

Conservação e valorização da Capela de Santo Antão da Barca, Parada, Alfandega da Fé.

Cristina Cunha

Projeto de Mestrado em Património Artístico, Conservação e Restauro

Orientação: Prof.^ª Doutora Maria de Fátima Matos da Silva

Abril, 2018



UNIVERSIDADE PORTUGALENSE

Cristina Cunha

**Conservação e valorização da Capela de Santo
Antão da Barca, Parada (Distrito de Bragança).**

Trabalho de Projeto apresentado à Universidade Portucalense Infante D. Henrique para a obtenção do grau de Mestre em Património Artístico Conservação e Restauro, sob a orientação da Prof.^a Doutora Maria de Fátima Matos da Silva.

Departamento de Turismo, Património e Cultura

Porto, abril de 2018



UNIVERSIDADE PORTUCALENSE

AGRADECIMENTOS

Agradecemos às entidades que nos permitiram usar a informação contida nos relatórios, nomeadamente, do estudo arquivístico e de conservação e restauro das pinturas murais realizados no âmbito empresarial da EMPRIPAR, Obras Públicas e Privadas, SA, e do estudo arqueológico por parte da respetiva direção no contexto empresarial do Agrupamento Complementar de Empresas envolvido no Aproveitamento Hidroelétrico do Baixo Sabor.

O projeto de valorização teve na sua base o conhecimento adquirido com a formação no decorrer da licenciatura e primeiro ano de mestrado nas unidades curriculares ministradas pela Prof^a. Doutora Fátima dos Matos Silva, porém, agora, a disponibilização de informação adicional merece um agradecimento especial pois dela resultou quase todo o conteúdo do terceiro capítulo.

Título: Conservação e valorização da Capela de Santo Antão da Barca, Parada, Alfandega da Fé.

Resumo

Este projeto reúne, reorganiza e explora toda a informação relacionada com as pinturas murais da Capela de Santo Antão, situada no concelho de Alfandega da Fé, com o objetivo de torná-la acessível à interpretação de todos.

Palavras-chave:

Arte, história, conservação, identidade, valorização, interpretação.

***Title:** Conservation and valuation of the Chapel of Santo Antão da Barca, Parada, Alfandega da Fé.*

Abstract

This project brings together, reorganizes and explores all the information related to the mural paintings of the Chapel of Santo Antão da Barca , in Alfandega da Fé, with the objective of making it accessible to everyone's interpretation.

Keywords:

Art, history, conservation, identity, valorization, interpretation.

SUMÁRIO

Introdução	8
Objetivos e metodologia.	9
CAPITULO 1 – Contextualização da Capela de Santo Antão da Barca.	11
1.1 Enquadramento geográfico e estudo arqueológico.	11
1.2 Descrição global do Santuário de Santo Antão da Barca.	12
1.2.1 Envolvente arquitetónica.	13
1.2.1.1 A arquitetura da capela.	14
1.2.1.2 O património integrado móvel.	16
1.3 Descrição das campanhas decorativas da pintura mural da capela-mor.	22
1.3.1 A pintura Barroca do séc. XVIII.	22
1.3.2 A campanha decorativa de estilo Neoclássico do séc. XIX	26
1.3.3 Os elementos decorativos do séc. XX	29
1.4 A origem do culto.	31
1.4.1 A vida de Santo Antão.	32
1.4.2 Símbolos e atributos de Santo Antão da Barca.	33
1.4.3 A imagem primitiva.	38
1.4.4 As cenas da vida de Santo Antão na Pintura mural da capela-mor.	39
1.4.5 Santo Antão no teto da Nave.	42
1.4.6 As imagem processional.	43
1.5 Contextualização histórica e artística das três campanhas decorativas.	44
1.5.1 As origens da construção da capela.	45
1.5.2 As pinturas murais de estilo Barroco.	49
1.5.3 A decoração do estilo Rococó na capela.	52
1.5.4 A campanha decorativa Neoclássica.	53
1.5.5 A decoração introduzida no século XX.	54
CAPITULO 2 – A trasladação, conservação e restauro das pinturas murais.	59

2.1	Estado de conservação das pinturas murais.	59
2.2	A primeira fase da intervenção.	63
2.3	A transladação das pinturas murais.	67
2.4	A intervenção de conservação, restauro e reposição das pinturas murais.	68
	CAPITULO 3 – A valorização da Capela de Santo Antão da Barca.	72
3.1	As dimensões do conceito de valorização do património histórico e artístico.	73
3.2	O atual contexto da capela de Santo Antão da Barca.	75
3.2.1	Contexto legal e a Confraria de Santo Antão da Barca.	77
3.3.2	Tradição e Identidade.	79
3.3.3	Os novos valores identitários.	82
3.3.4	Valorização e sustentabilidade do território.	85
3.5	Valorização a partir de um projeto de Interpretação.	88
3.5.1	A interpretação da arte e da história.	89
3.5.2	Um projeto de interpretação e valorização das pinturas murais da capela-mor.	93
3.5.3	Memória descritiva do projeto de Interpretação e Valorização.	96
3.5.4	Acessibilidade Universal.	99
	CONCLUSÃO	104
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-Capela de santo Antão da Barca.	15
Figura 2 -Altar Mor.	17
Figura 3 - Teto da nave.	19
Figura 4 - Altar laterais esquerdo e direito.	21
Figura 5 - Cena das tentações de Santo Antão.	23
Figura 6 - Pintura Ilusionista da arquitetura.	24
Figura 7- A posição da cena representada sobre o pilar do segundo plano.	25
Figura 8 -Sondagem de observação do lambril da decoração Neoclássica.	26
Figura 9- Pintura Neoclássica posterior à campanha decorativa de estilo Barroco.	26
Figura 10 - Pinturas das cantarias no estilo Neoclássico.	27
Figura 11 - Vestígio de pintura decorativa Barroca nas cantarias de granito.	28
Figura 12 - Imitação de sanca realizada no séc. XX.	29
Figura 13 - Imagem processional de Santo Antão da Barca.	34
Figura 14- A primeira imagem do Santo Antão da Barca.	38
Figura 15 - Cena da vida de Santo Antão na decoração de estilo Barroco.	39
Figura 16 - Cena da vida de Santo Antão na abóbada.	40
Figura 17 - Imagens das diferentes campanhas decorativas.	58
Figura 18 - Janelas de sondagem para observação das campanhas decorativas subjacentes.	61
Figura 19 -Estratigrafia para observação dos estratos sobrepostos.	63
Figura 20- Exemplo do registo das cores com referência ao Natural Colour Sistem.	64
Figura 21- Manchas de materiais alterados definindo formas.	65
Figura 22 - Gráfico para previsão dos elementos sobrepostos.	65
Figura 23- A principal janela de sondagem.	67
Figura 24 - Neutralização cromática das lacunas.	70
Figura 25 - Organização esquemática do projeto de valorização e interpretação.	74
Figura 26 - Atual envolvente da Capela de Santo Antão da Barca.	76
Figura 27 - Exemplos de apresentação da informação relacionada com as pinturas murais.	94
Figura 28 - A pintura decorativa realizada no séc. XX presente antes da trasladação.	97
Figura 30 - A pintura decorativa Neoclássica entre o repinte do séc. XX e a primeira campanha decorativa de estilo Barroco.	98

INTRODUÇÃO

A subida das águas da nova barragem no Rio Sabor submergiria a Capela de Santo Antão e todo o Santuário. Foi pelo respeito aos valores culturais intangíveis, caso este, o do culto, crença e veneração que se viria a desenvolver um enorme conjunto de acontecimentos com um único fim – o da salvaguarda dos valores históricos, artísticos e culturais dos povos.

Com o projeto de construção da barragem no Rio Sabor pôs-se em causa o local onde se encontrava a Capela dinamizada, quase unicamente, na altura das festividades anuais de setembro. A transladação motivou uma atenção especial ao património histórico do qual veio resultar a descoberta das pinturas barrocas e novos e surpreendentes valores tomaram lugar no interior da capela. Mas até esta descoberta a transladação acordava memórias num crescente de nostalgia e acentuou-se o valor histórico das vivências em torno do Santuário.

Falamos, portanto, de um lugar em terras transmontanas com o rio Sabor ao sabor do homem, a serpentear e a perder-se entre as montanhas mais longínquas para quem o vê do pequeno planalto que recebeu a trasladada Capela de Santo Antão. Um excelente, de paisagem e comodidade, parque de merendas vizinho dessas sinetas *méditonais* de outros repastos caprinos ali por perto. E a Capela de Santo Antão, das gentes e de toda a gente, cujas portas se abrem para um momento quase paralelo duma latitude espantosa. Entra-se na Capela e eis que surgem as passagens mais importantes da vida do Santo numa linguagem inesperada de cores, volumes, luzes e sombras, perspetivas que nos iludem, representações fantásticas! Mas quantos podem usufruir desta experiência? A quem está acessível este valor arquitetónico, religioso, paisagístico, de lazer e artístico? Descritos todos esses elementos nos capítulos 1 e 2, no capítulo 3 procurar-se-á descrever a partir de um trabalho de pesquisa e observação, o uso e usufruto que tem sido dado à capela de Santo Antão da Barca e ao espaço circundante.

Vivemos uma era em que se acorda para o valor da natureza. Os níveis de informação e mobilidade atuais permitem a procura de sensações diferentes das rotinas quotidianas. O profundo conhecimento histórico, técnico, artístico e cultural sobre o conjunto entende-se como condição determinante para a construção dum projeto de acessibilidade. Não se trata apenas de repetir todos os valores presentes no objeto edificado do Santuário, mas, acima de tudo, desenvolver as possibilidades de acesso ao usufruto do mesmo.

OBJETIVOS E METODOLOGIA

A recolha de informação começou com os primeiros trabalhos de conservação e restauro na Capela de santo Antão, portanto em 2010, na preparação para a transladação das estruturas da capela, que compreendiam inicialmente apenas os alicerces em cantaria de granito.

O objetivo de reproduzir na nova capela as últimas pinturas murais realizadas no séc. XX, levou à descoberta de outras duas campanhas decorativas em estratos subjacentes. Dai resultou um registo de dados que neste momento permitem elaborar um projeto de valorização das pinturas murais que, afinal, também foram colocadas no novo local.

Fazendo parte do processo de transladação houve que cruzar dados entre as diferentes equipas técnicas pelo que os relatórios da arqueologia e pesquisa arquivística muito nos ajudaram na elaboração do presente trabalho.

Embora já tenham decorrido sete anos após a transladação da capela e a construção de todas as dependências, o Santuário, apenas agora começa a ser dinamizado.

A estagnação do Santuário, quer as novas valências construídas quer os novos valores artísticos da capela não têm permitido o pleno usufruto, o que motiva a realização de um projeto de valorização. A conservação e restauro que lá realizamos gera agora uma oportunidade de desenvolver sobre as pinturas murais Barrocas do séc. XVIII. A partir de uma experiência muito próxima que havíamos tido no contexto profissional consideramos que o valor das pinturas murais da capela-mor não se limita as pinturas que hoje estão visíveis, mas também àquelas que foram removidas. As sucessivas camadas decorativas como que poderiam representar as diferentes fases históricas da capela e foi a partir daqui que a nossa ideia de valorização se desenvolveu. Para tal havia que registar os valores artísticos presentes nos diferentes estratos de policromia já removidos e contextualizá-los à época da sua realização, o que exigiu um estudo relacionado com a história da arte.

Depois de apresentados os valores histórico-artísticos precedentes na capela, consideramos necessário dar conta dos critérios e processos para a sua remoção, uma vez que foi esta intervenção de recuperação das pinturas barrocas que exigiu a transladação não só das estruturas de cantaria, mas também dos revestimentos interiores da capela-mor.

Entendida a dimensão do trabalho que se impôs para o processo de transladação das pinturas murais Barrocas consideramos estarem colocadas as bases que permitiam partir

para um projeto de valorização deste património histórico e artístico. A abordagem dos diferentes estratos de policromias sobrepostas torna-se por vezes difícil de entender quando se não tenha o apoio de imagens, o que nos indicou que a eficaz valorização da história da arte da capela deveria basear-se na interpretação de imagens.

Uma planificação concertada de qualquer plano de valorização e interpretação de património histórico deve ir de encontro a um público vasto, ou seja, capaz de informar e catalisar os diferentes públicos sobre a nossa origem e identificação cultural. Assim, neste momento tornou-se essencial entender a dimensão do conceito de interpretação e inerente, o de acessibilidade.

Às ferramentas técnicas reunidas no trabalho de conservação e restauro das pinturas murais e à pesquisa histórico artística realizada vieram agora ajuntar-se as diretrizes que permitiram por fim desenvolver o projeto de valorização que temos como objetivo apresentar.

CAPITULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO DA CAPELA DE SANTO ANTÃO DA BARCA.

1. Enquadramento geográfico e estudo arqueológico.

O Santuário de Santo Antão da Barca localiza-se na freguesia de São Tiago de Parada, pertencendo ao concelho de Alfandega da Fé e ao distrito de Bragança. Situa-se no extremo Sul da freguesia a uma distância de cerca de seis quilómetros das habitações mais próximas. Muito próximo do santuário encontram-se outras construções onde se terá desenvolvido a pequena povoação de Miragaia. Estes núcleos encontram-se num vale rodeado por colinas e picos, de que se destacam o “Cabeço do Aguilhão” e o “Alto do Rebentão”.

