murete onde se inserem pedestais ressaltados. Adossada à face norte do edifício encontra-se a torre, presumivelmente a parte mais antiga do edifício datada de 1596. O sistema de escadarias é complexo e introduz uma das marcas mais dinâmicas e distintivas deste edifício, já que se conjugam duas escadas abertas a eixo a partir dos dois arcos geminados do piso térreo, com as escadarias de dois lanços opostos convergentes, por onde se acede ao alpendre do andar nobre. Ao jogo de cheios e vazios que esculpe em profundidade a fachada, acresce o valor expressivo das cantarias em rocha vulcânica marcando os altos socos, cunhais apilastrados, faixas de entrepisos, molduras dos vãos e cornijas.

Mudamos de ilha, ainda no grupo central, rumo ao Faial. Alti e elegante ergue-se a fachada da **igreja Matriz da Horta** (FIG. 6), último dos três templos jesuítas a ser edificados nos Açores, entre 1680 e c. de 1710. O templo erguido à ilharga do desaparecido solar dos Dutra – tendo tido Francisco Dutra de Quadros (1570-1648) e sua mulher Isabel da Silveira, por dotadores – sobressai pela relação única que mantém com o espaço urbano em posição verdadeiramente dominante, particularmente para quem chega à Horta pelo mar. Tomando o partido da fachada palaciana que já havia sido ensaiada na igreja do colégio de Angra, a igreja dedicada a São Francisco Xavier assume outras proporções e integra elementos que podemos considerar “açorianos”. Com efeito, além dos habituais quatro pisos, das grossas pilastras a demarcar a seção central relativamente aos corpos correspondentes às torres, e da saliente cornija que separa horizontalmente a passagem para o



FIGURA 6: Igreja Matriz da Horta, Faial.

nível dos campanários, com as torres integradas no limite do retângulo, todo o desenho da fachada combina a sobriedade chã da distribuição compassada e regular dos vãos, com as finas e salientes pilastras do corpo central e as laçarias e enrolamentos vegetalistas sobre as duas portas laterais, revelando um desejo de interpretação livre dos cânones classicistas. É desta combinação, a um tempo erudita e vernácula, que resulta a personalidade marcada da atual igreja matriz da Horta.

Na pequena e distante ilha das Flores, no grupo ocidental, ergue-se um dos últimos e mais singulares templos franciscanos dos Açores. A **igreja do convento de São Boaventura** (FIG. 7) em Santa Cruz é, com efeito, um edifício de feição quase vernacular, dadas as suas proporções atarracadas, as soluções arquitetónicas simplificadas e o ingénuo quanto atrativo repertório decorativo. As vicissitudes da construção, iniciada por volta de 1644 graças ao padroado particular do P.^o Inácio Coelho, determinaram um longuíssimo período de avanços e impasses nas obras que, em 1727 continuava por acabar



FIGURA 7: Convento de São Boaventura, Santa Cruz das Flores.

tanto no corpo da igreja como na capela-mor e “varandas” do claustro anexo (Caldas, 2018). Seja como for, o partido arquitetónico escolhido é marcadamente de conceção contra-reformista e define-se interiormente por nave única, em alternativa ao partido das três naves seguido na reconstrução dos outros três grandes templos franciscanos: Angra, Horta e Ponta Delgada (Caldas, 2018: 296). Do mesmo modo a fachada de São Baventura revela aspetos de síntese entre a versão palaciana com torres incorporadas no perímetro da fachada, característico dos templos jesuítas dos Açores, e a disposição típica com os três arcos abrindo para o nártex dos templos franciscanos. Na sua engenhosa quanto ambígua solução, tanto a largura da fachada não corresponde ao corpo do templo, estando o arco do lado esquerdo em ligação com a portaria do convento, como as torres não chegam a esboçar-se mais do que o prolongamento lateral do muro da seção superior, onde se abrem os olhais dos sinos à esquerda e, do lado contrário, apenas os correspondentes arcos cegos.

Voltando ao grupo central, **a igreja matriz** (FIG. 8) de outra **vila de Santa Cruz**, desta vez da Graciosa, merece uma atenção especial. Também aqui assistimos a uma solução de síntese não distante da utilização de elementos clássicos, embora empregues de uma forma um tanto anti-clássica, cuja densidade compositiva aponta para a expressão barroca. Sabemos que a primitiva paroquial existia no lugar de Santa Cruz desde o século XV. Mas dessa



FIGURA 8: Igreja Matriz de Santa Cruz da Graciosa.

fundação pouco mais resta do que o corpo de três naves da igreja, tendo sido reconstruída a capela-mor e a fachada ao longo da primeira metade do século XVIII. O resultado expressa-se por uma fachada dividida em três secções separadas por grossas pilastras elevadas até à cornija que serve de base interrompida a um frontão grosseiramente triangular. No setor central, o portal encimado por duas janelas sobrepostas, parcialmente ocupando o tímpano do frontão, acentua o eixo vertical, reforçado pelas três ordens de pilastras que os enquadram ao longo de cada um dos três pisos, sucessivamente mais curtos. Os setores laterais são preenchidos por duas janelas de guilhotina sobrepostas, envolvidas por grossas molduras e aventais almofadados na base das ventanas superiores. Ao longo da base do edifício corre um alto soco que se prolonga na possante torre quadrangular que encosta ao lado direito do frontispício, terminando em coruchéu prismático. O efeito que se desprende do conjunto é o da predominância das cantarias relevadas em molduras salientes, frisos preenchidos por decorações vegetalistas, capitéis sobrepostos, bases e cornijas desenvolvidas em molduras “em fole” sobre os panos lisos da parede, contribuindo, assim, para os valores expressivos desta arquitetura de carácter marcadamente vernáculo.

De regresso a São Miguel e ao encontro da exuberância barroca, rumamos à Ribeira Grande. Na praça da antiga vila nortenha ergue-se a fachada da **igreja do Senhor dos Passos** (FIG. 9) (igreja da Misericórdia), único exemplar que encarna a feição de um barroco borrominiano nos Açores. A inusitada fachada convexa desta igreja, erguida em fase do rococó entre 1740 e 1770, disfarça, sob a aparência de uma absoluta simetria, a divisão interna em duas naves desiguais que surge como apanágio de algumas igrejas açorianas da Misericórdia. Com efeito, o organismo autónomo da fachada afirma-se plenamente na sua linguagem teatralizada, orquestrada em torno de elementos proeminentes e composta por uma proliferação do ornamento disponibilizado em catálogo de motivos naturalistas de concheados, volutas, enrolamentos, parras e cachos de uva. Envolvendo os dois vãos das portas projetam-se pilastras elevadas sobre consolas recortadas em grossas volutas, cujos capitéis inventam uma ordem pseudo-coríntia e tendo os fustes cingidos por grandes laços à maneira das decorações festivas. No lugar do entablamento encontramos sucessivas dobras em fole que terminam numa cornija percorrida por um motivo denteado. Sobre as portas abrem-se, no piso superior, duas janelas de sacada simples, enquadradas, de ambos os lados, por



FIGURA 9: Igreja do Senhor dos Passos, Ribeira Grande.

exuberantes enrolamentos vegetalistas e fogaréus assentes sobre o prolongamento das pilastras do piso inferior. O elemento que retém a atenção, porém, é o grande hissope que assinala o eixo de simetria irrompendo possante entre as portas e a base da cornija superior, abrindo-se aí na enorme concha que se eleva acima da cornija ocupando o tímpano. Dir-se-ia que esta fachada túrgida havia saído das mãos de um entalhador ou de um barrista.

