

A Igreja de Meinedo

Na Época Medieval...

A Igreja de Santa Maria de Meinedo, situada no concelho de Lousada, constitui um exemplar de referência no contexto da arquitectura românica do Vale do Sousa porque apresenta um programa arquitectónico muito ligado ao românico rural, perpetuando esquemas decorativos, alçados e muros que seguem modelos românicos, embora a sua datação deva ser situada entre os finais do século XIII e os inícios do século XIV. Apesar desta datação tardia, o prestígio da Igreja é muito grande, uma vez que Meinedo foi sede de um bispado no século VI.

Um pouco a Norte da Igreja e, possivelmente, no local de uma *villa* romana, há vestígios de muros e alguns capitéis pertencentes, ao que parece, a uma basílica relacionada com a sede do Bispado de *Magnetum*¹. A campanha de escavações arqueológicas, realizadas entre 1991 e 1993, permitiu identificar a abside de um edifício de planta cruciforme que poderá datar do período suevo². O Bispo de Meinedo, Viator, esteve presente no II Concílio de Braga, realizado em 572 e presidido por São Martinho de Dume. A basílica terá passado, pouco depois, a igreja paroquial como indica a sua referência no *Parochiale suevicum*, documento que regista o número de paróquias pertencentes a cada diocese, e cuja elaboração decorreu da organização paroquial, impulsionada por São Martinho³.

Meinedo era então um *vicus*, o que significava a existência de uma povoação com parte do seu *habitat* organizado em ruas. Os elementos remanescentes da basílica, como capitéis e impostas, revelam uma construção de relativa grandeza e aparato, datável de meados do século VI⁴.

Em 1113 o Bispo do Porto, D. Hugo, recebe de D. Afonso Henriques o Couto do Mosteiro de Santo Tirso de Meinedo⁵. Desconhece-se a data de fundação deste mosteiro embora a lenda, consagrada no *Agiológio Lusitano* (1652)⁶, afirme que foi o sogro do rei visigótico Recaredo que, da cidade de Constantinopla, trouxe o corpo de Santo Tirso, tendo fundado o mosteiro sob a sua evocação⁷.

A campanha de escavações acima referida detectou igualmente estruturas relacionáveis com um conjunto monástico. Certo é que a documentação publicada regista, sistematicamente, a designação de mosteiro ou igreja de Santo Tirso de Meinedo, até ao século XVII⁸, quando a evocação de *Nossa Senhora* ou de *Santa Maria*, parece ter-se imposto definitivamente.

¹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – História da Arte em Portugal. Arte da Alta Idade Média. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 30

² *Igreja Matriz de Meinedo/Igreja de Santa Maria*. <http://www.monumentos.pt> (consulta efectuada em 27 de Dezembro de 2006).

³ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – História da Arte em Portugal. Arte da Alta Idade Média. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 30.

⁴ IDEM, *ibidem*, p. 30.

⁵ Sobre a documentação relativa à freguesia de Meinedo veja-se: LOPES, Eduardo Teixeira – Meinedo. Subsídios para uma possível história desta freguesia. Lousada: Câmara Municipal de Lousada, 2001.

⁶ CARDOSO, Jorge – *Agiológio Lusitano*. (Organização, estudo e índices de Maria de Lurdes Correia Fernandes). Tomo I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 278-280 (ed. original de 1652).

⁷ LOPES, Eduardo Teixeira – *Meinedo. Subsídios para uma possível história desta freguesia*. Lousada: Câmara Municipal de Lousada, 2001, pp. 28-31.

⁸ Cfr. IDEM, *ibidem*, *passim*.

A capela anexada à fachada norte da igreja de Santa Maria é dedicada a Santo Tirso estando aí as suas relíquias muito veneradas no século XVII, como refere Jorge Cardoso, no *Agiológio Lusitano*.

Confrontando as referências à Igreja de Meinedo registadas por Jorge Cardoso (1652) e por Frei Agostinho de Santa Maria, no *Santuário Mariano* (1716)⁹, ficamos com a impressão que a alteração do orago se deveu a rivalidades devocionais.

Jorge Cardoso enaltece o valor taumaturgo das relíquias de Santo Tirso, embora reconheça que a igreja seja designada de *Nossa Senhora*, assegurando que aquelas relíquias eram motivo do grande concurso de gente que frequentava a romaria, por ser o Santo Mártir advogado de febres e maleitas, de que ficavam livres os doentes que recolhiam terra da sua sepultura, trazendo-a consigo em nominas, ou seja, em bolsas nas quais se guardavam relíquias, talismãs ou orações impressas¹⁰.