Situam-se na margem direita ou Norte do Rio Sabor cuja linha de água se descreve em Nascente/Poente. Neste local o Rio descreve uma curva onde a morfologia do leito é em plataforma ou terraço. O substrato geológico predominante é o xisto com veios de quartzo onde se desenvolvem olivais e amendoais (ACE - Baixo Sabor, 2011).

O número de habitantes da freguesia da Parada é muito variável devido aos ciclos de emigração, mas entre as sondagens da Associação Nacional de Municípios Portugueses e da Câmara Municipal e Alfandega da Fé, duzentos serão, em média, o número de residentes. De acordo com censos realizados, a freguesia de Parada terá tido maior densidade populacional em meados do século XX atingindo os 414 habitantes. Acompanhando a desertificação do interior do país, com a emigração para as zonas mais urbanas ou para o estrangeiro, começa um decréscimo progressivo a partir da segunda metade do século XX até aos dias de hoje (ACE - Baixo Sabor, 2011).

A equipa de arqueologia envolvida no processo de transladação deu início ao estudo sobre o Santuário de Santo Antão da Barca. Este trabalho envolveu a observação e registo das fundações da capela, identificação e registo do conjunto construído, assim como uma abordagem histórica do Santuário.

O estudo dos terrenos de implantação da capela teve como objetivo responder a questões específicas sobre a época de construção da capela e a verificação da existência da capela primitiva no lugar atual ou nele integrado. Para tal realizaram-se quatro sondagens arqueológicas cujas escavações no total compreenderam 16m², sendo uma delas, a sondagem A) realizada no interior e no centro do corpo principal da capela e três, B, C e D no exterior junto de três dos alçados. Nestas sondagens não foram encontrados quaisquer vestígios da primitiva capela, mas forneceram informação sobre a capela

existente na altura, cujo terreno se encontra hoje submerso e a capela trasladada. Essa informação e a observação das estruturas da capela subterradas e à vista, possibilitaram a identificação de várias fases de adaptações e acrescentos. A sondagem A permitiu observar que a regularização do piso no interior corresponde à fase de edificação da capela, c. de 1743, e que o piso lajeado em granito no corredor central, assim como o xisto irregular do restante pavimento, foi remodelado em Época Contemporânea. No exterior as sondagens B, C e D vieram confirmar a época da construção da capela, assim como verificar a construção da sacristia numa fase posterior à da capela, na primeira metade do séc. XIX. No relatório das sondagens arqueológicas constam descrições exaustivas da natureza do substrato geológico, tamanhos, coloração dos elementos pétreos encontrados no terreno e dos elementos da alvenaria de granito, etc. estes estudos e respetivo registo foram fundamentais para a trasladação da capela, ou seja, seu desmonte e nova montagem, seguindo o mais possível as características originais. Como consideramos que tais informações são demasiado específicas e não correndo para a finalidade do presente trabalho não serão aqui expostas.

2. Descrição global do Santuário de Santo Antão da Barca

Neste ponto faz-se a caracterização detalhada da arquitetura da capela e uma breve referência às dependências do Santuário. Esta referência baseia-se nas antigas construções agora demolidas por se encontrarem abaixo da cota mais elevada da subida da água da barragem. Na descrição do património móvel que se apresentará neste ponto não se fará referência a algumas imagens de vulto do altar-mor, no entanto elas são as seguintes: Nossa Senhora da Conceição, São João Batista, o Menino Jesus de Praga, o Menino Jesus sobre um globo e três virtudes teologais da Fé, Esperança e Caridade. Estamos conscientes que, por vezes, estas imagens, de dimensões menores e as quais o culto da capela não está diretamente relacionado, são portadoras de informações sobre ordens religiosas envolvidas na capela assim como também poderão dar pistas cronológicas a partir dos momentos em que foram introduzidas, por vezes, com intenções objetivas da Igreja. O seu estudo iconográfico remeteria para um trabalho de pesquisa iconográfica e iconologia extensivo, que não obstante a sua utilidade para o presente projeto, obrigaria a gerar um capítulo exclusivamente dedicando, o que não concerne ao âmbito deste trabalho.

O património imóvel integrado nas pinturas murais, são o ponto central e último

deste registo, pelo que caberá aqui uma descrição das diferentes estéticas que se foram sobrepondo nos diversos estratos de pintura.

2.1. Envoltente arquitetónica

A Capela constitui o lugar central de um pequeno aglomerado de dependências cujas construções eram na sua maioria ligadas por um muro formando um recinto fechado. Essas construções atualmente servem apenas de apoio à romaria. Fora do recinto, mas fazendo também parte do santuário, existiam outras construções relacionadas com a romaria, como a Casa do Fogo ou a Fonte de Mergulho. Esta situava-se já muito próxima da pequena povoação de Miragaia, também na margem direita do Rio Sabor, a Noroeste do complexo. Quanto à tecnologia construtiva destes edifícios, tratava-se da utilização da matéria-prima fornecida naturalmente pelo substrato geológico do lugar, o xisto, que compõe os em alvenaria irregular às vezes seca e outras, ligada por argamassa.

O Adro, ou recinto do Santuário e Capela de Santo Antão da Barca apresentava uma planta de forma sensivelmente trapezoidal. Consistia no fechar de um espaço, ou dos espaços, entre os diferentes edifícios que rodeavam a capela, física e simbolicamente, atribuindo-lhe, ao mesmo tempo, destaque na paisagem envolvente. Na década de 50 do século passado terá sido alvo, tal como a maior parte do complexo construído, de ações de renovação. Neste período ter-se-á também aberto o portão sul do recinto e o desmantelar do coreto que existia entre a casa do Ermitão e o alçado posterior da Capela. Em 1994, aquando da construção da Pousada na antiga casa do Ermitão, fizeram-se obras que alteraram ligeiramente a configuração do recinto pelo avanço dos portões do lado poente, de modo integrarem-se no novo edifício.

O recinto possui ainda um pequeno anfiteatro de planta em meia circunferência definido por um pequeno murete, do lado norte, com uma entrada ao centro definida por dois colunelos.

A denominada Casa do Ermitão existente no Santuário de St^o. Antão da Barca é o edifício que fecha o recinto/adro a poente, consiste num edifício de 3 corpos e dois pisos.

O edifício denominado de Casa dos Romeiros é constituído por seis corpos denominados: Casa Romeiros (que dá o nome ao conjunto), Bar, Área Merendas, Cozinha, Dormitórios, Anfiteatro e Casa da Madeira, sendo esta última o primeiro edifício construído e a partir do qual os restantes se foram desenvolvendo (ACE - Baixo Sabor, 2011).

A Casa da Madeira servia de arrecadação de madeiras, bancos dos coretos e mesas dos repastos encontrando-se à data transformada num edifício de rés-do-chão e primeiro andar destinado à recolha de visitantes da festa, salão para casamentos e festas, e ainda dormitório das crianças que no verão frequentaram a praia fluvial.” (Lopes, 2008).

No edifício denominado de Casa dos Milagres encontra-se a coleção dos ex-votos e um quadro da vida e tentações de Santo Antão. Vendiam-se nesse local as recordações alusivas à romaria, ao santuário e respetivos santos, destinando-se também à recolha de esmolas e ofertas dos romeiros. O compartimento contíguo com porta individual era destinado ao Museu com a exposição de objetos do quotidiano local até meados do século XX e ainda alguma paramentaria e mobiliário religioso, nomeadamente um confessionário. (ACE - Baixo Sabor, 2011)

A Casa do Fogo destinava-se ao armazenamento e preparação dos foguetes da festa. A poente do exterior do recinto do Santuário existe uma plataforma sobrelevada, definida por um muro em cimento à qual se acede através de uma escadaria. Nesta plataforma encontravam-se os dois Coretos, ambos com planta hexagonal com guarda-corpos em cimento imitando troncos de madeira e na base medalhões em baixo-relevo, dos quais se destaca um, onde se pode ler a data da sua construção -1950.

A norte do Santuário, cerca de 80 metros, assim como do núcleo construtivo de Miragaia, mas entre ambos, sob um caminho de terra batida, encontrava-se a Fonte de Mergulho. Esta fonte, com largos indícios de modificações recentes, consiste numa construção de planta retangular, abobadada, servindo de proteção, recolção e cobertura de um lençol freático subterrâneo que ali passa. Do lado esquerdo existia uma pia, ou tanque, em granito para onde escorreria a água em excesso, servindo de bebedouro aos animais. (ACE - Baixo Sabor, 2011)

2.1.1. A arquitetura da capela

A capela de Santo Antão da Barca compreende três corpos, a nave, a capela-mor e a sacristia, todos eles de planta retangular formando um L. A orientação da fachada principal é a Nordeste, com um desvio de 45° em relação a Norte, estando voltada ao rio, pela íntima relação com este e à sua travessia através da barca. Com uma área total de 169,40 m², a Capela tem como medidas máximas 12,15m de largura, 18,80m de comprimento, 7,30m de altura, atingindo os 11m de altura, se contarmos com o topo do campanário (ACE - Baixo Sabor, 2011).



Figura 1-Capela de santo Antão da Barca. (ACE - Baixo Sabor, 2011)

Os alicerces e aberturas, a saber, oito cunhais, cornijas, lintéis e soleiras das três portas e oito janelas, o frontão da porta principal e o campanário são constituídos por robustas cantarias de granito de morfologia paralelepípedica de cor bege. Os cunhais são rematados superiormente com capitel e inferiormente com base ambos com decoração de friso simples. As paredes são construídas em alvenaria ordinária de xisto de cor cinzenta e castanha unidas por argamassa de cal e argila. No exterior as paredes são rebocadas e pintadas de branco com uma faixa decorativa de cor cinzenta na zona inferior. As coberturas da capela e da sacristia são de duas águas constituídas por telhas curvas de aba e canudo de fabrico industrial assentes com argamassa de cimento.

Na arquitetura exterior destacam-se o frontão e o campanário. O frontão apresenta morfologia triangular truncada cujo vértice superior é rematado com elemento em forma de pinha. O campanário em granito é constituído por duas pilastras com base e capitel decorados com friso e fustes em prisma quadrangular almofadados nas quatro faces. A trave é da mesma morfologia dos fustes encimada pela base paralelepípedica da cruz monolítica de braços trilobados. Ladeando a cruz encontram-se dois pináculos piramidais com friso simples na base e outro central de morfologia paralelepípedica com faces almofadas. No interior da capela o piso é constituído no corredor central por lajes de

granito paralelepípedicas de cor bege, ladeado por lajeado de xisto de forma irregular presente também no piso da sacristia. A passagem da nave para a capela-mor sobrelevada faz-se por três degraus em cantarias de granito com a mesma morfologia das do corredor, estando o piso da capela-mor revestido por argamassa de cimento. O teto da capela-mor é em abóbada de berço construída por tijolo de burro, cor de laranja, assente com argamassa de cal e areia.

A capela possui duas portas de entrada situadas no alçado principal e no lateral direito, sendo ambas de dupla portada em madeira, com almofadas e totalmente pintadas de castanho. No interior encontra-se uma terceira porta que faz ligação entre a capela-mor e a sacristia. O corpo principal da capela possui seis janelas, três em cada um dos alçados longitudinais e localizadas na zona superior das paredes. São estas em cantaria de granito em fresta. A janela localizada na parede esquerda da capela-mor foi emparedada aquando à construção da contígua sacristia. O arco-cruzeiro que define a separação entre a nave e a capela-mor é de volta perfeita em cantaria de granito. Os pilares possuem bases e capitéis com frisos e fustes quadrangulares. Sobre os capitéis definindo a passagem para o arco de volta perfeita encontra-se frontão de morfologia triangular truncada encimado por pináculo em forma de pinha. De natureza granítica são ainda duas pias de água benta encastradas, de morfologia hemisférica com bordo redondo simples, uma na parede direita ao lado da porta de entrada secundária e outra junto à porta do alçado principal, existindo ainda na sacristia um lavabo com uma frente retangular encastrada na parede assim como a respetiva pia.

A sacristia também é iluminada bilateralmente com duas janelas. Esta é de planta quadrangular e construída em alvenaria de xisto semelhante à do restante conjunto edificado. No alçado lateral esquerdo encastra-se um lavatório granítico com pia de morfologia paralelepípedica, provido de reservatório, construído em bloco do mesmo material, decorado com almofadado e sacada superior de remate, com a mesma variação cromática das restantes cantarias em marmoreado vermelho e azul. A sacristia sofreu alteração estrutural sendo originalmente mais pequena, pelo que quando foi aumentada houve a necessidade de emparedar uma janela que daria para a capela-mor, tendo-se mantido a cantaria e pintado o entaipamento com a imitação de uma janela vidrada com gradeamento. Nesta alteração foi também alargada a porta de passagem ente este corpo e o da capela-mor (ACE - Baixo Sabor, 2011).

2.1.2. O património integrado móvel



Figura 2 -Altar Mor. (E.O.P.P.,SA., 2011)

Estruturalmente o sistema de ancoragem à parede é um sistema misto, com vigas engastadas na alvenaria e esteios e ainda com peças apoiadas no nicho realizado na parede com esse fim e no chão. A madeira é de castanho pela sua resistência aos diferentes tipos de tensão assim como às variações ambientais. As assemblagens realizadas variam entre uniões simples de topo, em malhete, caudas de andorinha, meia madeira, respiga e mecha. As ligações são realizadas ou reforçadas com cavilhas de produção tradicional.