Do outro lado da praça, o edifício dos **Paços do Concelho** (FIG. 10) testemunha a capacidade de adaptação dúctil a estruturas preexistentes e o sentido de monumentalização do espaço, caraterísticos do urbanismo de tendência barroca. O atual edifício dos paços do Concelho resulta da agregação de, pelo menos, dois corpos erigidos em épocas bem distintas e com perfis diferentes: o primeiro corpo de três pisos centrado pela escadaria de dois lanços opostos convergentes, resulta presumivelmente de três fases construtivas entre os finais do século XVI e os meados da centúria de setecentos (onde poderá ter existido a janela manuelina como elemento da construção quinhentista) e a ampliação da ala nascente, sobre o portentoso arco abatido lançado sobre a rua das Espigas e a belíssima torre, edificadas em 1796. É sobre essa ampliação que recaem os argumentos mais inovadores e evoluí-



FIGURA 10: Paços do Concelho da Ribeira Grande.

dos, quer do ponto de vista construtivo, quer no plano arquitetónico. O grande arco abatido lançado sobre um soco bojudo e excecionalmente desenvolvido prolonga-se numa abóbada ritmada por três arcos torais em toda a profundidade do edifício sobre o arruamento. No andar superior abrem-se dois vãos de sacada com dimensões semelhantes aos do corpo principal, mas com lintel e cornija contracurvada. No que respeita à torre adossada a este corpo, salienta-se o mesmo tipo de soco em cantaria, muito pronunciado, e os dois níveis sobrepostos onde se rasgam as duas janelas com lintel e cornija contracurvada, na secção principal da torre e o último nível reservado ao campanário dos sinos e relógio, terminando numa varanda-terraço com balaustrada rematada por bilros decorativos.

Chegando mais para a costa sul, já à vista do mar aberto, vamos ao encontro da casa nobre da antiga **quinta das Necessidades** (FIG. 11). Considerada a jóia da coroa da arquitetura doméstica erudita dos Açores sobressai a sua posição a meia encosta, voltada ao amplo panorama da costa sul, e o arranjo cuidadoso de elementos paisagísticos, que trazem à lembrança as quintas nortenhas, ou, na opinião de outros, as «casas grandes» brasileiras do Recôncavo baiano (Fernandes, 2008: 60). Soma-se a esta exemplar situação,



FIGURA 11: Quinta das Necessidades.

a qualidade do edifício residencial, cuja fachada principal exhibe as linhas elegantes e decorativas do rococó. O núcleo primitivo – capela e sacristia – remonta ao final do século XVII, enquanto o solar barroco se deve à iniciativa do comerciante Filipe António Brum Botelho, que o terá edificado na década de 1780. A fachada principal da casa não é a da receção voltada para o pátio de distribuição e sim a que se volta para o jardim privado. Com os seus dois pisos mais *falsas* (sótão), esta fachada apresenta uma composição modulada por grupos de três vãos (portas no piso térreo e janelas de sacada no primeiro andar) criando ritmos diferenciados e evitando a marcação clara do eixo de simetria. O acento tónico no que à animação decorativa diz respeito desloca-se para o nível superior, onde os beirais são rematados nos extremos por pináculos e as trapeiras coroadas por frontões curvos usando “S” pronunciados e motivos em concha.

Novo salto até Angra, desta vez até ao cimo da rua do Galo, onde se ergue o **palacete Silveira e Paulo** (FIG. 12), atual sede da Direção Regional da Cultura. De formulação eclética beauxartiana, ainda que de raiz neoclás-



FIGURA 12: Palacete Silveira e Paulo.

sica, esta elegante mansão de cunho cosmopolita e urbano é talvez o melhor exemplo de uma tendência finissecular que se revela igualmente visível nas cidades de Ponta Delgada e Horta. Construída por iniciativa do comendador João Jorge da Silveira e Paulo (1857-1933), na transição para o século XX (1899-1902), desconhece-se o autor do projeto mas sabe-se que a obra foi dirigida pelo micalense João da Ponte Carvalho, o mesmo mestre-de-obras que, alguns anos mais tarde, orientaria a construção do Coliseu Micalense. A excelente qualidade construtiva do imóvel é um dos seus atributos, tendo sido empregues materiais nobres, como os mármore e a pedra lioz, integralmente aplicados nas cantarias da fachada, ou os pinhos de Flandres (conhecido por *pinho resinoso*) na sustentação dos sobrados. Os acabamentos decorativos de luxo contribuem para a excecionalidade do edifício, destacando-se os soalhos marchetados de várias madeiras, os ferros fundidos aplicados nas sacadas, escadarias e mirante, ou os estuques de desenho orientalizante com aplicação de folha de ouro, prata e pintura policroma, que enriquecem o salão nobre.

A fachada principal, voltada para a Rua do Galo, apresenta o corpo central destacado em ligeiro ressaltado, integralmente em cantaria de mármore, composto por dois andares com três vãos rematados em arco no rés-do-chão e três janelas de sacada unidas por uma varanda comum, apoiada em modilhões e com uma guarda rendilhada em pedra. A terminar o corpo central ergue-se um frontão em segmento de círculo em cujo tímpano divisam-se enrolamentos vegetalistas e emblemas heráldicos em relevo. Nos corpos laterais corre uma platibanda interrompida, rematada nos ângulos e nos lados do frontão, por urnas de mármore.

De casa privada a equipamento associativo, e da Terceira para o Faial, centramo-nos agora no **Amor da Pátria** (FIG. 13). Poucos edifícios em Portugal ostentam de forma tão pública e explícita o ideário maçónico da Sociedade que lhe deu corpo. Projeto da autoria do arquiteto Norte Júnior datado de 1931, com obra concluída em 34, o edifício realiza a síntese, a um tempo cosmopolita e nacionalista, marcada pelo gosto da Secessão vienense, mas também atenta aos valores locais (sobretudo nos elementos decorativos), ensaiando uma monumentalização de sabor clássico que se inscreve no modernismo renovado da estética estado-novista. Com algumas hesitações formais na composição da fachada, em cujos corpos laterais duas pesadas varandas retiram coerência ao desenho limpo de dinâmica vertical que pre-



FIGURA 13: Sociedade Amor da Pátria.

side ao conjunto, o grande arco triunfal aberto ao centro constitui, pelo contrário, uma solução surpreendente e genial que abriga um monumental vestíbulo dominado pela cenográfica escadaria de aparato. A encimar a fachada recortam-se em relevo elementos heráldicos e simbólicos servidos por uma estética austera de linhas retas e duras, quer no *lettering* quer nos escudos portugueses, terminando em dois estirados mastros de bandeira. Uma vaga sugestão de arco ou pórtico de arquitetura efémera está presente nesta fachada-cortina. Por outro lado a brancura integral das superfícies faz ressaltar o decorativo e emblemático friso de hortênsias que remata os corpos laterais e acentua o modernismo do desenho, de onde se eliminaram as molduras dos vãos, cornijas e cunhais salientes, com a única exceção do soco. No interior, o uso ostensivo de materiais nobres como o mármore nos pavimentos e *boiseries*, ou da madeira nos caixilhos, soalho e mobiliário, ou, ainda, dos lustres metálicos e apainelamentos dos tetos, contrasta com a aspereza classicista do exterior e garante um ambiente de requintado cosmopolitismo.