Agostinho de Santa Maria, argumentando contra os que atribuíam à igreja a evocação de Santo Tirso, conta um episódio que merece registo. Estando a imagem da Senhora de Meinedo, no retábulo da capela-mor, foi dali retirada em 1686 quando se fez um novo retábulo. Porque a imagem era grande e pareceu desproporcionada, segundo o novo risco do retábulo, correu a notícia de que havia a intenção de a destruir ou enterrar. A população, muito devota de *Santa Maria a Alta*, insurgiu-se de tal forma contra aquela pretensão que «*para sussegar aquella piedoso tumulto, collocarão a senhora em hum dos Altares Collateraes, em quanto se lhe não fabricava Altar proprio em que podesse estar com toda a veneração, reverencia, & culto que lhe era devido*»¹¹.

É curioso referir que, como será desenvolvido adiante, foi encontrada, em campanha de escavações arqueológicas dos anos 90 do século XX, uma imagem gótica de *Santo António* em calcário, com vestígios de policromia, que estava enterrada no lado Norte do adro desta igreja. A escultura encontra-se quebrada em dois fragmentos e sem cabeça. A parcial destruição e enterramento desta imagem poderá estar relacionada com este episódio de alteração do retábulo-mor.

A Igreja de Santa Maria de Meinedo apresenta um programa arquitectónico muito preso à resistência do românico rural, o que atesta quanto este modo de construir foi, no Norte de Portugal, muito estimado até épocas tardias.

O templo apresenta uma planta de nave única e cabeceira rectangular, como a maioria das nossas igrejas paroquiais da Idade Média, ambas com cobertura de madeira de duas águas. O portal principal, sem tímpano nem colunas, abre-se em arco apontado e tem as arquivoltas decoradas com motivo de pérolas, num arranjo próprio do gótico rural.

A cabeceira é rematada superiormente por cornija que assenta em cachorros lisos, enquanto a nave apresenta elementos semelhantes tendo, no entanto, alguns cachorros esculpidos. O portal lateral sul não apresenta qualquer decoração e o do norte encontra-se entaipado.

Conjugando estes elementos, poderemos datar esta construção já dos finais do século XIII ou dos inícios do século XIV, ressalvando embora que a Igreja de Santa Maria de Meinedo constitui um exemplar de referência na arquitectura do Vale do Sousa, uma vez que perpetua esquemas decorativos, alçados e muros feitos segundo os modelos românicos.

⁹ SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, que se venerão em os Bispados do Porto, Vizeu, & Miranda*. Tomo V. Lisboa: Off. de António Pedrozo Galram, 1716, pp. 36-37.

¹⁰ CARDOSO, Jorge – *Agiológio Lusitano*. (Organização, estudo e índices de Maria de Lurdes Correia Fernandes). Tomo I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 274 (ed. original de 1652).

¹¹ SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, que se venerão em os Bispados do Porto, Vizeu, & Miranda*. Tomo V. Lisboa: Off. de António Pedrozo Galram, 1716, p. 37.

Segundo registou A. de Sousa Oliveira, existem vestígios de pintura mural, na parede testeira da capela-mor, ocultos pelo retábulo. Na nave, junto ao arco do cruzeiro e do lado da Epístola, existirá um fresco, representando a *Anunciação* igualmente encoberto pelo respectivo altar¹². Há ainda vestígios de pintura sobre reboco, na pedra da mesa de altar.

Na Época Moderna...

Relativamente a dados precisos sobre este templo para a Época Moderna, também eles são escassos, desconhecendo-se informações acerca do domínio que esta igreja assumia sobre o território paroquial, não sendo exequível identificar as capelas e ermidas que lhes estavam afectas e, de igual modo, não sendo ainda possível descortinar notícias relativas ao estado em que se encontrava este edifício durante aquele período.

Observando o conjunto que compõe a Igreja de Santa Maria de Meinedo, tanto exterior como interiormente, o edifício expõe inúmeros elementos datados dos séculos XVII e XVIII, os quais foram aplicados sobre uma estrutura originária da Idade Média.

Arquitectonicamente, ao nível da fachada principal, singela no seu aspecto geral, destacamos, como elemento flagrante do acrescentamento ocorrido em tempos pós-medievais, a inclusão da torre sineira a sul da fachada medieval. De secção quadrangular, a torre organiza-se em dois registos principais, correspondendo o primeiro à base propriamente dita e o segundo à zona de vazamento das quatro ventanas que recebem os sinos. A cobertura apresenta-se de forma piramidal, tendo sido colocadas quatro pequenas pirâmides nos vértices da sua base.

Do lado norte da igreja são reconhecíveis os volumes da capela lateral e da sacristia: o primeiro apresenta uma orientação perpendicular à da nave e o segundo está colocado paralelo à capela-mor, encontrando-se adossado a esta última. A capela lateral tem cobertura em telhado de duas águas, observando-se nos vértices da empena triangular a colocação de pirâmides bolbosas lateralmente, e de uma cruz no vértice central. Salienta-se uma organização volumétrica escalonada.

Acerca da capela-mor é importante ressaltar que corresponde à reestruturação que teve lugar em finais do século XVII, acolhendo o seu interior um conjunto de grande impacto pela qualidade e harmonia dos revestimentos artísticos aplicados, onde a talha dourada, o azulejo e a pintura se complementam plenamente. Esta capela-mor, enquanto estrutura arquitectónica, é datável do último terço do século XVII.