O altar-mor encontra-se integralmente dourado exceto as figuras antropomórficas policromadas do conjunto entalhado. A técnica de douramento das talhas é a água com posterior brunimento. O retábulo-mor ocupa integralmente a parede Oeste da capela-mor e é formalmente delineado por três planos horizontais da base, do corpo central e do coroamento. Na vertical a observação apoia-se igualmente em três planos verticais, destacando-se o central, que contém o trono.

No estilo Barroco Joanino o altar-mor é constituído por pilastras espiraladas rematadas por capitéis com frisos, onde assenta um arco de volta perfeita, acompanhando o perfil da abóbada. Elementos fitomórficos e zoomórficos estilizados são as principais temáticas decorativas, pontuado por diversos *puttis*. Sobre o friso que separa os pilares e colunas encontram-se duas das imagens teológicas femininas a Fé e a Esperança. O nicho

do altar é encimado por dossel abobadado donde pende a imitação de ornamento têxtil com berloques. Sobre o baldaquino uma terceira figura teológica da Caridade. Dois *puttis* encimam o arco, ladeando um medalhão. E outros dois no friso trabalhado que encima os capiteis na linha das colunas salomónicas. Nas ilhargas que ladeiam a tribuna central abrem-se dois painéis lisos definidos na base com mísula e superiormente com enrolamento. As faces lisas possuem policromia bidimensional de elementos florais e folhas de acanto estilizadas.

O trono do retábulo é de quatro andares onde assenta a imagem do Santo Antão e é enquadrado pelo nicho que remata superiormente com a imitação de um dossel de cor vermelha e berloques dourados. Atualmente o forro do nicho do altar apresenta uma policromia imitando vitral onde predominam as tonalidades azuis. A predela termina lateralmente com entalhamento que sugere uma carranca também estas encimadas por pequeníssimos dosséis, a que se seguem em direção ao centro uma figura masculina de corpo inteiro com túnica curta, capa e na cabeça um capacete. Ainda na área central da predela, em linha com as laterais do nicho dois meios corpos de imagens femininas cujos seios se encontram dourados. Estas quatro representações antropomórficas policromadas aparentam carregar o altar às costas. No centro da predela encontra-se o falso sacrário saliente para cima da mesa de altar, e também este elemento encimado por dossel. Dois *puttis* seguram um panejamento que culmina no topo da figura central do Menino Jesus. Sobre um globo encontra-se o Menino Jesus fazendo lembrar o de Praga, porém, desta feita, encontra-se nu.

De realçar a forte presença de *puttis* representando o conceito ou ideia de missão portadora de um símbolo ou mensagem chamando a atenção do olhar do observador. No Sacrário atrás de Jesus, destacando-o visualmente, uma orla oval definida por filete dourado que centra um resplendor com o mesmo efeito cénico. Abaixo da predela, erguendo-se do chão e ladeando a mesa de altar, mais duas figuras masculinas de dimensões consideráveis, com trajés semelhantes aos dos soldados medievais, túnica curta com decote grande e quadrado e duas aberturas sobre as pernas, cinto, botas pelos joelhos e capacete. Também estas robustas figuras aparentam carregar o pesado altar às suas costas expressando força física.

O estilo Joanino, bem definido neste altar-mor, situa-se entre o início do séc. XVIII até 1750, no reinado de D. João V. Este estilo artístico, uma das variantes do Barroco, apresenta modificações sensíveis do ponto de vista estrutural patente na adição da linguagem arquitetónica com o incremento da coluna salomónica e as quebras dos frisos

que, conduzem todas as linhas da composição para um ponto de fuga ao centro, compondo um cenário que converge para a imagem sobre a tribuna destacando a imagem central do Santo Antão (Borges, 1993).

A mesa de altar não aparenta a mesma estética Barroca, tendo ornamentos concheados e vegetalistas de flores e folhas cujas curvas e contracurvas o inserem seguramente no estilo Rococó.

O púlpito é constituído por elementos em granito encastrados no alçado lateral esquerdo, nomeadamente a escadaria e o cachorro. A balaustrada do varandim que se prolonga pelas escadas em corrimão é em talha com elementos fitomórficos e enrolamentos estilizados integralmente dourados. A sanefa da porta falsa é no mesmo material com decoração semelhante, com fecho emplumado, possuindo, ainda, elementos policromos representado querubins, ladeando a representação central, uma pomba figurando o Espírito Santo. O lugar da atual porta falsa, pintada numa fase posterior, como veremos adiante, seria ocupado, eventualmente, por um elemento móvel, como uma cortina, ou tela dada e estrutura de arame presente na sanefa. A balaustrada e a sanefa não apresentam a riqueza volumétrica do altar-mor, porém contem ornamentos iguais e os restantes remetem também para um Barroco tardio. A sanefa profusamente trabalhada com fitas de caráter vegetalista e emplumados e centrada pela pomba do espírito santo e rematando as laterais dois *puttis* de corpo inteiro sentados.

O altar-mor encontrava-se repintado antes da intervenção de conservação e restauro. Todas as zonas lisas rebaixadas encontravam-se repintadas com a cor branca, os nichos laterais em azul e as carnações dos elementos antropomórficos com tonalidades semelhantes porem de inferior qualidade (Silva e Calado, 2005).

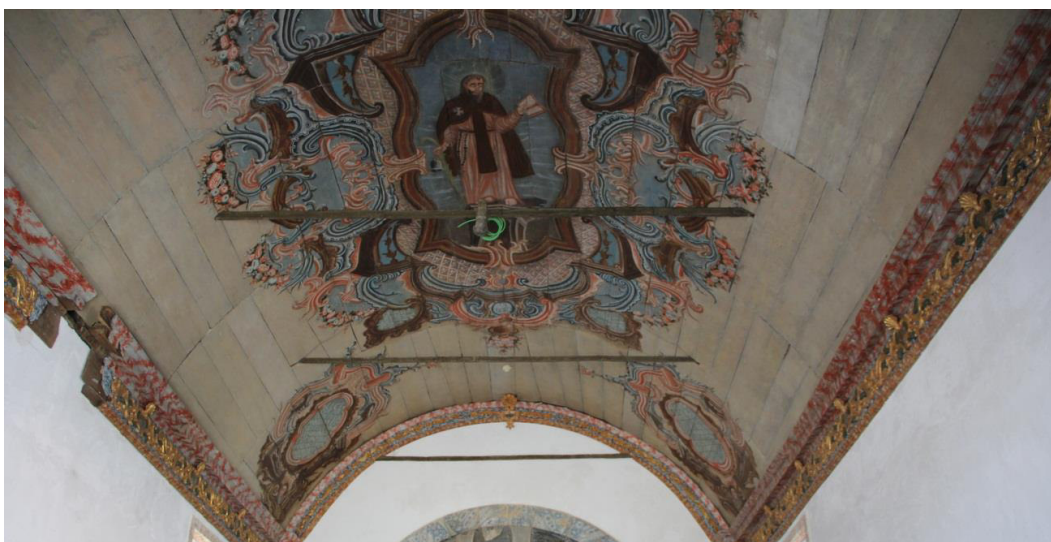


Figura 3 - Teto da nave. (E.O.P.P.,SA., 2011)

O gosto Rococó traduz-se intensamente na nave desta capela, onde também não parece ter-se verificado falta de meios económicos que, por vezes, se faziam sentir nestes meios rurais. Aqui encontramos um dos exemplos em que, pela primeira vez em Portugal, se procurava a opção estética dos retábulos de mármore, ou então de madeira fingindo pedraria com ornatos dourados em relevo (Lameira, 2005). Embora na transição do Barroco para o Rococó o dourado continue a ser uma opção muito adotada, o desejo pela policromia começa a desenvolver-se com vigor.

O objetivo estético desta época é, sem qualquer dúvida, criar um efeito visual que inspire a admiração pela riqueza da decoração, que não significa necessariamente uma sucessão de espaços repetidamente dourados, pelo contrário, procura-se agora evidenciar uma sumptuosidade decorativa com base numa paleta rica de cores (Oliveira, 2011). A imitação dos mármore, a pintura de pedra fingida e o esponjado, são técnicas intensamente usadas sobretudo a partir da 2ª metade do séc. XVIII (Alves, 1989). É no Norte do país que mais se encontram os preciosos e arrojados testemunhos dum Rococó que, por vezes, reanima a tendência Barroquista assim como parece resistir à penetração do figurino Neoclássico (Oliveira, 2011; Silva 2005).

O teto da nave é um forro em abobada de berço com estrutura de frechais, terços, viga de cume e cambotas onde assentam as tábuas pintadas dispostas longitudinalmente. A rematar a zona de contacto com as paredes, a sanca de madeira cujos ornamentos evidenciam as linhas contracurvadas de estética Rococó, em elementos vegetalistas de folhas de acanto estilizadas interrompidas em comprimento com pontuais medalhões definidos por enrolamentos dourados.

A pintura do forro da nave dedicada ao Santo Antão tem como uma base paleta de cor que varia entre os castanhos imitando madeiras, os azuis e os vermelhos em tonalidades claras e escuras definindo volumetrias e ainda com alguns apontamentos de verdes nos ramalhetes. Sobre fundo bege, quatro grandes medalhões ovalados em eixo para o centro, definem os cantos da abóbada. O medalhão contem uma inscrição branca sobre fundo azul torno da qual se desenvolve uma sumptuosa moldura que parte do canto com um *putti* rodeado por volutas que dão origem para os lados, a duas mísulas imitando madeiras escuras donde, por sua vez, parte uma segunda moldura envolvendo a do medalhão existindo vazamentos entre ambas. A moldura colorida interior é quebrada definindo contracurvas que a tornam assimétrica. O conjunto do desenho consiste, assim, na imitação de molduras perfiladas acompanhadas de folhas de acanto prolongadas e

estilizadas. Todos os quatro medalhões são formalmente semelhantes. Ao centro a imagem do Santo Antão com os seus atributos é também rodeado por uma imensa moldura que ocupa grande parte da abóbada. A imagem do Santo Antão está sobre um fundo azul-escuro, aparentemente do céu, cuja cor se vai encontrar em várias imitações de vazamentos do grande e ornamentado emolduramento. Esta figuração central é contornada por moldura perfilada imitando madeira castanha e na passagem para a restante ornamentação existe um espaço plano, com padrão, aparentemente, imitando um tecido texturado. Neste grande ornamento central, tal como os medalhões cantoneiros, as molduras perfiladas ornamentam-se entre si, interrompem-se e interlaçam-se sendo sinuosamente acompanhadas por folhas de acanto prolongadas e estilizadas, ondas e enrolamentos. Nas extremidades, em eixo para os cantos da abóbada, mais quatro medalhões menores contendo inscrições, assim como outros dois ainda mais pequenos no topo e base do grande ornamento central, contendo um deles o cronograma “1884”. A composição é simétrica exceto alguns ornamentos menores nos pontos longitudinal e transversalmente centrais, como é o caso dos que entram para a cena central em que se encontra o santo. Esta ornamentação central contém também quatro mísulas donde partem ondas e enrolamentos, várias grinaldas de flores, assim como duas albarradas nos topos longitudinais (Silva, 2005). A policromia do teto da nave foi repintada sobre o fundo bege com a cor azul, a base entre a moldura central e a exterior da composição principal, com fingido de tecido texturado apresentava-se repintada com a cor ocre, o fundo da figuração central em azul vivo de que se destacava a auréola amarela do Santo Antão. Os panejamentos das vestes e todas as restantes volumetrias encontravam-se repintados com cores semelhantes, porém, com escassa paleta de claros e escuros empobrecendo a representação dos volumes.



Figura 4 - Altar laterais esquerdo e direito. (E.O.P.P.,SA., 2011)

Os altares laterais dedicados à Nossa senhora dos Remédios e ao divino senhor da barca são de composição muito semelhante, com balcão com grande alargamento superior, predela, camarim, entablamento com baldaquino é liso com pintura bidimensional de fundo vermelho vivo e elementos fitomórficos de fitas em tonalidade de vermelho sanguíneo e ático, ambos de estética Rococó. Concordando com as policromias das cantarias, apresentam uma paleta entre as tonalidades azuis e vermelhas imitando diferentes tipos de mármore. Num estilo decorativo fortemente assumido no curto período em que se afirmou o estilo Rococó (Oliveira, 2011). Os marmoreados são ornamentados com elementos vegetalistas relevados dourados. Distinguem-se entre si na dimensão do camarim e respetivos colunelos laterais, no friso da cimalha e no ático. O altar do Divino senhor da Barca, no balcão, possui como ornamento central um resplendor sob o Coração de Cristo rodeados de finos elementos contracurvados de folhas de acanto muito estilizados e fitas. A predela simples, também com elemento central rocaille sob a qual se abre o camarim sem trono reforçando a opção estilística Rococó (*Idem*, 2011). Lateralmente as colunas dividem-se em três partes aparentando a sobreposição de mísulas alongadas em que uma está invertida, rematando superiormente por pequenos capitéis. O ático desenvolve-se em três partes redondas circunscritas à composição triangular.

O altar da Nossa Senhora dos Remédios distingue-se do anterior nos elementos decorativos do balcão distribuindo se por toda a frente do mesmo, nos colunelos, desta vez cilíndricos com pequeno ornamento relevado dourado. O camarim, mais estreito é ladeado por duas molduras amarelas e douradas e o ático circunscreve-se a um meio círculo rematado e ornamentado com relevos vegetalistas dourados sendo encimado por concha (Silva, 2005).