Do Faial até ao Pico, dando a volta para sul, vamos ao encontro do **Museu dos baleiros** (FIG. 14), o mais visitado museu dos Açores, nas Lages. A obra deve-se a um dos mais sensíveis e atentos arquitetos açorianos, Paulo Gouveia (1939-2009), autor que soube interpretar como nenhum outro modos de



FIGURA 14: Museu dos Baleiros.

construção tradicionais nas ilhas do grupo central, muito influenciados pelos saberes oriundos da construção naval e marcados pela presença de elementos arquitetónicos provenientes da costa leste dos Estados Unidos, misturados numa expressão vernácula a que Paulo Gouveia designou por “arquitetura baleeira”. É com essa linguagem neovernacular que concebeu o Museu dos Baleiros (1986-1989) reaproveitando três casas de baleeiras e uma tenda de ferreiro, articuladas com um novo corpo parcialmente sobreposto, num alinhamento de construções viradas ao mar. Todo o projeto é de uma grande sobriedade, conjugando-se o rigor da recuperação patrimonial com a invenção plástica de elementos caraterísticos como são as *torrinhas* (trapeiras), de recorte pentagonal, projetadas acima da linha do beiral e as cores fortes aplicadas

sobre o fasquiado de madeira dos paramentos e das portas. A intervenção do arquiteto pautou-se por uma precisão no uso de técnicas construtivas e uma atenção focada nos pormenores que raramente se atende na arquitetura contemporânea.

De volta a São Miguel e já depois de dobrar o milénio, a **Biblioteca do Campus de Ponta Delgada da Universidade dos Açores** (FIG. 15) constitui um dos equipamentos mais interessantes do conjunto universitário e uma obra de referência da arquitetura contemporânea dos Açores. Construído entre 1997 e 2003 e projetado pela dupla Célia Marques e Pedro Costa, o edifício completa com chave de ouro o conjunto dos novos equipamentos do *campus*, fechando lateralmente a grande área aberta reservada ao parque de estacionamento, no setor norte do lote, e articulando-se igualmente com a via pública e o espaço urbano ao conformar-se, pelo uso do mesmo módulo, com o volume e a cêrcea do casario contíguo da rua de São Gonçalo. Mas se o módulo é respeitado, a linguagem é totalmente diversa, alterando-se os materiais, os ritmos das fenestrações e o jogo de opacos e transparências. A monumentalidade torna-se mais evidente do lado do alçado nascente assi-

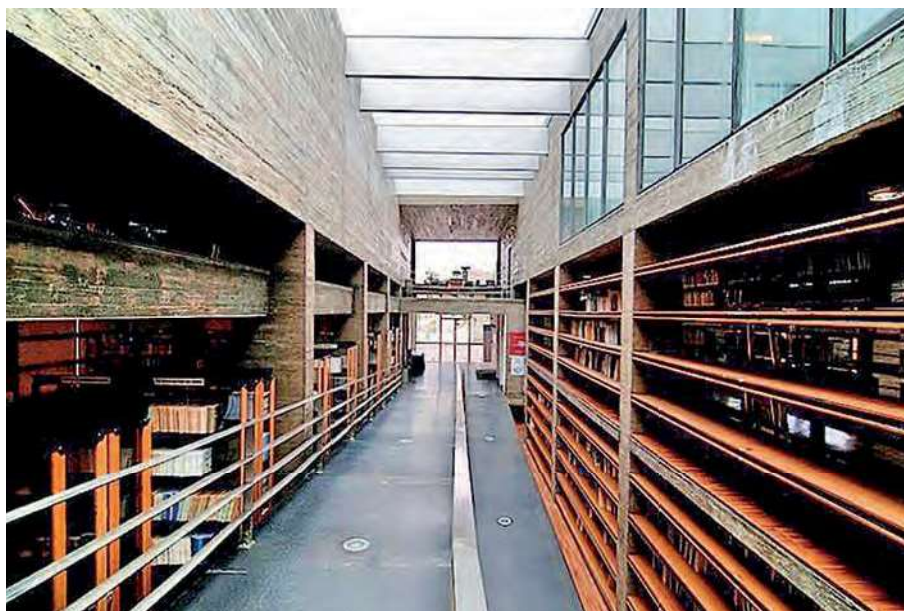


FIGURA 15: Interior da biblioteca da UAç, Ponta Delgada.

nalado por um longo retângulo onde as chapas perfuradas de aço cortene se sustentam sobre um embasamento de betão descoberto e vidro, que acompanha o desnível do terreno. Mas é no interior que o uso de materiais duros e artificiais se conjugam com uma poética da luz eficazmente manipulada, quer pela iluminação zenital quer pelos longos eixos perspéticos provocados pelas rampas descendentes e ascendentes que articulam os vários pisos. É ainda ao longo do percurso obrigatório pelas rampas desalinhadas em subtis distorções que se enfatizam as relações visuais constantemente variadas com os espaços interiores e sempre balizadas entre os dois focos de luz enquadrados pelos planos desmaterializados dos topos sul e norte do edifício.

2.

Do conjunto a que resolvi designar por *tesouros de arte sacra* deve lembrar-se, antes de mais, que muitos dos objetos a que hoje reconhecemos valores artísticos e históricos estiveram originalmente associadas funções de culto e um sentido ritual que hoje, em grande medida, se perdeu. Quer isto dizer que a maioria dos objetos de arte sacra, mesmo quando se conservam nos seus contextos originais e muito mais quando foram deslocados para o espaço museológico, sofreram uma alteração de estatuto que os converte em *musealia*, segundo um processo bem conhecido de alteração performativa (Mariaux, 2007: 3). É, pois, tomados do olhar culto e distanciado com que hoje encaramos objetos tantas vezes concebidos como puros atos piedosos – o que não lhes retira, antes acentua, a função comunicacional enquanto portadores de informação e agentes de experiências de âmbito cultural e estético – que desejo apresentar a breve lista de objetos especiais, reafirmando a subjetividade da escolha.