De planta rectangular, apresenta uma estrutura simplificada, encontrando como animação dos alçados laterais dois vãos de iluminação. Duas amplas janelas são esclarecedoras do carácter da renovação nesse componente da igreja, adaptando-a ao ritual litúrgico barroco.

A sacristia é datável da época em que foi intervencionada a capela-mor. Segue o mesmo padrão arquitectónico de austeridade, constituindo-se como espaço que responde primordialmente para a função que foi concebido: arrecadação das alfaias litúrgicas e local de preparação do sacerdote antes da celebração eucarística. Neste sentido, um dos muros da sacristia é complementado com um lavatório em granito, onde emerge um vocabulário artístico vernacular, expresso na interpretação que é dada aos elementos arquitectónicos de raiz erudita, nomeadamente, cornija, pirâmides e frontão.

É, de facto, no interior deste templo que o esplendor artístico dos séculos XVII e XVIII mais se faz sentir. Na nave e, sobretudo, na capela-mor, estão patentes aspectos

¹² OLIVEIRA, A. de Sousa – *A Igreja românica de Sta. Maria de Meinedo e a sua raiz na Alta Idade Medieval*. 1969, p. 12.

que definem bem o requinte da arte própria desse período e comum aos interiores sacros barrocos portugueses.

A imagem de Santa Maria

Nesta igreja merece especial atenção a imagem de *Nossa Senhora de Meinedo*, em calcário e apresentando vestígios de policromia, o que está de acordo com a descrição que dela faz o autor do *Santuário Mariano* quando refere que era *pintada de cores e ouro*.

É uma escultura de vulto cuja grande devoção está bem documentada na Época Moderna e que corresponde à Época Gótica, embora o gosto pela antiguidade deste tipo de imagens conduza a que sejam assiduamente classificadas como românicas. A escultura foi cavada na parte posterior, circunstância bastante frequente, que se destinava a tornar as imagens mais leves para poderem ser levadas nas procissões.

Da escultura românica de vulto pouco chegou até nós. A sua produção terá sido muito menor do que na Época Gótica, já que as relíquias satisfiziam as necessidades devocionais. No entanto, há referências documentais da Época Românica que dão conta da existência de *majestades*, certamente imagens da Virgem entronizada como *Sedes Sapientiae*, muitas vezes realizadas em madeira e que desapareceram por mudanças de gosto e de devoção. As determinações Sinodais ordenavam que as esculturas velhas e em mau estado fossem quebradas e enterradas em chão sagrado, nas cabeceiras ou nos adros das igrejas.

Em Meinedo foi encontrada, em campanha de escavações arqueológicas da década de 90 do século XX, uma imagem gótica fragmentada, representando *Santo António*, em calcário com vestígios de policromia, que estava enterrada no lado Norte do adro da igreja. A sua eliminação está de acordo com as determinações acima referidas e não terá sido apenas por se encontrarem em mau estado que estas esculturas foram partidas e enterradas. As mudanças de gosto ou a enfatização do culto a um santo, em detrimento do outro, também terão ditado o seu desaparecimento.

Tendo em conta estes fenómenos, melhor se entende a raridade dos exemplares de escultura de vulto da Época Românica, em Portugal, merecendo referência o *Anjo da Anunciação* da Sé do Porto (Museu Nacional de Machado de Castro – Coimbra) parcialmente destruído, cuja modelação erudita da figura, bem como a forma de fazer cair os panejamentos, denunciam influências do Centro e Oeste de França, concomitantemente com soluções já protogóticas.

A igreja transmontana de Carrzedo de Montenegro (Valpaços) guarda uma imagem da *Nossa Senhora* incluída em retábulo da época barroca, e outra, do *Anjo da Anunciação* que mostram influências da escultura que Mestre Mateus desenvolveu no pórtico da Glória da Catedral de Santiago de Compostela.

Embora a documentação garanta a existência de escultura de vulto no século XIII, fenómeno comum a outros países europeus, em Portugal foi no século XIV que a escultura gótica atingiu o seu apogeu.

O amplo incremento da produção gótica de escultura, tanto de vulto como retabular, deve ser enquadrado no fenómeno devocional da época. Se, como escreveu C. A. Ferreira de Almeida, na Época Românica se rezava diante das relíquias, na Época Gótica aquelas já não satisfazem as necessidades devocionais. Reza-se agora diante das imagens esculpidas ou pintadas nos muros ou em retábulos.

No interior das igrejas multiplicam-se os altares ora da encomenda de confrarias, ora em capelas instituídas com a finalidade de celebrar sufrágios, aspecto que

acompanha a progressiva crença no *Purgatório*, e que obriga a uma imensa quantidade de missas programadas nos testamentos.

Na Época Gótica, ver é cada vez mais uma radicalidade. É preciso ver o santo, tocar-lhe, fazer preces diante da imagem, raspar a escultura ou a pintura porque a sua matéria é sagrada e tem poderes taumatúrgicos.