2.2. Descrição das campanhas decorativas na pintura mural da capela-mor.

2.2.1. A pintura Barroca do séc. XVIII - representações da vida de Santo Antão.

No estilo Barroco também a pintura assume uma expressa vocação figurativa, dando a ver cenas e episódios sagrados, destinados á informação e ilustração piedosa dos crentes. Os dinamismos sociais e institucionais, a cultura e o gosto, as viabilidades económicas e os recursos concretizam no imediato a conjuntura do lugar em que são produzidas e encomendadas as expressões artísticas (Oliveira, 2011). Esta vertente Barroca adquire por vezes o alto impacte das composições *caravaggescas*, sobretudo pela importância sediada à luz, como elemento revelador da forma, destacando-a do fundo

escuro (Moura, 1993). Sem intenção de sobrevalorização, arriscamos dizer que duas das cenas representadas na pintura mural da capela poderão, de forma mais ou menos direta, apresentar laivos dessa expressão.

Uma das pinturas das três cenas das tentações representadas, em que o santo é rodeado por figuras meio desnudadas, aproveita o fundo escuro para destacar as volumetrias iluminadas das carnações. A pintura representando a morte de S. Paulo vai também favorecer as carnações do santo jacente com efeito no contraste entre a luz e a sombra.



Figura 5 - Cena das tentações de Santo Antão. (E.O.P.P.,SA., 2011)

Quanto às outras duas, também representando as tentações do Santo Antão, já não se verifica essa expressividade da luz sobre os volumes, quase indicando a existência de mãos de diferentes artistas. Não obstante essas pinturas ganham vigor no colorido das figurações demoníacas. Observa-se no conjunto uma clara manifestação contrarreformista que poderá partir da negação do artista às limitações canônicas da igreja (Almeida, 2005). Se nos debruçarmos no diálogo com o contexto histórico poderemos

porventura encontrar alguma intenção semântica também partilhada pelo encomendante como se verá em ponto subsequente.



Figura 6 - Pintura Ilusionista da arquitetura. (E.O.P.P.,SA., 2011)

Também o discurso bidimensional da pintura reflete o fulgor dos volumes, nomeadamente quando toma a forma dos relevos em pequenos ou grandes quadros narrativos. No Barroco introduz-se em Portugal a grande inovação da pintura decorativa dos espaços com a ilusão de perspectivas arquitetónicas. A perspectiva no ilusionismo parietal com imitação de especialidades pétreas, tem origem nas remotas Pompeia e Herculano e muito depois desenvolve-se no renascimento e maneirismo dos italianos Mantegna e Correggio. Esta reestruturação dos espaços por via da pintura dá entrada em Portugal, com a urgência artística da renovação, aproveitando influências díspares vindas de Espanha, Itália e França. Mas é entre os reinados de D. Pedro II e D. João V que vem ser fortemente dinamizadas com a vinda do florentino Vincenzo Baccarelli. (Serrão, 2003)

A pintura ilusionista presente na capela de Santo Antão da Barca é exemplo de rigor e ciência técnica na reflexão sobre a nova e desejada espacialidade decorrente da ilusão perspéctica impondo uma imagem deslumbrante do céu aberto na terra. A capela-mor é

engrandecida pelo acrescento de maciços motivos arquitetónicos vistos de baixo em perspectiva ascendente e ricos de cor (Borges, 1993). O conjunto decorativo ergue-se em três planos arquitetónicos iniciando-se numa semântica terrena onde se representam a passagens da vida de Santo Antão quase todas remetendo para a reflexão espiritual sobre a proximidade de tentações indecorosas apelando para a constante luta de confronto com o mal. As alegorias destacam-se da restante conjuntura arquitetónica pelo claro dossel em imitação de tecido que as emoldura. As passagens da vida do santo apresentam-se sobre uma paisagem que atribui um subtilíssimo alargamento da visão para o exterior algo contrariada pelos fortes pilares com friso perfilado que se encontram num plano traseiro.



Figura 7- A posição da cena representada sobre o pilar do segundo plano. (E.O.P.P.,SA., 2011)

As cenas da vida do santo têm base arredondada pela envolvente têxtil que cai lateralmente do dossel e sob estes, terminando para o rodapé, fortes volutas avermelhadas que saem duma carranca encimada por concha azul. O pilar que se subalterna atrás das cenas representadas quebra para um terceiro plano encimado por vaso donde saem labaredas de fogo, aludindo à doença do “fogo-de-Santo Antão”, e destas, pende uma decoração de fitas de tecido vermelho com vários laços ao longo da coluna que espaçadamente sustentam pequenas esferas douradas. No segundo plano, à altura das

janelas, volumosos elementos de cor sanguínea, formalmente já com alguma tendência para a estética rococó, intermediam as janelas e estas com a parede e o altar. Estes sumptuosos elementos representam frontões interrompidos por volutas, enrolamentos e grandes motivos acânticos que se expandem com decoração larga e se misturam com concheados.

2.2.2. A campanha decorativa de estilo Neoclássico

O estilo Neoclássico precedente do teto da capela-mor desenvolve-se em torno da representação central da imagem da Nossa Senhora da Assunção (figura 10), aureolada, envergando um vestido rosa e manto azul, sobre uma nuvem com querubins. O medalhão ovalado, em que se insere esta imagem, é constituído por folhas de loureiro de cor amarela, envolvido por enrolamentos de motivos fitomórficos e ornomórficos com uma paleta variada de cores, azul, rosa, laranja, amarelo, etc. Nos quatro cantos encontram-se florões com enrolamentos do mesmo tipo dos centrais, sendo todas as formas pintadas sobre fundo azul.



Figura 9- Pintura Neoclássica posterior à campanha decorativa de estilo Barroco. (E.O.P.P.,SA., 2011)



Figura 8 -Sondagem de observação do lambril da decoração Neoclássica. (E.O.P.P.,SA., 2011)

As paredes erguem-se a partir da imitação singela de um lambril simulando almofadado, em tons de amarelo para a moldura, rosa para a almofada e castanho para a juntas (figura 9). Sobre este e definindo as paredes, desenvolve-se uma cercadura de flores coloridas em torno de linha reta castanha. Estas grinaldas conjugam-se com a decoração

fitomórfica do teto. Como se pode observar a pintura decorativa do arco-cruzeiro apresenta a mesma tipologia estética da pintura neoclássica das paredes. A elegância da representação floral enrolando ao longo duma fina linha castanha escura concorda com as representações vegetalistas também aqui acompanhando finas linhas mais escuras, a imitação das fitas de tecido com variantes claro-escuro contrariando bidimensionalidade. O teto vem demonstrar também significativa concordância com estes elementos assim como na grande semelhança dos elementos representando flores.

No interior todas as grossas cantarias da capela estão pintadas com imitações de mármore azuis e rosa, nomeadamente, janelas, portas e arco cruzeiro. Esta técnica e seleção cromática de marmoreados marca grandemente o programa decorativo da capela pelas dimensões avantajadas das cantarias mas também porque revestem grande parte das superfícies dos altares laterais, cujas semelhança da seleção cromática e as formas dos veios do mármore quase se diriam feitos pela mesma mão. Esta linguagem decorativa aproxima-se do formulário erudito italiano, nomeadamente de origem romana, e que recorria a materiais péticos ou então à madeira fingindo pedraria (Lameira, 2005).



Figura 10 - Pinturas das cantarias no estilo Neoclássico. (E.O.P.P.,SA., 2011)

O intradorso do arco cruzeiro contem sobre os marmoreados coloridos medalhões de estética Neoclássica variando entre as cores vermelha, amarela, azul e verde. Cada pilar contem duas pinturas paisagistas, a de cima com moldura em filete oval aparentando estar pendurada de um laçarote e a inferior em moldura quadrada a 90 graus, pendente dum ramallete. Ainda próximos da base existem mais dois elementos de fitas e enrolamentos coloridos. No arco redondo, mais dois grupos de quatro ornamentos, dois de cada lado, semelhantes, mas sem pinturas paisagistas. A variação cromática das pinturas paisagistas limita-se a tonalidades entre o ocre e o castanho com alguns apontamentos verdes na vegetação. A mensagem das representações não é clara e é questionável que tivesse havido alguma intenção, apenas se podendo eventualmente destacar, numa das quatro paisagens, a representação de um quadrupede sobre um monte e no céu um pássaro que carrega no bico uma serpente e em outra, um homem com chapéu de abas largas sob a ramagem de uma árvore e um castelo no centro do ultimo plano.

O arco cruzeiro foi em época anterior, provavelmente correspondente à da edificação da capela, pintado com seleção cromática variando também entre o azul e o vermelho, porem com desenho muito distinto. É possível observar através de uma área não repintada dentro do altar lateral do Divino senhor da Barca uma policromia rica e de excelente técnica de execução de estética provavelmente Barroca (figura 12). A



policromia baseia-se num fundo acinzentado escuro cujas sombras o colocam em plano inferior aos ornamentos relevados. Estes ornamentos bastante trabalhados consistem em frisos aparentemente imitando a prata, que quebrando envolvem conchas vermelhas. O padrão vertical é todo acompanhado pelos frisos prateados, envolvendo duas conchas concêntricas e entre estes conjuntos uma rosácea em folha de ouro, cujas pétalas formam cruz. Esta ornamentação é rematada lateralmente, junto ao vértice da cantaria, por imitação de filete relevado, encontrando-se dourado com folha de ouro.

Figura 11 - Vestígio de pintura decorativa Barroca nas cantarias de granito. (ACE - Baixo Sabor, 2011)

As policromias imitando mármore rosa e azuis das cantarias, assim como as do intradorso do arco cruzeiro, foram mantidas uma vez que, depois de sondagens realizadas ao longo das superfícies do arco-cruzeiro foram encontrados raros vestígios da anterior ornamentação Barroca para além do existente no interior do referido altar-lateral.

2.2.3. Os elementos decorativos do séc. XX

A última e mais recente campanha decorativa que se encontrava sobreposta às pinturas originais continha uma tosca simulação de alguns elementos arquitetónicos sendo estes uma sanca entre as paredes laterais e o teto, uma de caixilharia ou gradeamento no emparedamento da janela e uma porta com fingimento de madeira procurando simetria com a porta da sacristia na parede oposta. A sanca procura aparentemente alguma correspondência com as tonalidades de elementos pétreos, em tons de cinzento claro e escuro, com falsos frisos quebrados e sacadas (figura 13). As paredes encontravam-se pintadas de branco e delimitadas por barra cor de laranja Um friso preto sobre a pintura de fundo branca acompanhava esta barra laranja desenhando elementos geometrizados nos cantos.



Figura 12 - Imitação de sanca realizada no séc. XX.

3. A ORIGEM DO CULTO

Uma das festas mais populares daquela zona de Trás-os-Montes, a festa de Santo Antão recebe romeiros, assim lhe chamam, das freguesias vizinhas e também de outras mais distantes. Tempos houve em que a devoção ao Santo Antão era tão forte que vinham pessoas até de Espanha. (Lopes, 2008). Realizada no primeiro Domingo de cada mês de setembro, cedo vão chegando pessoas, alguns com dias de antecedência para acamparem e desfrutarem daquele espaço rural em festa, com rio próximo, longe das civilizações. No entanto a origem da festa é devocional, pedir proteção para os tempos que vêm e agradecer pelos sucessos passados ou apenas pelo momento de encontro espiritual. A marcar esta vertente mais introspetiva da festa e como ponto mais solene da mesma, realiza-se a missa campal assim como a procissão que a antecede e precede. Esta cerimónia e festa vem de há muitos anos, não se sabe exatamente quando começou, mas é seguro que pelo menos há aproximadamente quatro séculos (ACE - Baixo Sabor, 2011)!

A origem dos cultos religiosos fica, não raras vezes, dependente da memória popular e das transformações daí resultantes ao longo do tempo. Podemos estar na presença de histórias ou lendas onde os factos e ficções se confundem ficando sujeitos à interpretação oscilante consoante a conjuntura em que são feitas. Ao dar nota sobre um santo específico, como aqui se faz, procuram-se as origens do mesmo no mundo, os dados que existem sobre a sua vida real, o motivo da sua canonização e aquilo de que era protetor ou curador e que motivou a origem do seu culto em geral (Réau, 1997).