Feito o preâmbulo, a lista proposta para este roteiro virtual inclui quatro pinturas – duas tábuas, uma tela e uma pintura mural; uma escultura e um conjunto de peças de imaginária; uma obra de talha; um conjunto de mobiliário litúrgico; um outro conjunto de paramentaria e uma peça de joalheria.

Começando pelo conjunto mais antigo – para seguir *grosso modo* a ordem cronológica que atribuí à arquitetura monumental – menciona-se a **casula e duas dalmáticas** da coleção da igreja Matriz de Ponta Delgada. Peças raríssimas, de proveniência inglesa dos séculos XIV a XVI, e integradas no espólio do antigo colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada, a casula é a mais antiga, executada em veludo italiano do século XV, sobre o qual se aplica

um magnífico sebasto bordado executado em oficinas inglesas da 2.^a metade do século XIV, onde se identificam figuras de santos em medalhões alternados com brasões de armas correspondentes aos do Bispo de Exeter, John Grandisson e ao do rei inglês Eduardo III – figuras bem anteriores ao povoamento do arquipélago dos Açores. Os sebastos das dalmáticas são ligeiramente posteriores representando cenas da Paixão de Cristo inseridas em baldaquinos, ladeados por colunas coroadas por pequenos pináculos. Este precioso conjunto é único em Portugal, sendo o primeiro que se conhece onde surge imaginária em bordados.

Na ilha Terceira, no interior da matriz de São Sebastião encontra-se um conjunto de **pinturas murais** (FIG. 16), de feição tardo-gótica, segundo tudo



FIGURA 16: Painel de São Martinho na Igreja de São Sebastião, São Sebastião.

indica datadas do primeiro quartel do século XVI (Afonso, 2018: 109). Trata-se de um conjunto único nos Açores e, pela sua extensão e pela qualidade pictórica, parte de um restrito número de frescos manuelinos existentes em Portugal. As pinturas, que foram reveladas pelas obras de restauro da igreja, empreendidas durante a campanha da extinta Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais na década de 1960, têm sido alvo nos últimos anos de uma morosa intervenção de conservação e restauro, responsável por ter trazido à luz a expressividade plástica, narrativa e decorativa deste conjunto produzido aparentemente por uma única mão. Os temas, pelo contrário, são variados, tal como vários parecem ter sido os encomendadores, justificando assim a aparente desconexão narrativa entre os quadros que se dedicam a santos e a passagens bíblicas, incluindo nalguns deles as figuras em escala reduzida dos doadores em atitude de oração. Entre as cenas que se conservam em melhor estado encontram-se as figuras de São Martinho e de Santa Bárbara, o *Noli me Tangere*, vendo-se Maria Madalena ajoelhada, e o Encontro na Porta Dourada, todos na parede sul; do lado oposto, os quadros dedicados a figuras como São Miguel Arcanjo e a uma outra santa mártir não identificada, envoltos em molduras preenchidas por motivos de sabor plateresco, contracenam com temas narrativos associados ao Juízo Final e cenas da Paixão de Cristo. Embora com interrupções e amplas lacunas, a pintura mural de São Sebastião revela ainda, em certos trechos, o processo criativo que implicou o desenho da *sinopsia* previamente ao preenchimento com a camada pictórica.

Voltando a São Miguel e à igreja paroquial de São Pedro de Ponta Delgada, vamos ao encontro da Imagem de **Nossa Senhora das Dores ou do Pranto** (FIG. 17), uma escultura de vulto em madeira de carvalho de origem flamenga, sobre a qual não se conhece autoria nem datação segura. A imagem de grandes dimensões, terá pertencido a um conjunto do crucifixo entretanto perdido, e ao que tudo indica remonta à centúria de quinhentos ou inícios da seguinte. Perdido o conjunto de efeito teatral, a figura da Virgem conserva, contudo, a força expressiva própria de uma escultura executada à margem da grande produção em série, evidenciando qualidades plásticas excepcionais. Os traços da escola flamenga do Renascimento estão patentes tanto no realismo anatómico, como no traje e tratamento dos panejamentos, e no evidente sentido do *pathos* que procura provocar no espetador.



FIGURA 17: Nossa Senhora das Dores, autor desconhecido, igreja de São Pedro, Ponta Delgada.

De novo na Terceira e ainda sob o signo da fortíssima influência da estética flamenga que marcou o Portugal quinhentista, deparamo-nos com uma extraordinária pintura sobre tábuas dedicada ao tema da **Santa Úrsula e as Onze mil Virgens** (FIG. 18). De feitura nórdica, possivelmente saída de uma oficina de Antuérpia, é uma excepcional pintura que aplica um sentido de composição largo em campo aberto com *sfumato* no plano de fundo e preciosismo de detalhes nos planos intermédios e, sobretudo, na figura de Santa Úrsula Mártir, que surge no centro da composição magnificamente trajada



FIGURA 18: Santa Úrsula e as *Onze Mil Virgens*, autor desconhecido. Igreja do Colégio, Angra do Heroísmo.

com vestido de veludo carmim e arminhos no verso e no corpete, tal como ricamente trajados estão os prelados prostrados a seu lado, barbaramente massacrados pelos Hunos. A pintura deve ter chegado ao Colégio de Angra ainda no século XVI, provavelmente por oferta régia de Filipe II e sua mulher Margarida de Áustria, grandes devotos de Santa Úrsula e responsáveis pela difusão do seu culto (Serrão, 2018: 124). Pela qualidade pictórica, pela antiguidade e pela singularidade no contexto açoriano e mesmo nacional, esta pintura a óleo sobre madeira de carvalho merece um lugar de destaque entre os tesouros da arte sacra açoriana.

De regresso a São Miguel, desta vez na antiga capital micalense encontramos na igreja matriz de Vila Franca do Campo outra pintura excepcional: a **Lamentação sobre o Corpo de Cristo** (FIG. 19) da autoria do pintor régio Diogo de Contreiras, notável mestre lisboeta da primeira geração maneirista.



FIGURA 19: Diogo Contreiras, *Lamentação sobre o corpo de Cristo*, igreja matriz de Vila Franca do Campo.

É a única tábuia remanescente de um retábulo que seguramente pertenceu à capela-mor da igreja e que hoje se encontra exposta num altar no corpo da igreja do lado da Epístola, após aturado trabalho de restauro. Trata-se muito provavelmente de uma obra encomendada pelo capitão donatário D. Manuel da Câmara, por ocasião da reconstrução da malograda matriz de Vila Franca, na década de 1540. A escolha do artista não é certamente casual, já que Contreiras é justamente um dos artistas mais criativos do século XVI português, com um gosto pessoalizado que se liberta das receitas flamengui-zantes da geração precedente e se abre a inspirações italianizadas no desenho, na composição e na cor. O tema na obra do pintor não é exclusivo da pintura açoriana, sendo conhecido pelo menos mais uma obra do mesmo temá-rio na colecção no Haggerty Museum of Art da Marquette University, em Milwaukee, Wisconsin, aliás “com similitudes evidenciadas de estilo com a tábuia açoriana e onde o posicionamento do Cristo e da Virgem remetem para o conhecimento de uma gravura de Marcantonio Raimondi segundo modelo de Rafael de Urbino” (Serrão, 2018: 127). Esta pintura recebeu muito recen-temente estatuto de proteção.