Os santos são os grandes intermediários entre os homens e Deus, e a sua capacidade é múltipla. Curam, provocam conversões, fazem milagres e desencadeiam fortes emoções.

No estudo das imagens não podemos atender unicamente às suas formas iconográficas ou narrativas, mas também às suas *funções* e aos seus *usos* em contextos sociais, políticos e ideológicos em constante renovação.

O valor das imagens de um santo ou de um ciclo narrativo não se resume ao seu poder miraculoso. As imagens têm também de encantar e de causar admiração. Deverão ser belas, coloridas, ricas, expressivas e dramáticas para que exerçam uma impressão e um fascínio sobre o espectador.

Além das imagens dos Santos, a Época Gótica estimou particularmente a imagem de *Nossa Senhora*, representada como *Mãe de Cristo*.

À volta de Coimbra desenvolveu-se, no século XIV, uma intensa produção escultórica, tanto no que diz respeito à escultura de vulto, como à escultura retabular e ainda à funerária. As pedreiras de calcário brando localizadas em Ançã, Outil e Portunhos, proporcionaram excelente material para esta escultura. A Coimbra terá chegado, pela década de 30 do século XIV, Mestre Pêro, artista de provável origem aragonesa, no âmbito da vinda para Portugal e do casamento da futura rainha, mulher do rei D. Dinis, Isabel de Aragão. A Mestre Pêro terá encomendado o seu túmulo (Santa Clara-a-Nova, Coimbra) e muitas outras obras de escultura. A actividade de Mestre Pêro e da sua oficina tem sido considerada como elemento fundamental na evolução da escultura gótica portuguesa. Às esculturas de vulto, Mestre Pêro introduziu uma movimentação gótica, tendo inovado igualmente na tipologia das arcas funerárias.

Nossa Senhora é representada dentro de vários tipos iconográficos. Quando está entronizada e senta o Menino no joelho esquerdo designa-se de *hodegetria* e corresponde a uma evolução da representação românica em que a Virgem, também sedente, tem o Menino sentado sobre ambos os joelhos em posição de total frontalidade, iconografia designada de *nikopoiá*.

Mais própria da Época Gótica e do gosto pela aproximação dos crentes às figuras sagradas desse tempo é a representação de *Nossa Senhora* em pé, segurando o *Menino*, habitualmente no braço esquerdo, tipo iconográfico que se designa de *eleousa* e que irá dar origem a variantes como a de *Nossa Senhora do Leite* já incluída nas variações muito góticas da *Virgem da Ternura*.

No século XV a região de Coimbra irá ser igualmente responsável pela produção de escultura gótica de qualidade. Das oficinas que aí operaram destaca-se a de Mestre João Afonso. A grande produção desta oficina disseminou-se mais para o Centro e Sul de Portugal havendo, no entanto, no Norte exemplos a realçar. A sua obra chegou inclusivamente à Galiza. A *Virgem com o Menino* da igreja de Santo André de Veia (A Estrada, Pontevedra) é uma imagem que apresenta as características da oficina de João Afonso.

No Norte há ainda a referir uma série de imagens de *Nossa Senhora* em pé com o *Menino*, arroladas por Mário Barroca, na Igreja de Monsul (Póvoa de Lanhoso), na capela de Nossa Senhora da Conceição (Vila Franca – Viana do Castelo), nas igrejas de Ribeiros (Fafe), de Souto (Guimarães) e das Matrizes de Ponte de Lima e de Barcelos¹³.

¹³ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp. 163-179.

Diogo-Pires-o-Velho foi outro dos mestres escultores sediado na região de Coimbra. A Leça da Palmeira chegou uma imagem de *Nossa Senhora*, da sua autoria encomendada por D. Afonso V em 1481, também de notável dimensão e qualidade plástica.

A imagem de Meinedo terá de enquadrar-se nesta produção coimbrã, talvez datando já do século XV, pela forma como são moldadas as vestes e pela forma como *Nossa Senhora* segura o *Menino*. No entanto, o quase total desaparecimento da policromia confere-lhe um aspecto um pouco arcaico, que torna complexa a sua datação. [LR]

Talha, pintura e azulejaria

No espaço da Igreja, recentemente intervencionado por obras que lhe conferiram um aspecto depurado, sobressai de imediato o revestimento em talha dourada que ocupa toda a superfície da parede contígua ao arco triunfal, fazendo parte dessa estrutura os altares colaterais, que enquadram a capela-mor. Assim, a capela-mor de Santa Maria de Meinedo, pela articulação que testemunha entre arquitectura, revestimentos parietais em talha, azulejo e pintura, bem como pela estrutura dos três retábulos que compõem o conjunto, afirma-se como um exemplo subido da unidade estética do espaço sacro em finais do século XVII.