O Santo Antão da Barca de Parada teve e continua a ter grande devoção e talvez a melhor prova documental dessa crença sejam os ex-votos de pedido ou de agradecimento aos milagres de curas de doenças, cujos exemplares se encontram na Casa dos Milagres do Santuário. São características frequentes dos ex-votos a representação pictórica do enfermo no leito, por vezes acompanhado de outras figuras fazendo vigília ao agonizante. A maioria das vezes a zona inferior dessas pinturas possui uma barra mais clara reservada ao texto que indica o nome do santo e qual o milagre efetuado, o nome do doente e por vezes a data. Os ex-votos do Santuário de Santo Antão seguem a mesma estrutura, da qual se transcrevem exemplos de alguns textos:

- 1779 – *“Milagre que fez Santo^o Antão Aio Teixeira do lugar de Sanfins que estando gravemente enfermo o St^o lhe dera.”*
- 1823 – *“Dómino puer Meus. Male Tor quetur die verbo et samalitur pu es meus Er Santus est puer in illo hara s malls.”*
- 1866 – *“Milagre que fez Santo Antão a M^a do Carmo de Oliveira de Asmos que estando gravemente enferma, sua família suplicou ao Santo e logo melhorou”*

- 1868 - *Milagre que fez Santo Antão a João Batista Roriz da Cabreira que estando gravemente doente se chamou se chamou ao Santo que recuperou saúde no dia 23 de Outubro do ano de 1868.*”
- 1868 - *Milagre que fez este Santo a António Joaquim de Sobreda.*”
- 1871 – *Milagre que fez Santo Antão Abade ou da Barca a Maria dos Ramos de Braga que estando doente de uma ferida ruim fez promessa ao Santo e como melhorou perente my cumpriu.*”
- 1881 – *“Milagre que fez Santo Antão a Joaquim Cardoso de Sendim de Miranda que com tanta fé pediu ao Santo que logo teve saúde no ano de 1881.”*
- 1882 – *Milagre que fez o Divino Santo Antão da Barca na pessoa de Francisco António Rito da povoação de Brunhoso concelho de Mogadouro no ano de 1882.*”

A devoção e a crença no Santo Antão primeiro, e depois na Senhora dos Remédios e no Divino Senhor da Barca abrangem com intensidade as freguesias vizinhas como Parada, Cerejais, Estevais, Vilar Chão, Picões, Meirinhos, Felgar, Souto da Velha, etc., e ainda outras mais distantes como Mogadouro e Vila Nova de Foz Côa (ACE - Baixo Sabor, 2011). Os percursos até ao Santuário são sinuosos e pedregosos, muitas vezes de pedra solta o que não impedia os peregrinos de os superarem. Hoje em dia o caminho não é para a maioria fonte de espiritualidade, dado o vasto legue de veículos uns mais outros menos preparados para as diferenças geomorfologias que facilitam a chegada ao local, assim como possibilitam a participação daqueles com inferior mobilidade. Em tempos os caminhos teriam também um papel importante no que toca à manifestação da fé e da devoção.

3.1. A vida de Santo Antão

A vida e obra do Santo Antão muito pode auxiliar a compreensão da adoção do orago no lugar de Miragaia, Parada. A vida do Santo está profusamente documentada a partir de escritos realizados depois da sua morte por Santo Atanásio, também asceta que com ele conviveu.

Santo Antão nasceu por volta do ano 251 no Alto Egito e morreu em 356, portanto, com 105 anos. A segunda metade do século III foi pautada pela perseguição e martírio dos cristãos tanto no Ocidente como no Oriente donde surgem muitas vidas de Santos, modelo iconográfico atemorizante por vezes adotado pela Igreja. Porém no ano de 313, o *Édito de Milão* veio proclamar o acordo entre os imperadores de Oriente e Ocidente procurando instaurar a liberdade religiosa e pondo fim a todas as perseguições. Desta forma a *Fuga Mundi* ou fuga ao mundo passou a ser considerada a forma de perfeição máxima da vida cristã. A fuga ao mundo passava pelo retiro para a solidão, ascese e

contemplação. Santo Antão escolheu esta forma de devoção à religião cristã (Réau, 1997). A ele juntaram-se muitos outros eremitas sendo por isso considerado o fundador do monaquismo, não porque tenha instituído qualquer Ordem Monástica, mas por ter sido precursor e timoneiro do modo de vida dos eremitas que se lhe juntaram, isolados do mundo mas reunidos para a contemplação (Pálida, 1998).

Ainda jovem, com cerca de 20 anos, de origem modesta, praticamente iletrado, com uma vida rude de sobrevivência, observava com desgosto a corrupção e a forma como se alcançavam estatutos no seio da Igreja e decidindo subir para o deserto rompeu com a sua vida anterior. Ali se entregou a uma vida solitária, pobre e tremendamente ascética. No deserto foi assaltado por tentações diabólicas que geralmente se interpretam por alucinações resultantes da vida de solidão, jejum e vigília em que vivia. (Réau, 1997). Por vezes, as personagens das tentações assumiam a forma de mulheres com os cascos fendidos ou pequenos chifres que tentavam seduzi-lo com os prazeres carnavais (Pálida, 1998). No final da sua vida, guiado por um centauro e um sátiro (Pálida, 1998), Santo Antão visitou Paulo (S. Paulo), também eremita no Egito e superior dos anacoretas de Tebaida e terão sido milagrosamente alimentados por um corvo que nesse dia trazia uma ração dupla de pão. Pouco tempo depois, ao saber na morte de Paulo, foi enterra-lo ajudado por dois leões (Réau, 1997).

A devoção a Santo Antão estendeu-se, primeiro, por todo o Egito e depois a Constantinopla, para onde foi levado o seu corpo e depois também à região francesa de Vienne que dizia possuir o corpo de Santo Antão (Nunes, 2016). Assim, durante algum tempo as duas regiões disputaram a pertença do verdadeiro corpo mas foram os monges de Saint Antoine de Viennois que saíram vitoriosos desta disputa. Esta ordem hospitalar, fundada no século XI sobre a advocacia de Santo Antão convertido em curador, especializou-se no tratamento de doenças contagiosas como a peste, a sífilis e mais tarde a chamada “fogo de Santo Antão” (erisipela gangrenosa). Como estas terríveis enfermidades assolavam muitas regiões do mundo cristão.

Graças às numerosas filiais criadas pelo mosteiro matriz em Vienne, o culto a Santo Antão difundiu-se por toda a cristandade nos finais da Idade Media (*Idem*, 1997).

Os antonitas dedicavam-se também à criação de porcos que traziam com uma campainha ao pescoço e por isso Santo Antão aparece com um porco a seus pés, tornando-se mesmo advogado destes animais e seus criadores também em Portugal. Neste caso, o porco nada tem a ver com a representação do mal ou com as tentações da carne como por vezes se confunde. O poder curativo de Santo Antão estendia-se também aos animais

especialmente aos porcos a quem se davam bolinhas de pão esfregadas contra a estátua do Santo Antão (Réau, 1997).

Encontra-se sobejamente referenciado que uma das atividades bastante incidentes neste lugar de Parada terá sido a agropecuária, que hoje em dia se resume à criação de gado caprino, mas antes poderá e deverá ter-se estendido a outras espécies animais. Está também referenciado que a qualidade das terras não seriam as melhores “*por acharem seus moradores serem enfermas e pouco sadias*” (Capela, 2007), reforçando a ideia da necessidade da proteção tanto dos animais como das pessoas pelo Santo Antão. Mas vejamos como o seu culto poderá factualmente ter chegado até aqui.

A ordem de Santo Antão terá entrado em Portugal no tempo de D. Sanco II e foi em Benespera (hoje Guarda) o seu primeiro mosteiro. A partir de então a devoção a Santo Antão espalhou-se com certa intensidade por toda a região fronteiriça, nomeadamente em Pinhel freguesia que ainda hoje o tem por orago, e daqui passaria para Trás-os-Montes onde foram criadas mais três paróquias com a sua invocação, sendo elas, Variz (Mogadouro), Vilarinho de Agrochao (Macedo de Cavaleiros) e Lagoaça (Freixo de Espada à Cinta). Assim, é muito frequente em todo o país encontrarem-se imagens de Santo Antão com o porco a seus pés em igrejas paroquiais e ermidas como veio a acontecer em Parada (ACE - Baixo Sabor, 2011).

3.2. Símbolos e atributos de Santo Antão da Barca

A vida dos Santos dá origem a uma devoção que uma vez tornada popular ganha variadas interpretações que conduzem a adaptações ou extensões da advocação do Santo e que por sua vez somam atributos e símbolos à iconografia original (Réau, 1997). O Santo Antão aparece associado a vários símbolos e atributos, uns mais outros menos frequentes. Também os cânones da Igreja conduzem de forma contundente as formas e elementos representativos. A influência cristã promovida a partir do Concílio de Trento é transversal a todas as Ordens Religiosas convergindo sempre para uma origem comum, mas revestindo as representações com características específicas de acordo com o enquadramento espacial de igreja, capela, mosteiro ou convento. (Almeida, 2005) As representações da vida dos santos, assim como outras, adquirem uma intenção profundamente catequizadora e de orientação moral. Todos os elementos formais apresentados dentro da cena religiosa têm uma função instrutiva cuja repercussão na sociedade é um cuidado de primeira ordem numa igreja que procurava solidificar raízes

e estabilizar a instituição dos poderes eclesiásticos no contexto político. As fontes iconográficas são variadas e facilitam a seleção das imagens representadas e as mensagens a transmitir no aconselhamento aos artistas (Moura, 1993)



Figura 13 - Imagem processional de Santo Antão da Barca (Memórias... e outras coisas... Bragança, 2018).

A representação do **deserto** é uma iconografia transversal à representação dos eremitas. A busca de Deus, onde no isolamento e aridez desse retiro, o Homem se torna capaz de escutar a Sua vós e ver a Sua face. É também na solidão que expurga as suas fraquezas vivendo num holocausto sacrificial para se purificar. A montanha surge, não raras vezes como pano de fundo desse deserto, é nela que começa a ascensão interior, tudo se torna espelho, reflexo e eco para a autorreflexão (Almeida, 2005).

Quase sempre o Santo Antão surge com uma **cruz**. A cruz pode aparecer geralmente com dois tipos de representação diferentes assim como a mensagem que transmite. Na representação do Santo com as vestes eremíticas e no deserto, a cruz tem a forma de crucifixo ou cruz latina podendo aparecer na sua mão, colocada sobre um tosco altar ou simplesmente encostada a uma árvore. Este elemento transmite o amor da salvação de Cristo, o sacrifício, a crucificação e a ressurreição (*idem*, 2005).

Outras vezes o Santo Antão segura uma espécie de cajado com o nome **Tau** (em forma de “T”). Este Tau é a última letra do alfabeto grego, tendo sido usado na antiguidade para abreviar a palavra «cruz» na língua grega. Atualmente é o símbolo da Ordem dos Frades Menores (*idem*, 2005).

Santo Antão é muitas vezes representado como frade da **Ordem Antonina** aparecendo vestido com o escapulário castanho sobre uma alva.

A **campainha ou sineta** é também um atributo comum dos ermitões que a empregam para afastar os ataques dos demónios, o seu som afasta-os com a mesma intensidade que os afasta a luz dos cirios. Na Capela de Santo Antão da Barca este atributo tem um papel ritual importante, o devoto purifica-se e protege-se do mal quando, à entrada da capela, toca na sineta que está pendurada nas mãos da imagem processional do Santo, benzendo-se de seguida.

Na maioria das representações deste Santo ele surge com um **livro** que estando aberto simboliza o Novo Testamento, como conhecimento consolidado cuja prática da leitura remete para a meditação na Palavra de Deus. O livro fechado surge associado ao Santo Antão quando ele é representado como bispo, neste caso um livro remete para um conteúdo ainda desconhecido e por isso é atributo de imagens dos Apóstolos, Doutores da Igreja e, como neste caso aos Bispos, como depositários da Doutrina Evangélica (Almeida, 2005).

As **chamas** aparecem também nas representações do Santo Antão, saindo de seus pés ou do livro que tem na mão, aludindo à enfermidade curada pelos antoninos – a doença do “fogo de Santo Antão” (*Idem*, 2005).

Também o **porco** está associado à cura da doença “o fogo de Santo Antão”. Muitas vezes este animal é representado na personificação do demónio e das tentações da carne mas neste caso a origem da associação deste atributo relaciona-se com o poder da ação curativa da sua banha e por isso o porco é representado junto a ele com familiaridade semelhante à de um cão (Réau, 1997).

A estes atributos junta-se por vezes um **rosário** de grossas contas (*Idem*, 1997) como símbolo da prática da oração contínua e dedicação permanente ao trabalho espiritual. A oração do rosário está estreitamente ligada à intenção eremítica da virtude e da pureza do coração (Almeida, 2005).

A **caveira** surge algumas vezes pousada sobre uma pedra podendo simbolizar o demónio, ou no altar, na mão ou no regaço como fonte de contemplação da morte e da vacuidade da vida (*Idem*, 2005).

As **tentações** do Santo Antão encontram-se sobejamente representadas por variadíssimos pintores desde a época Medieval até aos nossos dias. Muitas vezes estão representadas na figura de demónios e mulheres desnudas. A representação das várias formas do mal que tentam o Santo Antão é representada sob as mais diversas formas animais, híbridos e deformados que o arrastam e puxam pelas vestes, sendo de resto, um pretexto de liberdade artística (Réau, 1997).

Santo Antão está muitas vezes acompanhado de um ou mais monges, simbolizando o acolhimento aos irmãos que se aproximam, atitude salientada no encontro de Santo Antão com S. Paulo também eremita, alimentado por um corvo que nesse dia transportou não um, mas dois pedaços de pão mais uma vez com carga simbólica, a da Eucaristia. Assim, a origem ou a adoção do culto de Santo Antão neste lugar fundamentam-se no contexto agropecuário pela proteção que dava aos animais e aos seus tratadores. A localização bastante afastada das povoações e a própria geomorfologia, um vale bastante baixo circundado por montes pode associar-se ao eremitério do Santo e daí à vida rude que levou e que porventura quem viveu em Miragaia também poderá ter sentido.