Dirigindo-nos ao longo da costa sul até à primeira cidade de São Miguel, marcamos encontro desta vez na belíssima igreja do extinto Colégio dos Jesuítas para admirarmos o seu grandioso **retábulo joanino** (FIG. 20). A obra, datada da primeira metade do século XVIII (c. 1737-1760) envolve não apenas a capela-mor como preenche pletoricamente todo o espaço prolongado até ao arco triunfal que delimita a nave da igreja. Terá sido certamente executada localmente por duas oficinas de mestres desconhecidos, a partir de 1737, revelando a vitalidade e a capacidade inventiva regional no que à produção em talha diz respeito. A segunda campanha, correspondente ao retábulo prin-cipal e que acabaria por ficar incompleta, é a mais original e exuberante, tanto no tratamento planimétrico do retábulo como na execução dos motivos de formas turgidas articuladas com grande mestria entre a banquetta, o corpo central até à coroa imperial e o ático. Embora inacabada, destaca-se pela originalidade da sua conceção tardo barroca e execução plástica de sabor ingénio quanto expressivo, no panorama da retabulística nacional.

Poucos passos adiante, na igreja do antigo convento de Santo André, onde atualmente está instalado o Museu Carlos Machado, ostenta-se no altar-mor a tela do **Martírio de Santo André** (FIG. 21), uma obra barroca de autoria desconhecida. Complexa composição que integra, numa atmos-

FIGURA 20:
Retábulo da antiga igreja
do Colégio de Ponta Delgada.



FIGURA 21: Martírio de Santo André,
autor desconhecido. Museu Carlos Machado.

fera crepuscular, um grande e variado número de figuras humanas, animais e celestiais, em diferentes poses, em pé ou a cavalo, vestidas ou desnudas, com armaduras ou simples roupagens (Reis, 2018: 479). Trata-se de uma das pinturas mais plenamente imbuídas desse grandioso *pathos* barroco, alcançado a partir do jogo de claro-escuro, do expressivo tratamento muscular, do confronto entre os sinais explícitos de sofrimento e a banalidade quase anedótica de cenas quotidianas, destinados a acentuar os efeitos dramáticos.

De volta ao grupo central, vamos ao encontro de um singular conjunto de **três Estantes de Coro** (FIG. 22) em madeira com embutidos em osso e marfim, datadas do século XVIII e provenientes de oficina terceirense. Existem



FIGURA 22:
Estante de coro
da igreja matriz da Horta.

exemplares na Sé de Angra, na igreja matriz da Horta e na igreja do convento de São Pedro de Alcântara, em São Roque do Pico. Este conjunto de peças de mobiliário destinado aos livros de cantochão, e construídas em madeiras de fora (Brasil) atesta a persistência da influência indo-portuguesa e de motivos retardatários como a esfera armilar que está sobrepujada pela cruz, no coroamento da estante, ou os atlantes sobre colunas torsas, tão característicos do maneirismo. A construção da base e coluna central apresentam-se em formas quadradas e poligonais criando um volume que se equilibra com a estante propriamente dita na parte superior, formada por quatro tampos. Toda a superfície de madeira é preenchida com embutidos representando vasos com motivos florais e ramagens, além de animais exóticos. Pela originalidade e qualidade de execução são peças excepcionais.

Mais um conjunto, desta vez não restrito a uma única ilha ou sequer a um conjunto de ilhas mas quase omnipresente em todas elas, conhecidos por os **Senhores da Coluna** (FIG. 23). São peças de imaginária processional,



FIGURA 23:
Senhor da Coluna,
igreja São José
de Ponta Delgada.

características da escola portuguesa barroca e, embora de qualidade desigual, compõem um conjunto absolutamente excepcional no contexto regional. A abundância de imagens desta invocação está diretamente relacionada com a fundação das fraternidades da Ordem Terceira da Penitência, ramo secular da ordem mendicante de São Francisco, que, além de muitas outras funções, foram os guardiães das capelas anexas aos templos franciscanos e do conjunto de imagens que integravam, anualmente, as procissões quaresmais dos Irmãos Terceiros. A força do culto cristológico nos Açores, cujo epítome é sem dúvida a devoção à venerável Imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres, encontra nestas realistas e dramáticas esculturas de vulto do Senhor atado à coluna, um dos mais prenhes signos.

Entre as obras de maior esplendor barroco sobressai o **Resplendor do Senhor Santo Cristo** (Fig. 24), a mais rica peça do chamado “tesouro”

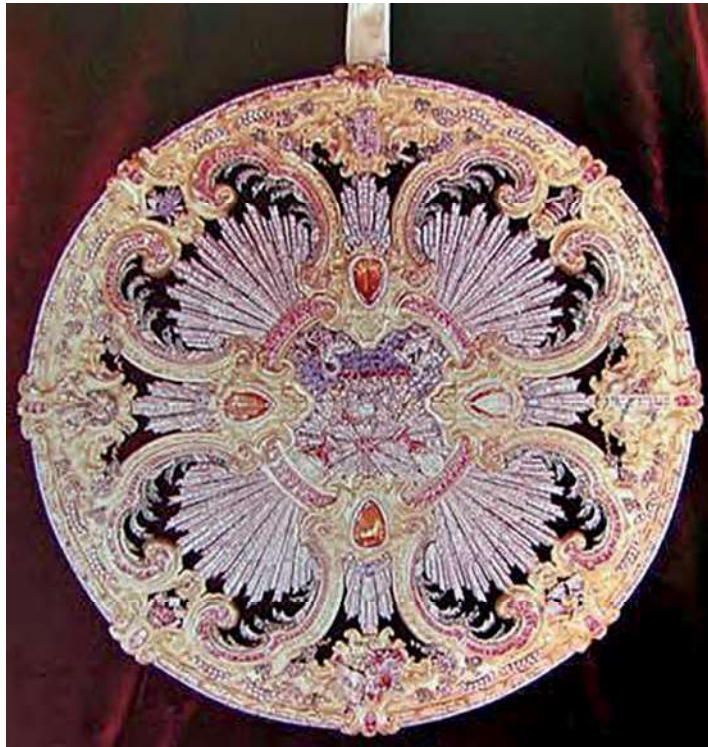


FIGURA 24: Resplendor do Senhor Santo dos Milagres.

da Imagem, resultante da encomenda feita, em 1767, pela 4.^a Condessa da Ribeira Grande, D. Margarida Tomásia de Lorena, a pedido da Zeladora da Imagem, Madre Teresa de Jesus Maria para substituir o de prata, mais antigo. A peça ficaria concluída em 1785, tendo-se ficado a dever, de acordo com os conhecimentos até agora recolhidos, ao joalheiro polaco David Ambrósio Gottlieb Pollet, herdeiro do trabalho do seu pai, Adão Gottlieb Pollet, engastador de pedraria da Casa Real. Valiosa peça face à conceção artística e aos materiais e motivos que a compõem: safiras, rubis, topázios, diamantes e brilhantes diversos. Não menos relevante é, todavia, a inerente leitura do catolicismo contra-reformista que a jóia encerra, refletindo a interpretação barroca e a proliferação simbólica de significados bíblicos. A conceção desta peça de excelência artística, na sua estrutura de círculos concêntricos unidos por feixes de raios refulgentes, revela a impressionante nitidez iconográfica, ao mesmo tempo que, tão ao gosto rococó, a composição se dissolve, numa inebriante mistura de linhas, formas e colorido, para a qual concorrem os brilhos das pedras, o relevo delicado do cinzelado do ouro recamado por espigas e cachos de uvas e o recorte sinuoso das volutas e folhagens sobre fundo vasado.