Cenografia, sumptuosidade, função pedagógica das artes, são valores que definem o espaço sacro português da época barroca, e que colhem nesta capela-mor uma interpretação feliz, que ainda se mantém. O uso de variadas técnicas artísticas para embelezamento do mesmo espaço, como a talha dourada com pintura hagiográfica sobre madeira, azulejaria de padronagem nos alçados laterais e tecto em caixotões de madeira para enquadramento de pinturas figurativas, transmite ao local uma profusão cromática, rica e diversificada, que era apanágio do espaço sacro barroco português.

Capelas, igrejas (paroquiais ou monásticas), confrarias, misericórdias, santuários, ermidas, entre outros, de Norte a Sul do país foram intervencionadas seguindo esta articulação artística que se observa em Santa Maria de Meinedo. Aliada à nobreza do ouro está a mística do brilho que o mesmo emite, reforçado pela luz das velas que povoavam, outrora, esses equipamentos, bem como a valorização escultórica e volumétrica das peças em talha, e do cromatismo das pinturas hagiográficas que integram, tudo concorria para transmitir ao crente uma incomensurável sensação de magnificência que se respirava na casa de Deus. A essa imagem, junte-se os fumos do incenso e a gestualização do sacerdote, o actor principal desse espaço, e por certo os paroquianos da freguesia nos séculos XVII e XVIII foram arrastados pela antevisão da glória divina.

O efeito cenográfico e retórico que a capela-mor exercia sobre os fiéis que da nave participavam nos rituais litúrgicos era algo pré-definido na normativa tridentina. E a arte, ou melhor, as artes, foram um forte instrumento de propaganda institucional que encerram o paradigma da militância religiosa pós-reformista.

Frente à escassez de imagens, que adornavam as habitações domésticas, os fiéis dos tempos barrocos eram actores e espectadores num cenário de profusa ilustração religiosa e de elevado nível artístico e estético. Não se pode esquecer que a igreja timbrava o quotidiano do homem de seiscentos e setecentos. Aí assistiam por imposição normativa à missa semanal; aí testemunhavam os passos mais significativos da sua vivência, como eram o nascimento (baptismo), o casamento e a morte; e uma vez que a igreja é a principal construção colectiva da paróquia, era também no seu espaço que tinham lugar as principais manifestações da colectividade, como festas e feiras; avisos e notícias colectivas eram transmitidas do púlpito. Por estas razões, a presença da igreja

ênfatiza o quotidiano do homem barroco português. Em Portugal, e sobretudo no Portugal rural, não se pode entender a cultura colectiva sem se dimensionar o papel da igreja no seio da micro-sociedade paroquial.

Analise-se a capela-mor de Santa Maria de Meinedo a partir da nave da igreja: uma moldura de talha – arco triunfal e retábulos colaterais – enquadra o centro visual da capela-mor: o trono eucarístico. Local de exposição do Santíssimo Sacramento, assume-se como reduto essencial da transcendência mística do homem barroco. A igreja na sua transformação triunfal, reserva o ponto de convergência da capela-mor para apresentação ostensiva do corpo de Deus, presente na hóstia consagrada: o Santíssimo Sacramento, o princípio fundamental da afirmação pós-reformista, frente ao esvaziamento transmutacional que afirmavam os acérrimos luteranos. E essa querela que se instalou no seio da Igreja no início do século XVI e justificou a fragmentação ideológica, era empunhada nos finais do século XVII como princípio inabalável da devoção católica. Assim, o espaço principal da igreja, a sua capela-mor, afirma-se em Meinedo como cenário de visualidade artística e reduto da normativa católica pós-reformista: no topo da pirâmide escalonada que formava o trono eucarístico, expunha-se, ostensivamente, a presença real de Deus no seio da comunidade paroquial.

A talha dos altares colaterais e o revestimento do arco triunfal são de estilo nacional, apresentando uma decoração profusa onde dominam os enrolamentos de acantos, misturados com flores e outros elementos vegetalistas e, especificamente, nas colunas torsas (que marcam o lugar dos altares colaterais) folhas de parra e cachos de uva, aos quais se adicionam, pontualmente, aves e querubins. O painel em madeira dourada dos frontais de altar, de desenho delicado, é posterior, apresentando já formas características à talha joanina, estando inscritas numa cartela central as iniciais «CJ», do lado do Evangelho, e «IHS», do lado da Epístola. Sendo este conjunto datável de finais do século XVII ou início do seguinte, para os frontais de altar aponta-se uma cronologia que rondará os anos quarenta do século XVIII.

O altar colateral do lado do Evangelho acolhe, no nicho rasgado ao nível do primeiro registo, uma imagem do *Sagrado Coração de Jesus*, sendo colocado imediatamente acima dele, já no segundo registo e em jeito de remate, um quadro onde se representa pictoricamente a imagem da Virgem com o Menino.