Muitas vezes acontece o culto aos santos ser adaptado a necessidades específicas dos povos locais em que se desenvolve, resultando em acrescento de nomenclaturas ao nome original, como acontece com o Santo Antão da Barca (Réau, 1997). Santo Antão é o nome do Santo cuja devoção existe em todo o mundo cristão e “da Barca” é uma especificação nascida no já descrito local de Parada de Alfandega da Fé. O culto a Santo Antão neste lugar podia existir já antes da existência da barca, assim como pode ter surgido apenas quando ali habitou um barqueiro, cuja vida isolada poderá ter sido comparada à do asceta Santo Antão. A Corografia Portuguesa redigida em 1706 refere já a travessia do Rio Sabor por barcas, num episódio relacionado com um Frei João Hortelão e as suas atividades agropecuárias à data de 1499 (Costa, 1706), o que torna possível que o culto ao Santo Antão associado à Barca pudesse já existir ou ter tido origem por esta época.

O autor da monografia “O Santuário de Santo Antão a Barca” escrito em 1988, António dos Santos Lopes, regista um importante testemunho acerca da Barca do Santo Antão. Provido das fontes a que podemos já não ter acesso, mas também da grande vantagem de habitar em Parada e, portanto, conhecedor daqueles lugares e gentes, diz que já no tempo dos Távora a barca podia existir pois esta família tinha aí senhoria sobre várias Quintas entre as quais, duas delas eram muito próximas, mas situadas em margens opostas do rio Sabor. De uma delas, a quinta da Casa da Barca terá restado alguns casebres do atual lugar de Miragaia. E do outro lado do rio a Quinta de Crestelos (Lopes, 2008). Os habitantes das quintas, senhores e criados, estes últimos por vezes vivendo em dependências separadas da habitação principal, faziam em princípio trocas de produtos para consumo próprio ou para venda de um e do outro lado do rio. Estas trocas de produtos não se dariam apenas entre estas duas quintas, mas igualmente com muitas outras nas redondezas que dependiam, por isso, grandemente, da travessia do rio pela barca.

Enquanto existiu, a barca sempre serviu para o transporte de produtos agrícolas, animais e pessoas, não se tornando difícil suspeitar que já no tempo em que era habitada a Quinta de Crestelos assim também sucedesse e, portanto, ela já existisse. Ainda que se tratasse apenas o aprovisionamento da Quinta, com a água da fonte e de outros produtos agrícolas ou pecuários que estivessem implantados unicamente na margem oposta do rio, esta hipótese parece-nos sustentada.

Para servir o transporte de produtos agrícolas, animais, etc., a barca era necessariamente de dimensões relativamente grandes, tinha 7 metros de comprimento, 3,7 metros de largura na entrada e 4,8 metros na largura posterior. A última barca existente foi levada pela corrente em 1953 nunca tendo sido substituída. Dela existe uma réplica na casa dos Milagres realizada pelo Sr. António Augusto Carrasqueira de Felgar, para que, não obstante o desaparecimento da mesma, se perpetuasse a sua memória (Lopes, 2008).

Naquele ponto do rio Sabor o leito do rio faz um terraço que permite em época de Verão aceder facilmente à água pelos veraneantes e consegue-se atravessar a pé e com veículos motorizados preparados para as diversidades morfológicas do terreno (ACE - Baixo Sabor, 2011). No inverno, porém, existem a montante diversos estreitos sinuosos que impulsionam de tal forma a corrente que o rio se torna muito difícil de atravessar e por vezes considerado intransponível naquele ponto. Os locais denominavam áquele ponto do rio como *O Poço da Barca* (Lopes, 2008). O barqueiro tem assim um papel muito importante pois depende dele a segurança dos bens transportados. A travessia da barca fazia-se com a ajuda de remos, mas o meio de movimento dependia essencialmente de grossos arames que ligados às duas margens e puxados à força de braços do barqueiro asseguravam a chegada à outra margem. Além da manutenção geral da barca, o barqueiro tinha de mudar os pontos de fixação dos arames nas margens consoante a subida ou descida das águas em locais, ou marcas, que ele já tinha definidos (*Idem*, 2008).

O bem-estar do barqueiro e respetiva barca terá tido muita importância não só para a Quinta de Crestelos e para o lugar de Miragaia, mas também para muitas outras quintas que na época existiam nas proximidades. Assim, a proteção do barqueiro e da sua barca seria do interesse dum razoável número de povoações, o que faz prever o motivo da associação da Barca ao Santo Antão.

3.3. A imagem primitiva.



Figura 14- A primeira imagem do Santo Antão da Barca (ACE - Baixo Sabor, 2011)

Na capela de Santo Antão da Barca encontram-se variados tipos de representação do Santo, na primitiva ou mais antiga representação, em pedra e de caráter vernacular, o santo aparece com as vestes antoninas e com alguns dos principais atributos, o tau ou cajado, o porco, a sineta e uma expressiva e colorida cruz sobre a veste. A ausência do cordão de três nós e do rosário poderá dever-se à dificuldade de trabalhar elementos mais pequenos na pedra, mas salienta-se a escolha dos atributos expressivamente representados como aqueles que mais diretamente atenderiam as pessoas do lugar. A veste de monge antonina poderá estar associada ao desenvolvimento da vida monástica bastante desenvolvida no séc. XVI, como prova, aliás, a referência em diversos documentos, a existência das várias abadias existentes em quase todas as pequenas localidades próximas, seguindo a tendência do resto do país (Costa, 170; Ramos, 2011). O porco, tal como temos observado, remeteria para a cura e proteção contra doenças das pessoas e dos animais e, na mão a sineta, como proteção e purificação espiritual para redenção dos pecados. A igualmente expressiva cruz sobre o abdómen do santo, de dimensão consideravelmente grande relativamente ao tamanho da imagem, talvez para que não restassem dúvidas quanto à intenção religiosa da imagem e naturalmente como símbolo da fé Cristã, do sacrifício e da redenção (Pálida, 1998).

3.4. As cenas da vida de Santo Antão na Pintura mural da capela-mor

Das nove cenas que terão sido realizadas sobre a vida de Santo Antão apenas quatro possuem boa leitura e fácil identificação das figurações. Das restantes apenas restam vestígios que permitem, no entanto, deduzir a figuração do Santo. Estas representações distribuídas pela superfície sumptuosamente decorada em sua função, revelam a grande devoção que existia por parte do encomendante, a qual poderia também ser acompanhada pela dos povos das localidades próximas, como já vimos. Segue-se a descrição das pinturas e interpretação muito breve que se desenvolverá mais à frente.

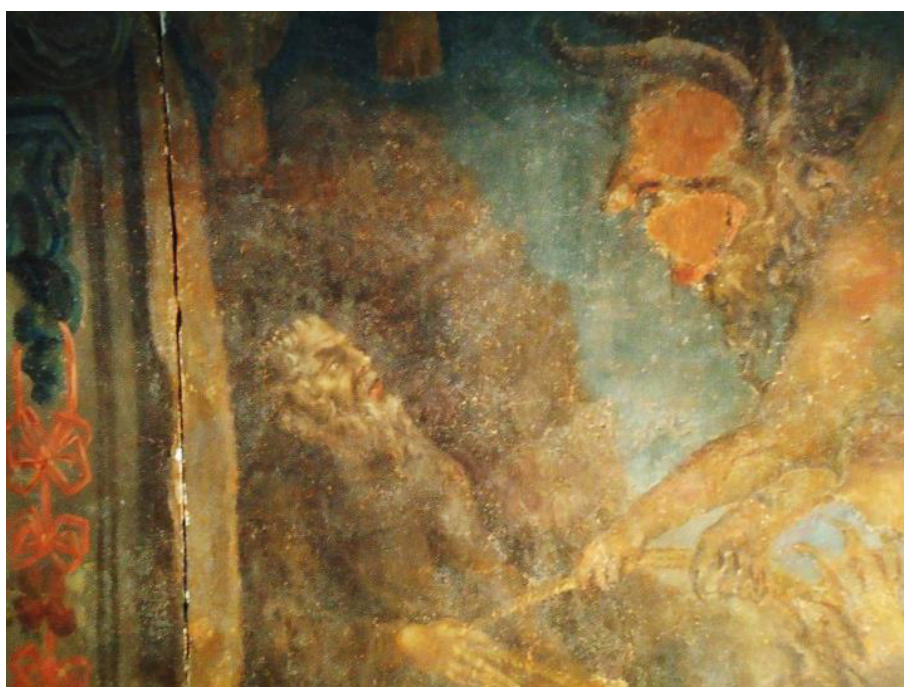


Figura 15 - Cena da vida de Santo Antão na decoração de estilo Barroco (E.O.P.P.,SA., 2011)

1 - Santo Antão segurando o livro aberto com a veste de eremita, vestido de tonalidade castanha e manto com capuz castanho que é puxado por figura demónica vermelha, com grandes garras, grande nariz pontiagudo e cornos. O pano de fundo encontra-se uma árvore e uma montanha no lado oposto. Trata-se da passagem das tentações que apareceram a Santo Antão no deserto.

2 - Santo Antão em postura de apelo a Deus, rodeado de três figuras parcamente vestidas sendo uma delas uma figura feminina exibindo um seio e possuindo cornos. Esta figura possui uma cobra que lhe desliza sobre um ombro pelo peito ate se encontrar na mão que se encontra perto da cabeça na mão da imagem e muito próximo da cabeça do Santo Antão. Da outra mão sai uma labareda de fogo. As figuras puxam a roupa do santo encontrando se este quase desnudo (figura 6). A sineta caída por terra. Sobre o conjunto

antropomórfico que preenche quase toda a cena, um céu nublado. Também aqui se trata de uma passagem das tentações que apareceram a Santo Antão no deserto.

3 - Santo Antão com expressão algo severa resistindo a uma grande figura demoníaca que lhe puxa o cordão da cintura. A figura de cornos grandes e aparentemente com a boca aberta, nariz grande e pontiagudo, grandes orelhas e barbas, asas de morcego. Sobre este outro possuindo também asas de morcego com uma mão aberta com garras como quem vai agarrar o santo. Sobre este uma figura híbrida, leão e cabeça demoníaca, também com asas de morcego agarra uma perna do Santo. No pano de fundo um penhasco, ou montanha atrás do Santo. Mais uma vez a representação das tentações que apareceram a Santo Antão no deserto.

4 - Santo Antão acompanhando uma figura jacente, e com um leão na paisagem de fundo, Santo Antão virado para o céu, com uma mão estendida como que apelando à intervenção divina. Trata-se da passagem em que Santo Antão vai enterrar S. Paulo com a ajuda de dois leões.

5 - Na abóbada como figura central Santo Antão olhando o céu sobre nuvens, aparentemente com a cabeça rodeada duma área mais clara resplandecente e rodeado de figuras cujo caráter não se consegue ler.



Figura 16 - Cena da vida de Santo Antão na abóbada. (E.O.P.P.,SA., 2011).

6, 7, 8 e 9 - Num canto o Santo aparece ajoelhado em veneração virado para os céus e atrás dele uma figura feminina com cabelo claro, comprido e solto, com vestido vermelho, grande decote e uma perna desnuda (figura 17). Nos outros cantos pode apenas distinguir-se em dois deles a figura de Santo Antão, num deles o rosto e em ambas volumetrias da veste castanha. Perto dele apenas tonalidades aparentemente de carnações. A representação que estaria no canto remanescente está ilegível, não se conseguindo distinguir qualquer elemento formal.

O conjunto da representação na pintura mural, como observamos, trata na sua maioria das passagens relacionadas com as tentações através de figuras demoníacas e numa delas escasso decoro. O contexto decorativo marcadamente Barroco pela representação da arquitetura em *tromp`loil* ou pintura de quadratura, profusamente decorados com as volumetrias características dos referidos estilos, enquadram-se numa época pós tridentina em que toda a expressão plástica religiosa deveria ter um caráter catequizante e ao mesmo tempo impor a grandiosidade da igreja através de conjuntos intensa e ricamente decorados (Serrão, 2003). Por um lado, a entrada na capela transporta o crente para um cenário pleno do poder e da onipotência de Deus, por outro lado, numa direção oposta às diretrizes tridentinas de decência e função catequizadora, temos as representações demoníacas junto a nós, no plano terreno observadas com frequência nas passagens das tentações selecionadas pelo pintor ou pelo encomendante (Anacleto, 1986). Esta aparente incongruência da mensagem catequizadora poderá apenas fazer sentido numa vertente não muito desenvolvida do barroco tardio, o Protobarroco, que surge nas primeiras décadas do séc. XVII, deliberadamente antagónica da ideia contrarreformista iniciada no Maneirismo, libertando o artista para as suas próprias escolhas (Moura, 1993). Mais à frente apresentar-se-á uma contextualização histórico-artística que permitirá, entre outras, compreender as opções de representação e estilísticas presentes na capela. Neste ponto pretendemos apenas dar conta do significado iconográfico das diversas imagens antropomórficas e respetivos símbolos e atributos da capela de Santo Antão. Ainda enquadrados na representação ilusionista da arquitetura encontra-se uma imagem feminina com cinto vermelho, túnica branca, saia azul, a seus pés uma criança vendada aparentemente segurando algo e na parede oposta outra imagem feminina com manto vermelho e vestido amarelo, cabelo apanhado e grande ornamento floral na cabeça, duas crianças do lado esquerdo e formas circulares no regaço poderão ser pães? Uma das crianças olha s Santa estendendo-lhe os braços e a outra, mais crescida recebe a mão da Santa.