3.

Por conjuntos de *arte total* pretendo distinguir as obras de arquitetura que convivem estreita e inseparavelmente com os seus conjuntos decorativos tanto ao nível da decoração fixa – recobrimentos parietais, de teto ou de pavimento em mosaico, em azulejo, pintura mural, *boiseries*, retabulística, estuques, vitrais, ou outros – como relacionada com a decoração móvel, seja em obras de pintura sobre tábuas ou tela, seja em escultura, mobiliário ou na presença de outras artes decorativas mais efémeras como os tecidos, as porcelanas, os espelhos ou as peças de ourivesaria.

Presumivelmente o mais antigo dos cinco edifícios que escolhi, data da segunda metade do século XVII e fica situado no antigo Vale de Cabaços, na ilha de São Miguel. É a **igreja** anexa ao antigo **conventinho da Caloura** (FIG. 26) que teria tido uma primitiva e efémera ocupação com freiras clarissas na primeira metade do século XVI, cuja ermida havia sido consagrada a Nossa Senhora da Conceição. Pela datação do revestimento azulejar da atual igreja, estaremos em presença de um templo reedificado por volta de 1680 quando se assinala a transição de um período dominado pela policromia para

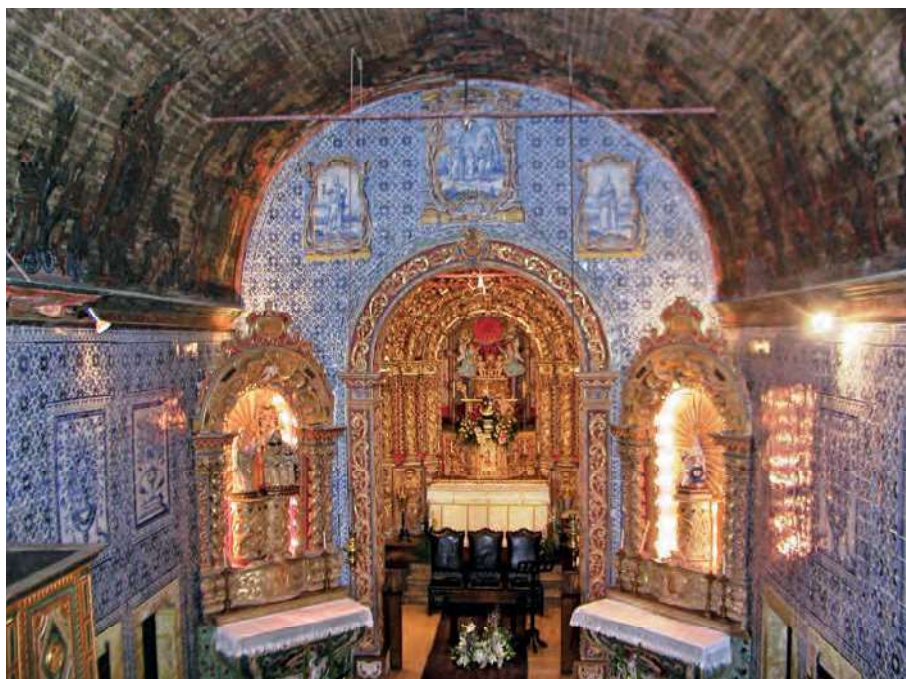


FIGURA 25: Igreja do convento da Caloura.

um outro em que se impõe a preferência pelo azul e branco. Numa cartela em baixo do nicho que alberga a imagem em mármore de Nossa Senhora da Conceição pode ler-se a data de 1684, o que é consentâneo com a datação dos azulejos. É preciso, porém, penetrar no interior do templo para se admirar toda a riqueza de colorido, brilhos e formas que preenchem totalmente o espaço numa manifestação poderosa de *horror vacui*. Os paramentos, integralmente revestidos de azulejos de padronagem conjugam-se com os altares barrocos, a pintura do teto sobre uma falsa abóbada de madeira com medalhão *rocaille* e outras decorações pintadas sobre as portas e o confessionário executados ao longo do século XVIII.

Em Angra, um pouco afastado do núcleo urbano, como acontece aos conventos franciscanos de Clarissas, situa-se a **igreja do convento de S. Gonçalo** (FIG. 27). É um dos templos cujo espaço interior mais jus faz à expressão “ouro sobre azul”. Numa sábia proporção alternam-se extensos painéis de



FIGURA 26: Igreja do convento de São Gonçalo, Angra do Heroísmo.

azulejos historiados atribuídos a Teotónio dos Santos, pintor discípulo de Oliveira Bernardes e as belíssimas talhas que enquadram um conjunto de telas consagradas a temas marianos de inserção na escola de Bento Coelho da Silveira. A apoteose da monumentalização deste interior barroco reside, porém, na grande grade oval que abrange os coros baixo e alto unidos por uma exuberante talha dourada. No intradorso do arco do coro alto exibem-se curiosas pinturas com cenas chinesas em miniatura, num precoce testemunho da moda das *chinoiseries*.

Na vizinha ilha de São Jorge, freguesia de Manadas, ergue-se um dos mais surpreendentes espaços religiosos que atestam o conceito de arte total: a **igreja de Santa Bárbara das Manadas** (FIG. 27), um dos únicos imóveis na Região com o estatuto de Monumento Nacional. O edifício de fundação quinhentista mas reedificado ao longo da segunda metade do século XVIII, como aconteceu com tantos outros nos Açores, recebeu um extraordinário acervo decorativo que faz desta igreja uma verdadeira jóia. As marcas de uma produção azulejar erudita, onde se encontram painéis polícromes datados de 1780-90 retratando raro reportório hagiográfico de Santa Bárbara, convivem



FIGURA 27: Igreja de Santa Bárbara das Manadas, São Jorge.

com traços de uma acentuada ingenuidade nas talhas e pinturas dos alçados e teto. Salienta-se o riquíssimo programa iconográfico das pinturas bem como os trabalhos em talha, onde mais uma vez sobressaem os assomos eruditos, de claro recorte rococó, das sanefas elevadas acima da cornija dos alçados laterais da nave, com a tradicional “obra de laço” no travejamento do teto e as ingénuas quanto insólitas representações figurativas nos altares.