Aposto sobre a chave do arco triunfal está outro painel no qual foi pintado *Cristo Ressuscitado*. Do lado da Epístola, o nicho do registo inferior do altar colateral acolhe uma imagem de *Cristo Crucificado*, sendo esse sobrepujado por um painel que, devido ao mau estado de conservação, não torna possível o reconhecimento do tema representado. Sobre o banco deste retábulo está uma imagem de *Nossa Senhora das Dores*, uma representação iconográfica cara ao Catolicismo Pós-Trento que remete para a expressão proferida pelo sacerdote Simeão que, aquando da *Apresentação de Jesus no Templo*, anuncia a Maria a dor que «*como golpe de espada, trespassará a sua alma*». [Lc 2, 34-35]

O conceito barroco de «*obra de arte total*» resulta em pleno no espaço da capela-mor deste edifício, pela combinação das artes da talha, do azulejo e da pintura, as quais revestem integralmente todas as suas superfícies interiores.

O altar-mor, em talha dourada, datável do último terço do século XVII, apresenta uma estrutura dividida em dois registos horizontais, que se desenvolvem acima da base do retábulo, os quais, por sua vez, se separam em três bandas verticais, correspondendo a central, mais larga, ao espaço que acolhe o sacrário e o trono eucarístico. O seu desenho é definido pela inclusão de elementos de matriz arquitectónica, como colunas e entablamentos que, pela sua aplicação sucessiva, marcam a malha reticulada atrás descrita. As colunas presentes nas bandas verticais laterais, de capitel compósito, apresentam um fuste decorado, no seu primeiro terço, por elementos vegetalistas entre os

quais está um querubim e uma ave, sendo a restante superfície decorada por estrias torcidas.

No registo inferior do altar-mor, a ladear a estrutura do sacrário, estão colocadas as imagens de *Nossa Senhora com o Menino* e de *São José*, respectivamente, do lado do Evangelho e do lado da Epístola.

Superiormente, no nível do trono eucarístico, foram incluídas nas faixas laterais as representações pictóricas de *São João Baptista* e de *São João Evangelista*, respectivamente, em correspondência com as imagens de *Nossa Senhora* e de *São José*.

O sacrário e o trono eucarístico, resultantes de um acrescento posterior da estrutura retabular, são apresentados sobrepostos no campo central do retábulo que é definido por um arco de volta perfeita. No intradorso desse arco estão quatro painéis, distribuídos pelos dois registos principais da estrutura: no registo inferior, ao nível do sacrário, são representados pictoricamente *São Pedro* e *São Paulo*, colocados, respectivamente, à esquerda e à direita, e a estes painéis correspondem, no nível do trono eucarístico, as representações de *São Bernardo* e de *Santo Estêvão*.

A forma da estrutura do sacrário, dividida em dois registos, é um prisma trapezoidal, colocando-se nas suas arestas verticais colunas de fuste profusamente decorado com uma linguagem em que abundam delicados elementos vegetalistas aos quais se juntam querubins e aves. Na porta foi esculpida uma representação da *Ressurreição de Cristo* e coloca-se sobre ela um pequeno nicho onde está um crucifixo.

Há ainda que referir que o frontal da mesa de altar é em talha dourada, de boa qualidade, em estilo Nacional, sendo a decoração feita por enrolamentos de acantos, meninos e aves, colocados de maneira a envolver a sigla “IHS”, colocada no centro da peça.

A totalidade das paredes dos alçados laterais da capela-mor e do alçado correspondente ao arco triunfal é revestida por azulejos policromos, datados do século XVII, com composição de padronagem, formando um tapete cerâmico que recebe uma guarnição a contornar todos os vãos primitivos daquele espaço.

O módulo aplicado origina um padrão 2x2 com rebatimento a 180°, o que produz um ritmo horizontal e vertical na composição do tapete¹⁴. Sobre um fundo branco está um elemento em forma de losango, preenchido a azul e limitado por uma linha ondulada pintada a amarelo, o qual contém no seu centro um círculo também a amarelo que marca o ponto de rotação do padrão. A partir de motivos vegetalistas, preenchidos a branco, que acabam de preencher o interior desse elemento, projectam-se para o exterior outros elementos, pintados a amarelo, que se direccionam para um motivo cruciforme, preenchido a azul.

A guarnição deste revestimento consiste numa barra, composta por friso e cercadura, que corre todos os limites do tapete cerâmico. O friso é constituído por uma cadeia de torcidos brancos, pintados sobre um fundo azul, sendo ela interligada a partir de uma flor de pétalas pintadas a amarelo¹⁵. O módulo da cercadura, também sobre um fundo azul, parte de um motivo vegetalista, pintado a amarelo, em forma de losango e com o centro vazado. Em seu redor desenvolve-se um elemento fitomórfico, pintado a branco, em cujo desenvolvimento se desenham volutas. Este elemento liga-se a outro, seu semelhante, por um anel pintado a amarelo, constituindo o elemento de ligação do padrão da cercadura um segundo losango, pintado a branco e azul, saindo do seu núcleo pequenas hastes enroladas, desenhadas a amarelo¹⁶.

Completa o conjunto das componentes artísticas da capela-mor, um tecto formado por caixotões pintados, num número de nove unidades no total, cujos motivos decorativos

¹⁴ Identificado por Santos Simões como P-251. Vd. SIMÕES, J.M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no Século XVII*. 2ª Edição. Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 63.