3.5. Santo Antão no teto da Nave

No teto do forro da nave Santo Antão encontra-se com a veste antonina que sustenta sobre o ombro esquerdo uma cruz patada de braços iguais, símbolo da Ordem dos Templários e, portanto, da catequização dos povos (Almeida, 2005). A alva aberta na cintura com um cingulo preto simbolizando castidade e nele encontra-se entalado um rosário comparativamente grande e bastante expressivo no conjunto, remetendo para a grande importância dada à oração. Santo Antão olha para o livro aberto na mão direita remetendo para a contemplação da mensagem divina. Na mão esquerda segura um toco cajado e a campainha ou sineta que afasta os espíritos malignos. Aos seus pés um pequeno porco, num plano bastante secundário quase ilegível.

Embora não se trate de representações figurativas, apresentam-se de seguida nove inscrições que rodeiam o santo complementado a intenção da transmissão da mensagem cristã. As inscrições encontram-se em oito medalhões pintados no forro, no contexto da composição envolvente, sendo que um deles, o mais pequeno, encontra-se num dos medalhões ornamentados com enrolamentos das sancas entalhadas.

A inscrição presente no medalhão da talha das sancas: “*EST DOMVS DEI*”, que se traduz para “É a casa de Deus.”

Os medalhões maiores nos cantos do teto, contados a partir do lado esquerdo do arco cruzeiro contêm as seguintes inscrições:

- *LVCER NAE AR DENTES IN MANIBVS VEST RIS ET VOVS SIMI LES HOMNIBVS EXPECTANTIBVS DOMINVM SVVM QV ANDO REVERTETV R A NUPTIIS.*
Tradução: “*Lanternas acesas nas vossas mãos e vós semelhantes a homens que aguardam o seu Senhor quando regressar das bodas.*”
- *BEATI SERVI ILLI QVOS CYM ILLE INVENERIT VIGILANTES AMEN DICO VOBIS QVOD PERCIN GET SE ET FACIET ILLOS DISCUMBERE ET TRANSIENS MINIS TRABIT ILLIS.*
Tradução: “*Felizes aqueles servos que ele encontrar vigilantes. Em verdade vos digo que se cingirá e fá-los sentar à mesa e passando pelo meio deles servi-los-á.*”
- *ET VOS ESTOTE PARATI QVIA QVA HORA NON PVTATIS FILIVS HOMI NOS VENIET.*
Tradução: “*E vós esta preparados porque na hora em que não pensais, o Filho do Homem virá.*”
- *ET SI VENERIT IN SECVN DA VIGILIA ET ITA INVENERE RIT BEATI SVNT SERVI ILLI.*
Tradução: “*E se vier na segunda vigília e assim os encontrar, felizes são esses servos.*”

Nestas frases interpretamos uma mensagem constante que apela à vigília e à contemplação de Deus e da Fé, que assim será recompensada.

Os medalhões menores localizados na linha de eixo dos anteriores direcionando-se para o centro do teto e a seguir a eles, contados a partir do lado esquerdo do arco cruzeiro contêm as seguintes inscrições:

- *VT CVM VE VERIT ET PVLSAVERIT ILLE CONFESIM APERIANT.*
Tradução: “*Para que quando Ele vier e bater imediatamente lhe abram (a porta)*”
- *BEAT VS SER VVS QVEM VENERIT DOMINVS.*
Tradução: “*Feliz o servo que quando vier o Senhor.*”
- *INVE NERIT VIGILANTEM AMEN DICO VOBIS.*
Tradução: “*Encontrar vigilante. Na verdade, vos digo.*”
- “*SVPER OMINIA BONA SVA CONSTITVT ET EVM*”.
Tradução: “*Sobre todos os seus bens o constituirá (sei feitor).*” (Lopes, 2008).

As frases destes pequenos medalhões parecem complementar-se entre si, formando uma mensagem semelhante à anterior advertindo para uma vigília permanente e a recompensa que daí resultará.

3.6. A imagem processional

A capela contém uma imagem de vulto do Santo Antão que está colocada na tribuna central do altar-mor. Na festa popular do mês de setembro esta imagem desce para um andor da procissão. A imagem do Santo Antão mede 68 cm de altura e a indumentária consiste na veste antonina desta vez com debruados ricamente adornados com elementos decorativos dourados. Nesta representação o Santo Antão apresenta-se detentor do título de Abade na hierarquia eclesiástica. Tal distinção está patente na forma e posição do bastão. Já se referiu que o cajado em forma de tau é atributo característico de Santo Antão, porém neste caso o bastão possui uma forma curva e esteticamente espiralada, a qual, estando voltada para dentro em direção ao Santo, alude à posição de abade na hierarquia religiosa, cuja autoridade abrange o âmbito interno do Mosteiro que orienta. (Giannís, 2018)

O Santo Antão segura o livro fechado, símbolo que o coloca como depositário e guardião da mensagem de Deus, da qual é detentor e mensageiro (Almeida, 2005). O Santo é também provido de um báculo, que tem origem no cajado usado pelos pastores para se apoiarem ao andar e para conduzirem o gado. Muitas vezes tem a extremidade curva para segurar a rês pela perna. Quando está ligado a figuras superiores na hierarquia eclesiástica o báculo é geralmente decorado e a parte superior curva ganha contornos espiralados, como acontece neste caso. A sineta e o porco são atributos que também aqui

acompanham o Santo Antão cuja simbologia já se apresentou. De todas as representações do Santo Antão existentes dentro da capela, esta é a única em que a barca aparece associada à imagem, porém, apenas temporariamente. A barca conforma a estrutura do andar processional que suporta a imagem do Santo e ainda de todos os tradicionais e festivos arranjos florais. Como já se referiu a imagem de vulto do Santo Antão é a figura central do altar-mor e encontra-se permanentemente colocado sobre a tribuna, pelo que, a imagem apenas se encontra complementada com a barca nos dias da comemoração estival.

4. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ARTÍSTICA DAS TRÊS CAMPANHAS DECORATIVAS

Neste ponto procuraremos organizar todos os dados históricos a que tivemos acesso com seguimento cronológico, procurando uma linha condutora das fases de transformação decorativa da capela assim como do contexto social que as envolveu e provocou. Nas precedentes descrições formais, por vezes, tornou-se inevitável a referência aos estilos artísticos pelo que haverá algumas repetições. Tratando-se das pinturas murais, mote do presente trabalho e, portanto, o ponto para onde convergimos toda a informação, novamente se fará referência aos estilos artísticos referidos, desta vez ligados às influências artísticas externas, religiosas e políticas, que promoveram a sua introdução na capela.

Esta apresentação resulta também de questões que foram aparecendo no decorrer da intervenção de conservação e restauro e que agora se vieram reacender. Embora tenhamos alguma formação no âmbito disciplinar da história da arte, não possuímos conhecimento científico aprofundado para interpretar os dados que iremos expor.

As fontes a que tivemos acesso quando confrontadas com os diferentes estratos policromos, que encontramos sobrepostos, conformam uma série de dúvidas que acreditamos mereciam ser esclarecidas. Estamos conscientes que uma análise destes dados num contexto científico da história da arte poderá até colocar o levantamento das questões que apresentamos no plano do absurdo, encontrando para elas respostas óbvias ou até, não lhes encontrar qualquer sentido. Com esta declarada ausência de ferramentas, consideramos, no entanto, legítima a exposição das ideias que se foram desenvolvendo ao longo deste percurso muito próximo às pinturas murais da capela.

A capela possui património integrado imóvel, nas formas da arquitetura e na pintura decorativa das paredes interiores, e móvel, nos altares mor e laterais e respetivo imaginário de vulto. Não sendo intenção deste trabalho procurar as fases de introdução de elementos relacionados com outro património que não as pinturas murais, não temos, porém, como analisar a decoração Neoclássica sem nos apoiarmos nas policromias sobre madeira presentes nos elementos da nave da capela, como veremos.

4.1. As origens da construção da capela

Das quatro sondagens arqueológicas realizadas já vimos que não foi possível responder ao principal objetivo dessa intervenção sobre a existência ou ausência de uma capela primitiva e/ou fases anteriores de ocupação no local. Verificou-se, contudo que as mais antigas evidências arqueológicas remontam à época de construção da capela por volta do ano de 1743, pois sobrepõem-se imediatamente ao substrato geológico do terreno. Relevante é também a constatação da posterior construção da sacristia que se anexou ao corpo principal e altar-mor, datada da primeira metade do séc. XIX. Esta época integra também alterações introduzidas no corpo principal da capela, nomeadamente, o emparedamento da janela situada na parede agora de meiação para a construída sacristia (ACE - Baixo Sabor, 2011) . A estas alterações pensamos que se terá juntado o alargamento da porta de passagem entre estes dois corpos, capela-mor e sacristia, o que apenas se percebeu mais á frente com a remoção dos repintes, por uma das cenas da vida do Santo Antão se encontrar cortada pela porta.

O núcleo populacional onde se originou o culto ao Santo Antão que permanece até hoje, fazia parte da Quinta da Casa da Barca e deverá ter-se formado na época Medieval, mas, desta altura, apenas encontramos o registo da propriedade dos respetivos terrenos no documento de 1401 onde Pero Lourenço de Távora, reposteiro-mor do Rei D. João I, foi por este tornado senhor e donatário das terras de Mirandela a 21 de outubro de 1401, onde teria residência habitual (Lopes, 2008).

Sobre o núcleo populacional as fontes encontradas falam da Quinta da Casa da Barca que constituía lugar da então, vila e sede de Castro Vicente, estando já destituído de atividade social e laboral na altura da realização do documento em 1758, à semelhança de Quinta de Santa Anna, a Quinta do Val do Nardo, a Quinta da Faia, a Quinta das

Varges, ao que consta “*por acharem seus moradores serem enfermas e pouco sadias*” (Capela, 2007)

Em 1530 também as Vilas de Alfandega da Fé e Castro Vicente eram propriedade desta família no senhorio de Luís de Távora, sendo o lugar de Parada pertencente à última (C.A.S. Diocese de Bragança-Miranda, 2011). Nesta altura a família possuía em Parada, entre outras, a Quinta de Crestelos na margem direita do Rio Sabor ficando de frente, mas no lado oposto do rio, para o pequeno aglomerado habitacional, existente mas desabitado ainda antes da submersão pela albufeira da barragem recentemente construída, ao qual se dava o nome de Miragaia. Segundo uma antiga, mas sempre confirmada tradição (Lopes, 2008) existiria já ali uma capela dedicada a Santo Antão da Barca com uma pequenina imagem do mesmo Santo, hoje exposta num pequeno altar na Sacristia, e cuja configuração poderá enquadrá-la na época medieval o que leva a crer que terá sido o primeiro ícone do santo Antão a ser venerado (figura 15).

Considerando então que a origem do culto se tenha iniciado no final da época medieval, vejamos que durante o séc. XV, ocorreu uma intensa inquietação religiosa iniciada com a reforma protestante que viria a ter alguma relevância nas disputas de poder entre os órgãos governativos, da nação em geral, dos feudos em particular e ainda dos religiosos (Ramos, 2011). Em zonas remotas do interior de Trás-os-Montes, como era o lugar de Miragaia, também a fragilidade sobre quem e como se geriam os territórios em disputas que remontam a uma época bem anterior, poderá ter dado origem a uma continuada distância entre o ofício da igreja e a crença popular, e conseqüentemente a falta de apoio para uma construção, não menos que primária do que uma capela rudimentar, provavelmente pelos próprios habitantes, como se pensa ter sido a primeira capela (Lopes, 2008). Assim, o lugar do pequeno aglomerado de Miragaia poderia encontrar-se quase esquecido, tanto por parte da família detentora como pelo ofício eclesiástico, não passando a sua importância daquilo que dizia respeito ao produto proveniente da atividade agropecuária que aí se realizava. Este poderá ser o motivo pelo qual até 1728 não se encontra qualquer registo de propriedade, de edificação, alteração ou qualquer outra evolução ou acontecimento diretamente relacionado com a Capela de Santo Antão da Barca.

Os acontecimentos políticos e sociais poderão além de contextualizar a edificação ou reformulação da capela, também a introdução das pinturas Barrocas que terão tido origem na mesma altura. A reforma protestante e o concílio de Trento daí resultante e ao que se seguiu a Contrarreforma, geraram grande influência nas artes associadas à igreja,

sentida tanto nas grandes metrópoles como nos territórios mais rurais (Ramos, 2011). As pinturas murais barrocas da capela-mor conformam, ao contrário do caráter simples e rural que até aqui se verificaria na capela, um conjunto com significativo conteúdo artístico e cultural influenciado, por um lado das diretivas tridentinas, por outro, pela Contrarreforma. É neste cenário que contextualizamos as pinturas barrocas da capela de Santo Antão, no que diz respeito às quatro cenas da vida de santo Antão onde, repetida e expressivamente, se encontra a representação do diabo em três delas, sendo ainda uma destas, acompanhada pela meia nudez das figuras representadas.

Mas antes de nos determos nos conteúdos artísticos sobre as pinturas murais, e de forma a enquadrá-las o mais possível no contexto histórico apoiemo-nos nos documentos que remetem para uma época anterior a essa primeira decoração do interior da capela-mor de Santo Antão. Nos registos organizados e compilados em “*As freguesias do Distrito de Bragança nas Memórias Paroquiais de 1758*” (Capela, 2007) voltando a dar-se conta da propriedade e outras condições do lugar de Parada, assim como se encontra a primeira referência significativa à Capela de Santo Antão da Barca. Além de demonstrar a continuada posse destes terrenos pela família Távora dá também conta de outras ocorrências umas vezes mais, outras menos diretas, que procuraremos interpretar.