Dando o salto de um século e aterrando nas margens da Lagoa das Furnas, em São Miguel, vamos ao encontro da **ermida de Nossa Senhora das Vitórias** (FIG. 28). Decorrente de um voto pio formulado por José do Canto, em 1854, a encomenda realizada em Paris ao arquiteto André Breton no ano de 1864 (e executada entre 1874-85), acaba por se traduzir no programa para o Mausoléu do casal Canto, inserindo-se assim significativamente no âmbito do culto romântico da morte. Optando por um perfil protogótico que nalguns aspetos, sobretudo no mobiliário e alfaias litúrgicas, se aproxima de um figurino neobizantino, a intenção de trazer para o ambiente insular um modelo revivalista europeu é claramente formulada. O programa decorativo foi cumprido na íntegra, incluindo-se os vitrais, os pavimentos



FIGURA 28: Emida de Nossa Senhora das Vitórias, Lagoa das Furnas.

de mosaico, as peças de escultura e o mobiliário, num raro quanto precioso exemplo de sofisticada erudição.

Em Ponta Delgada, os jardins e palácio Jácome Correia, atualmente conhecidos por **Palácio de Sant'Ana** (FIG. 29), constitui a última obra que escolhi para ilustrar o sentido de arte total. Trata-se de um conjunto que conserva os elementos paisagistas, da arquitetura e das decorações de interior, embora desenvolvidos ao longo de duas campanhas distintas, com notável integridade e excepcionalmente bem mantidos. Desconhece-se o autor do risco da mansão neoclássica encomendada por José Jácome Correia, cerca de 1846, embora as suspeitas recaiam sobre o arquiteto londrino David Mocatta. No plano dos jardins cumpre de igual modo os requisitos da moda vitoriana dividindo-se em áreas funcionais distintas: o grande *parterre* de aparato na frente da casa, a horta desenhada no tardo e, depois da longa pérgula junto da estufa das plantas ornamentais, a zona da quinta com o seu torreão da laranja. O programa decorativo do interior aguarda por um estudo monográfico detalhado mas sabemos que se deveu em grande parte à encomenda do Marquês de Jácome Corrêa, entre os anos de 1912 e 1930. A diversidade,



FIGURA 29: Palácio e jardins de Sant'Ana, Ponta Delgada.

a riqueza e abundância das intervenções artísticas no Palácio de Sant'Ana mereciam que este imóvel se convertesse no Museu de Artes Decorativas como foi desde há muito defendido por Nestor de Sousa.

4.

Entre os trabalhos artesanais de que os Açores são prolixos – e precisamente porque corria o risco de tornar a lista praticamente infindável –, escolhi apenas duas peças (ou conjunto de peças), ambas curiosamente relacionadas com o trabalho miniatural das artes freiráticas: o Arcano Místico da Ribeira Grande e o conjunto de trabalhos em miolo de figueira exposto no Museu da Horta.

O **Arcano Místico** (FIG. 30) é um gigantesco trabalho miniatural representando os Mistérios mais importantes do Novo e do Velho Testamento, segundo a interpretação da Madre Margarida do Apocalipse, que viveu na Ribeira Grande entre 1778 e 1858. O conjunto encontra-se contido no interior de um móvel envidraçado, sensivelmente quadrangular, com cerca de dois metros de lado, dividido por três prateleiras, contendo 93 cenas e 3972 pequenas figuras, moldadas numa argamassa de farinha de arroz, goma-arábica e vidro moído, posteriormente pintadas, além de muitos outros mate-



FIGURA 30: Arcano Místico.

riais agregados para a composição das cenas (segundo o técnico de restauro Paulo Brasil). A designação de “Arcano Místico” atribuída pela autora teve a intenção de guiar os fiéis na “obediência das três Leis que o Senhor Deus deu ao Mundo” (Fé, Esperança e Caridade), segundo uma visão profundamente tridentina da Igreja católica. A originalidade, a plasticidade ingénua mas muito expressiva, bem como a magnitude desta obra freirática, justificam o lugar de relevo que tem na arte sacra açoriana. Constitui uma das três únicas peças de arte móvel classificadas como “tesouro regional”.

Sobre a coleção de **miniaturas executadas em miolo de figueira** (FIG. 31), entre 1936 e 1946, por Euclides Silveira da Rosa e compondo um temário laico onde se incluem tanto motivos da cultura popular tradicional como reproduções dos mais modernos modelos da navegação e da aviação, ressalta o primor da execução e a originalidade do material empregue. O trabalho deste faialense dá na verdade continuidade a uma tradição que se pensa ter sido iniciada pelas mãos habilidosas e pacientes das freiras no interior



FIGURA 31: Coleção Euclides da Rosa, Museu da Horta.

dos muros dos conventos locais, tendo evoluído para o fabrico das pequenas miniaturas representando quadros bucólicos, objetos e figuras típicas vendidas como *souvenirs* aos turistas. Do acervo do Museu, composto inicialmente por 70 miniaturas, contanto 35000 fragmentos de miolo de figueira e pesando não mais do que 1,20 kg, algumas peças eram dotadas de mecanismos que as faziam mover-se, aumentando com isso o efeito de realismo pretendido.

5.

Sobre o património artístico da arte pública contemporânea, a seleção revelou-se uma tarefa árdua. Mesmo não sendo abundante em número de peças – se considerarmos apenas as obras que foram concebidas para espaços e equipamentos de acesso público – os argumentos a favor de uma ou outra peça misturam-se com dados subjetivos relativos ao lugar em que se encontram expostas e consoante as experiências pessoais que se tem com cada uma delas. Volta a impor-se a reflexão que esbocei no início deste artigo sobre as diferenças e indecisões quanto a arte e a património artístico. A liberdade do juízo estético poderá ficar toldada pelo argumento da notoriedade geralmente invocado a propósito do património. Aceitando os defeitos da escolha, selecionei apenas cinco peças, de entre os artistas contemporâneos que cumpriram obra por encomenda.

Na primeira capital da ilha ergue-se junto à praça do Município a **estátua de Gonçalo Vaz Botelho “o Grande”** (FIG. 32), considerado o fundador de Vila Franca do Campo. Trata-se de um monumento em bronze erguido sobre pedestal de pedra, executada pelo escultor Canto da Maia e perfeitamente inscrito no ciclo da estatuária heróica das décadas centrais do século XX português (inaugurado em 1954). A peça criada pelo escultor micaelense, pese embora a sua corporalidade altiva, goza de uma personalidade que a distingue da intencionalidade ideológica mais imediata e superficial e lhe confere uma heroicidade de sentido humanista.

Muito perto de Vila Franca, a igreja de **São José da Ribeira Chã** (Fig. 33) é uma peça de arquitetura modernista projetada em 1960 por Eduardo Read Teixeira e contendo no interior um singelo e poético revestimento mural em mosaico, assinado por Tomás Borba Vieira, e porta de sacrário da autoria de Álvaro Raposo França. Apesar de algo descaracterizada, a obra alia a robustez do betão com a limpidez e a segurança do desenho.