¹⁵ Identificado por Santos Simões como F-10. Vd. *Idem*, p. 131.

¹⁶ Identificado por Santos Simões como C-74. Vd. *Idem*, p. 154.

entalhados nos emolduramentos, com grande afinidade com alguns motivos patentes no retábulo-mor, apontam a sua datação para o final do século XVII. Os painéis são figurativos e representam um conjunto de episódios associados à iconografia mariana. Tecnicamente, o traço revela alguma ingenuidade na representação das formas, sendo a paleta dominante constituída essencialmente por vermelhos, castanhos e cinzentos.

Pelos aspectos aqui abordados, no que concerne às intervenções datadas da Época Moderna, esta unidade espacial constitui um exemplo paradigmático do que foi o gosto e o nível de investimento que usualmente eram aplicados com a realização de obras de renovação artística nos espaços sacros portugueses, especificamente durante a centúria de Seiscentos.

Embora saibamos que o aspecto geral que esta igreja apresenta hoje, é divergente daquele que mostrava em 1886¹⁷ – exibindo o templo nessa data a superfície exterior rebocada e caiada, o nível geral de conservação das várias componentes que o constituem deve ser considerado modelar. Na verdade, registam-se poucos desvios relativos ao carácter original dos vários elementos, principalmente, para a Época Moderna, na zona da cabeceira, o que constitui um aspecto a ressaltar, sendo por isso uma mais valia para a avaliação do valor patrimonial do conjunto. [MJMR / DGS]

Restauro e conservação

As obras de restauro da Igreja de Santa Maria de Meinedo foram iniciadas em 1991, com a execução do projecto de recuperação e restauro da igreja da autoria do arquitecto Francisco Cunha, sob a orientação do IPPAR. Também os equipamentos de apoio à paróquia e arranjos exteriores são da responsabilidade de Francisco Cunha.

Para além dos trabalhos de conservação e restauro do templo, a execução deste projecto visou também a realização de escavações arqueológicas no interior da Capela de Santo Tirso, nave da igreja e sacristia; no exterior foram abertas sondagens junto à fachada sul do edifício. Os achados arqueológicos encontrados, vieram comprovar a antiguidade de Meinedo. [MB]

Principal cronologia

- Séc. VI (meados) – Construção da basílica, sede do Bispado de Meinedo;
- 1113 – Referência à existência do Mosteiro de Santo Tirso de Meinedo;
- Sécs. XIII - XIV – Construção da igreja;
- Séc. XVII e XVIII – Revestimento a azulejos, azuis e brancos da capela-mor e construção da torre sineira moderna. Colocação dos retábulos e retábulo-mor em talha dourada;
- 1991 – Arranjo da Capela do Santo Tirso pela Comissão da Fábrica da Igreja;
- Década de 90 do século XX – Início das obras de recuperação e restauro da Igreja de Meinedo pelo IPPAR, com projecto da autoria do arquitecto Francisco Cunha.

A Ponte de Espindo

¹⁷ Cf. VIEIRA, José Augusto – *O Minho Pittoresco*. Vol.II. Lisboa: [s.n.], 1886, p. 363.

A Ponte de Espindo, na freguesia de Meinedo, concelho de Lousada, assegura a passagem sobre o rio Sousa, estabelecendo a ligação viária entre os lugares de Bustelo e de Boim. Segundo um estudo da responsabilidade da DGEMN¹⁸, esta Ponte, de pequenas dimensões, é constituída por um só arco de volta perfeita apoiado em sólidos pilares que arrancam directamente das margens, apresentando-se o da margem esquerda, no lado montante, protegido por um muro ou mouchão.

A largura do vão obrigou à elevação do arco e à colocação do tabuleiro em cavalete, ou seja, de dupla rampa, revestido a madeira. É uma construção em cantaria granítica, com paramentos de aparelho irregular, o que contrasta com o aparelho regular do arco, de aduelas [pedras que formam o arco] bem esquadriadas.

Esta Ponte, de difícil datação, assemelha-se, técnica e construtivamente, a uma ponte medieval. Apesar das Pontes de Vilela e de Espindo corresponderem a uma cronologia avançada, a construção que apresentam recorda, em muitos aspectos, as pontes medievais que, nas Épocas Românica e Gótica, constituíram uma boa parte do esforço construtivo de então.

A qualidade destas pontes, a sua boa resistência à água e a sua durabilidade, forjaram um padrão construtivo muito estimado e repetido na Época Moderna e mesmo durante o século XIX quando, no quadro da política fomentista de Fontes Pereira de Melo, a estrutura viária portuguesa foi muito renovada.

Na Idade Média, a grande actividade construtiva no que diz respeito às pontes está, obviamente, ligada à história das vias. A necessidade de renovar a rede viária de herança tardo-romana desajustada das novas necessidades foi, como escreveu Mário Barroca, um dos factores que contribuiu para o amplo movimento da construção de pontes¹⁹.

Como refere C. A. Ferreira de Almeida, a partir do século XII e até ao século XIII, arranjar caminhos e construir pontes são actos considerados como obras de piedade.

São Gonçalo de Amarante e São Lourenço Mendes, responsáveis pela construção das pontes de Amarante e de Cavês, respectivamente, foram santificados popularmente, tal como *Saint Benizet de Avignon* (França) e São Domingo da Calçada (Rioja, Espanha)²⁰, demonstrando quanto este fenómeno de considerar a construção de pontes como obras pias foi comum a outras regiões da Europa.

Nos testamentos de reis, nobres e eclesiásticos há muitas referências a donativos deixados para a construção de pontes. D. Afonso Henriques contribuiu para a construção das pontes de Coimbra, do Ave (Bagunte, Vila do Conde) e de Piores, no rio Douro.

As pontes da Época Românica cuidaram mais os seus alicerces do que as pontes romanas e procuraram sítios firmes para a sua construção. É esta a razão, segundo C. A. Ferreira de Almeida, que conduziu a que as pontes medievais resistissem melhor ao tempo e às cheias.

As pontes românicas apresentam, por norma, grandes arcos cuja altura, por vezes, obriga à solução de ponte em cavalete, ou seja, de dupla rampa. Desenvolvem amplamente os talhamares, a montante, e os talhantes, a jusante²¹.

Na Época Gótica, a técnica de construção de pontes não difere muito das soluções da ponte românica, embora opte mais sistematicamente por uma estrutura em cavalete

¹⁸ AA. VV. – «Ponte de Espindo». *Estudo de Valorização e Salvaguarda das Envoltentes aos Monumentos da Rota do Românico do Vale do Sousa. 2ª Fase. Vol. 1, s/n.* Porto, 2005, p. 196

¹⁹ ALMEIDA, C. A. Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – *O Gótico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 125.

²⁰ ALMEIDA, C. A. Ferreira de – *O Românico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, pp. 148-149.

²¹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp. 138-140.

com um arco (ou arcos) de maior amplitude ao centro, de modo a facultar uma menor resistência à água, em leito de cheia. A ponte gótica é também mais monumentalizada.

Pela sua dimensão e porque consagra uma importante via de percurso muito antigo, integrando parcialmente uma antiga ponte romana, a ponte de Ponte de Lima é uma obra do segundo quartel do século XIV que deve ser referida pela sua notável construção. É composta por dezoito arcos ligeiramente quebrados e corresponde a uma tipologia nova, presente em outras pontes dos caminhos de Santiago, e retomada no Norte de Portugal em Ponte da Barca e em Vilar de Mouros. Do lado da Vila, a ponte estava integrada numa porta da cerca e, na margem direita do rio Lima, nela se enquadrava uma torre.

Esta monumentalização das pontes, fortificando-as, é uma inovação da Época Gótica, como notou Mário Barroca. Também a ponte de Barcelos tinha uma torre ligada ao Paço Condal. Esta ponte, composta por seis arcos desiguais, deverá datar do final do primeiro quartel do século XIV tendo sido instituída, na mesma época, a capela de Nossa Senhora da Ponte. A ponte de Sequeiros sobre o rio Côa (Vale Longo, Sabugal) conserva parte de uma torre de planta quadrada e a ponte de Aramenha (Marvão) optou pela localização da torre em local ligeiramente afastado. Mais conhecida é a monumentalizada ponte de Ucanha (Tarouca) que, tal como nos dois últimos exemplares referidos, data já do século XV²².

São ainda de notar as pontes góticas da Langoncinha (Famalicão) sobre o Ave com seis arcos, a ponte do Prado (Vila Verde) sobre o Cávado, estruturada em nove arcos, e a ponte de Caves (Cabeceiras de Basto), documentada já no século XIII, sobre o Tâmega, na marra das regiões do Minho e Trás-os-Montes. A actividade pontística marcou de forma acentuada a paisagem medieval portuguesa. Segundo C. A. Ferreira de Almeida, entre a arquitectura civil da Época Românica, o realce deve ser posto nas numerosas pontes então construídas «pelo interesse que a época lhes dedicou, pelo impacto que elas representaram, pela transformação da paisagem que sempre ocasionam, pelos meios técnicos e económicos que exigiam e pelos benefícios que trouxeram às comunicações e aos homens»²³.

Numa das extremidades da Ponte de Espindo encontram-se umas Alminhas, peças religiosas associadas às antigas vias portuguesas e à protecção simbólica dos viajantes.

As obras de conservação e recuperação das Pontes de Vilela e de Espindo incidiram na consolidação da estrutura, limpeza e remoção de patologias biológicas e arranjo paisagístico da envolvente e foram realizadas no âmbito do projecto da Rota do Românico do Vale do Sousa.

²² ALMEIDA, C. A. Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge – *O Gótico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp. 124-128.

²³ ALMEIDA, C. A. Ferreira de – *O Românico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 149.