FIGURA 32: Canto da Maia, *Gonçalo Vaz Botelho*, Vila Franca do Campo.



FIGURA 33: Igreja de São José da Ribeira Chã.

No interior de uma outra **capela** – a do **Hospital do Divino Espírito Santo**, em Ponta Delgada – o pintor Urbano concebeu entre 1998-99 os desenhos parietais e as alfaias litúrgicas, transformando a qualidade do espaço pelo ato criativo. A aparente elementaridade da figuração esconde um longo e laborioso trabalho de perscrutação contínua à procura desse encontro feliz entre as ideias e as coisas, o abstrato e o sensível. A imagem surge como inscrição anterior à sua própria existência, trazendo-nos à lembrança os antiquíssimos hieróglifos sobre papiro, um desenho esboçado por Da Vinci ou um animal sagrado gravado na superfície rochosa por um xamã da pré-história.

Num outro contexto e numa outra cidade, o pintor José Nuno da Câmara Pereira concebeu a **pintura para a sala de espetáculos** (FIG. 34) do renovado teatro da Horta com um tema alusivo à música, inaugurado em 2003. A alegria jovial que se solta das várias teclas, botões, cordas, arcos e batutas num jogo semi-abstrato de composição intensamente colorida, é por si só um hino eloquente ao espetáculo.

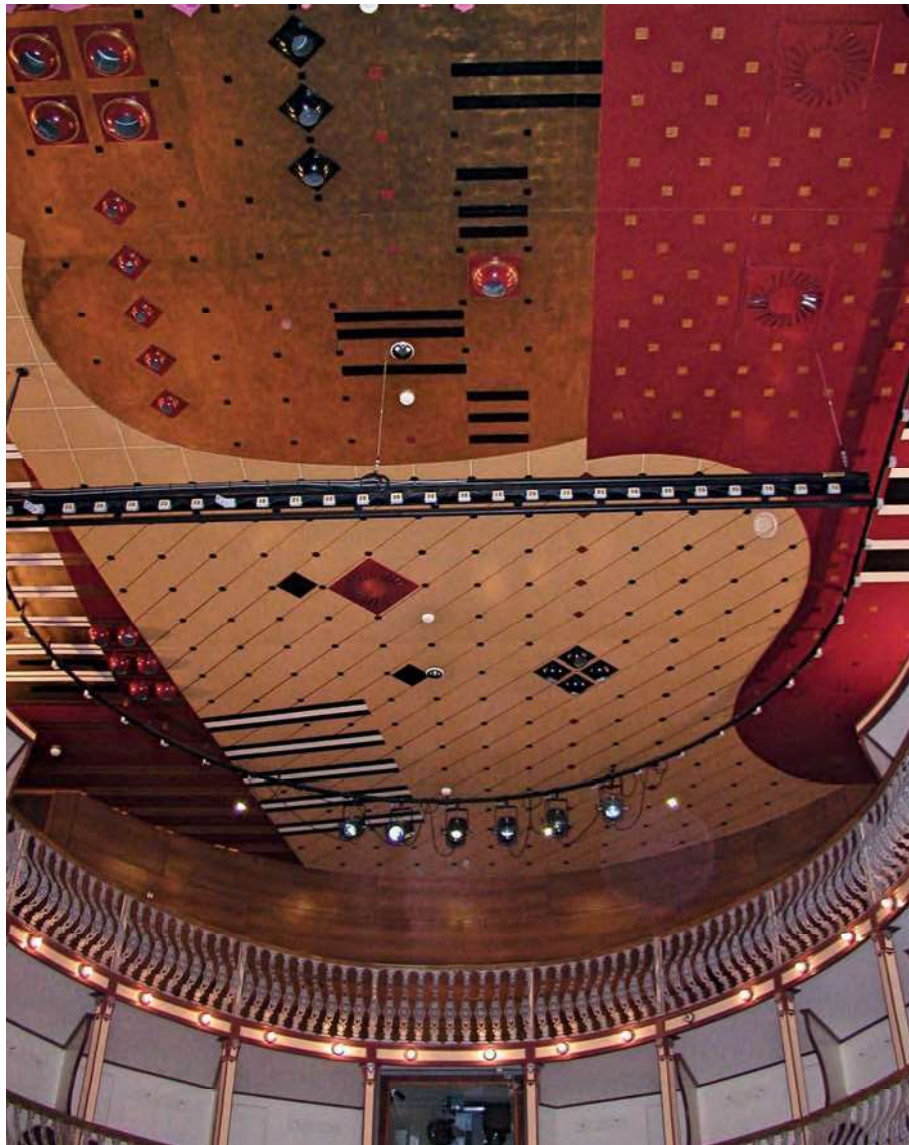


FIGURA 34: José Nuno da Câmara Pereira, teto do Teatro Faialense, Horta.

Com a certeza de ter deixado de fora muito património artístico que merece ser lembrado, conservado, recuperado e admirado, o acervo virtual aqui reunido testemunha a diversidade de experiências artísticas antigas e modernas, ousadas ou tradicionais, quase sempre miscigenadas e adaptadas às circunstâncias da produção e da encomenda local. Foi minha intenção fazer com que este roteiro fosse o pretexto certo para o empreendimento de viagens pessoais de descoberta e reinterpretação do nosso património artístico!

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Luís (2018). “As pinturas murais da igreja de São Sebastião”. In Delfim Sardo, João Vieira Caldas e Vítor Serrão, *História da Arte nos Açores (c. 1427-2000)*, Angra do Heroísmo: DRC, pp. 97-113.
- CALDAS, João Vieira (2018). “A Arquitetura Religiosa do Classicismo Pós-tridentino”. In Delfim Sardo, João Vieira Caldas e Vítor Serrão, *História da Arte nos Açores (c. 1427-2000)*, Angra do Heroísmo: DRC, pp. 249-301.
- FERNANDES, José Manuel (2008). *História Ilustrada da Arquitectura dos Açores*, Angra do Heroísmo: IAC.
- LARANJEIRA, Mateus (2008). *São Salvador de Angra. Uma catedral sebástica*. Angra do Heroísmo: IAC.
- LARANJEIRA, Mateus (2013). *As casas de câmara e cadeia dos Açores (séculos XV-XVIII)*, Angra do Heroísmo: IAC.
- MARIAUX, Alain (2007). *Le Lieux de la Muséologie*. Bruxelles: Édition. Bern Berlin.
- REIS, Vítor (2018). “A Viagem das Imagens: a Pintura do Barroco ao Neoclássico nos Açores”. In Delfim Sardo, João Vieira Caldas e Vítor Serrão, *História da Arte nos Açores (c. 1427-2000)*, Angra do Heroísmo: DRC.
- SERRÃO, Vítor (2018). “Pintura do Renascimento e da Bela Maneira no Arquipélago dos Açores (1500-1600)”. In Delfim Sardo, João Vieira Caldas e Vítor Serrão, *História da Arte nos Açores (c.1427-2000)*, Angra do Heroísmo: DRC, pp. 115-153.