“Esta freguesia de Sam Thiago de Parada está sita na Província de Trás dos Montes, pertence ao Arcebispado primaz de Braga e à Comarca de Torre de Moncorvo, hé termo de villa de Castro Vicente”(…)Hé donatário delle o Marques de Távora(…)Tem esta freguesia duas capellas digo fora della huma de Santo Antão”(…) (Eclesiásticos, Livro 165).

Em 1728, assiste-se ao renascer do Santuário, com uma nova afluência de fiéis quando por mercê de milagres obrados, os romeiros regressam ao local:

“sucedeo que sendo pelos annos de setecentos e vinte e oito deu em fazer tantos e tão estupendos milagres que hé visitada de inumeraveis romeiros de muitas provincias não somente deste Reino mas ahinda de Espanha, a coal fica situada à margem do rio Sabor que parece também o santo quis dar a seus romeiros o divertimento de verem correr as agoas.” (Eclesiásticos, Livro 165).

O próximo documento que apresentamos é aquele que mais informação fornece e ao qual repetidamente faremos referencia, trata-se de um pedido de sagração da capela construída ou renovada, datado de 1744, em concordância com o cronograma na sineta do campanário com a data de 1743, que naturalmente terá sido colocada, durante as obras de construção e, portanto, pouco antes do pedido de sagração. Procuraremos referir as contradições, por vezes, encontradas entre os documentos escritos, mas além disso, como

lidamos de muito perto com as pinturas donde ressaltaram evidências que partindo duma observação menos aprofundada podem não se distinguir, confrontá-las-emos com as informações escritas e veremos que também aqui se apresentam algumas ambiguidades. Com tal profusão de dúvidas não conseguimos arranjar melhor forma de expor os dados, senão duma maneira primária, em que se citam as referencias escritas ou as evidências formais e imediatamente a seguir, algumas interpretações que fizemos, mas sobretudo, colocando quase por extenso as incertezas que se levantaram.

“Na Quinta da casa da Barqua em hua capela antigua que ficou do tempo em que hera abitada aquella Quinta, que fica em distancia desta vila três legoas piquenas, dedicada a Santo Antão, a coal estando muitos annos com pouca ou nehua veneração” (C.A.S. Diocese de Bragança-Miranda, 2011).

Verifica-se aqui a existência de uma pequena capela primitiva.

“Nos annos antecedentes (a 1743) se lhe fez novo templo de aboboda de tijolo com cunhais de cantaria com sua sacristia da mesma forma. Não tem este templo mais que hum altar com trono com tribuna donde esta colocado o glorioso santo muito bem dourado. Do arco da capela para cima tem vinte palmos e do arco da capela para baixo serão sessenta palmos de comprimento e trinta de largo.” (Lopes, 2008).

Antes de 1743 foi realizada nova capela desta vez com estruturas e organização espacial, expressa nas cantarias e arco cruzeiro. Assim, consideramos que inicialmente a capela teve um período sem qualquer pintura mural ao contrário daquilo que inicialmente se entendia a partir da relação com os documentos e o objeto. Mas ainda no sentido de fundamentar a nossa hipótese vejamos mais um excerto daquele documento:

“ (...) que vosa Alteza lhe de ou conceda licença ao seu Parocho para a benção de hum capella que se fez ao glorioso Santo Antão por estar a donde estava indecente e a nova finda ce a paga o depois de Bentão para nella se celebrar o Santo Sacrificio da missa e nellas se por a Imagem do dito Santo. Braga quatro de Maio de mil e setecentos e quarenta e coatro.”

A nova capela foi edificada e concebida no sentido de dispor de condições favoráveis ao pedido de sacralização.

(...)“esta formalmente completa feita com toda a decência renovada e pincelada por dentro e por fora com todo o primor de arte com o seu retábulo ao moderno muito bem feito tudo por ordem do muyto Reverendo Doutor Vigário Geral desta comarca en a detriminação do capitulo da vesita do Referendo Bernardo de Barros Araujo”.

Surge a ambiguidade na utilização de significados diferentes para a mesma ação nas palavras: “Renovada” contradizendo “a nova se há finda”. Também a expressão

“*pinçada por dentro e por fora com todo o primor de arte*” não parece referir-se às sumptuosas pinturas murais de estilo Barroco apenas presentes no interior da capela-mor.

A adjetivação “*com toda a decência*” referir-se-ia às pinturas de estilo Barroco representando as quatro cenas da vida de santo Antão, onde, repetida e expressivamente, se encontra a representação do diabo em três delas, sendo ainda uma destas, acompanhada pela meia nudez das figuras representadas? Acreditamos que as pinturas barrocas não terão sido introduzidas imediatamente a seguir ao levantamento das paredes na fase de construção. Mas não tendo qualquer prova que fundamente esta hipótese passamos para considerações que se ligam diretamente com as fases das pinturas entre si.

4.2. As pinturas murais de estilo Barroco

Se observarmos atentamente a composição pictórica das pinturas murais podemos distinguir um enquadramento formalmente um pouco desajustado entre a composição das cenas da vida de Santo Antão e o enquadramento da representação ilusionista da arquitetura (figura 7). A arquitetura representada coloca o observador num local bem definido que aparentemente não corresponde àquele que encontramos nas cenas representadas supostamente vivíveis a partir de aberturas ou janelas na arquitetura. Pode encontrar-se também alguma diferença de conceção estilística entre as referidas composições - cenas figurativas e representação arquitetónica. Não foram realizados quaisquer estudos científicos que permitam diferencia-las, mas no mínimo não parecem ser realizadas pela mão dum único artista.

A pintura Ilusionista ou de *tromp l'œil* caracteriza-se pela imitação de sistemas construtivos a partir de ponto de fuga donde raíam as linhas que vão construir colunas, entablamentos, balaustradas e toda uma panóplia dos mais variados elementos arquitetónicos numa sábia manipulação de iludir o observador. Esta estética associa-se às decorações joaninas difundidas no país durante a primeira metade do séc. XVIII aludindo à atualidade da pintura, como o mais perfeito corolário ornamental e cenográfico dos espaços. Adequam-se à nossa construção Barroca no rasgamento do mundo terreno e finito até às projeções infinitas do espaço celestial divino, cenário criado pelo conjunto pictórico da capela-mor de Santo Antão (Serrão, 2003). As cenas da vida de Santo Antão parecem, no entanto, além de perspetivamente desenquadradas, distinguirem-se numa vertente maneirista e tenebrista proveniente de Espanha que durante algum tempo se misturou com o barroco inicial (Serrão, 1986). Se nos basearmos na contextualização

histórico artística apresentada, encontra-se fundamentação para a possibilidade das pinturas Barrocas terem sido encomendadas pela administração e pelo pároco da Capela de Santo Antão, aquando do pedido de sagração quando referem que esta estava agora *“feita com toda a decência renovada e pincelada por dentro e por fora com todo o primor de arte”*. No entanto, o pedido é dirigido em 1743 ao arcebispo primaz de Braga, tratando-se de D. José de Bragança que desempenhou esta função entre 1741 e 1756 (Oliveira, 2011).

São extremamente importantes as atitudes artísticas do arcebispo que era naquele momento de sangue real. Ao que indicam os estudos sobre as opções artísticas do Arcebispo D. José, muitas das suas obras objetivavam-se a partir de um grande zelo no que dizia respeito aos conventos femininos, contribuindo para uma rigorosa disciplina religiosa inclusivamente com grande atenção ao conforto das irmãs que se encontravam em clausura. As suas opções seriam naturalmente repetidas pela nobreza ou pela burguesia dominante e o gosto de D. José iria ser fartamente ampliado, pois haveria que mostrar que se tinha compreendido muito bem a sua sensibilidade repetindo os seus gestos (Oliveira, 2011). Como veremos mais adiante D. José foi o grande difusor do estilo Rococó no norte do país misturado com uma vertente barroca mais tardia que propunha além da imitação da arquitetura meramente decorativa, uma função didático-moralizante (Serrão, 1986). Assim, se por um lado, conseguimos contextualizar a estética ilusionista da arquitetura na capela-mor, por outro, parece claramente antagónica quanto à índole de, pelo menos duas, das representações da vida de Santo Antão introduzidas em meados do séc. XVIII, altura em que a iconografia das cenas historiadas nos enquadramentos arquitetónico-decorativos, de um modo geral, respeitava os cânones já delineados desde a Idade Média pelas diretrizes tridentinas (Almeida, 2005).

Os temas religiosos continuamente dominariam o horizonte de artistas e encomendantes, com a produção de series de painéis celebrando a vida dos seus santos como aqui parece acontece. Além do referido, assinala-se também que em Trás-os-Montes a pintura ilusionista entrou vigorosamente por vezes de forma excelente (Borges, 1993) sendo que muito próximo de Parada, em Mogadouro, o artista Manuel Caetano Fortuna se demonstrava, a partir duma linguagem muito pessoal, conhecedor das melhores tecnologias ilusionistas vindas de Itália. Ainda no norte de Portugal, destaca-se também o portuense Manuel Furtado de Mendonça, nas décadas 20 e 30 do séc. XVIII, com importante obra subsistente em Braga (Serrão, 2003).

A índole das pinturas murais no contexto artístico mais próximo de uma vertente maneirista e tenebrista do Barroco contraria aparentemente as concepções de zelo e disciplina do Arcebispo D. José de Bragança a quem foi dirigido o pedido de sagração da capela. Nesta perspetiva, a expressão “*feita com toda a decência*” já não nos parece cabal quando se pretendia a aprovação por parte dum representante da igreja com as referidas características. Por outro lado, a pintura ilusionista da arquitetura consegue aparentemente, ajustar-se um pouco melhor ao caráter e opções estéticas do arcebispo D. José, pois, dada a sua origem e formação, estaria de alguma forma próximo das novidades artísticas que se iam introduzindo e desenvolvendo no país (Oliveira, 2011). Acrescente-se ainda, que na área que faz a transição da superfície das paredes para a abóbada estão primorosamente enquadradas na arquitetura ilusionista, simulando a concavidade de dois nichos, um de cada lado, duas figuras religiosas femininas (figura 7) a que já fizemos referência no ponto precedente.

Terminando esta confrontação com os factos formais, artísticos e sociais que contextualizam as pinturas murais da Capela de Santo Antão deixamos ainda uma observação ao que os documentos dizem respeito. Como já vimos, alguns dos documentos reunidos e organizados em 1758 n.º “*As freguesias de Bragança nas memórias paroquiais de 1758*” (Capela, 2007) são perentórios quanto à propriedade dos terrenos onde se situa a Capela, e de uma vasta área em redor, pertencer à família Távora, que como sabemos, seria deles expropriada pelos anos de 1758/59 (CEHR-UCP, 2006). No entanto, vejamos as observações que a este respeito se fazem também no pedido de sagração de 1744:

“da licença com que se edificou esta cappella nem eu nem os suplicantes sabem couza alguma nada lhe porque esta foi delimiada finda e principiada pelo Doutor da Comar digo da Torre de Moncorvo que governou nesta cappella alguns anos alegando por iso leis e nece tempo edificara esta cappella não sey com que licença mas porque indabitamente e introduzio na cappella os Referendos Vigários gerais e o Reverendo Cabido sede vacante impugnarão contra elle” (Capela, 2007).

Não sabemos se existe alguma ligação ou apenas coincidência relativamente ao ano em que a família Távora foi expropriada (1758/59) e a organização de documentos nas *Memorias Paroquiais* de 1758, mas os estudos sobre essa expropriação dão conta de que todos os registos de propriedade e todos os outros documentos onde se encontrava o nome da família Távora deveriam ser destruídos (CEHR-UCP, 2006) o que à data deste pedido de sagração em 1744, ainda não teria acontecido. Também em documentos muito

posteriores, em que o *Processo dos Távora* já não estaria tão vivo na memória popular, iriam ser publicados documentos que inequivocamente ligam a capela com a família proprietária dos terrenos (Diocese de Bragança, 1930). No entanto, existem aparentemente motivos para atribuir a encomenda das pinturas à família Távora especialmente pela avultada soma que terá sido necessária para a construção da Capela, com as suas cantarias trabalhadas e pinturas barrocas de grande qualidade técnica e artística. Também com o superior nível cultural desta família que frequentava os mais atualizados meios sociais e que não sofria de falta de recursos financeiros, (CEHR-UCP, 2006) vemos reunidas algumas condições importantes para optarem pelas mais inovadoras e recentes influências provenientes de uma criatividade artística que ansiava retomar a liberdade que vinha sendo limitada pela igreja desde o séc. XVI e XVII por parte das reformas protestantes (Ramos, 2011).

4.3. A decoração do estilo Rococó na capela.

Bem mais coincidentes com o gosto do arcebispo D. José de Bragança temos na capela, além de muitos outros elementos, um frontal de altar que só terá sido colocado depois do pedido de sagração, à data do qual, como já vimos, a decoração do retábulo se encontrava bastante incompleta.

(...)“ so falta hum frontal novo para o altar e forrado e forma de madeira o mesmo altar ao que brevemente se dará cumprimento também o retabolo não esta sobre dourado” (Capela, 2007).

Foi pela mão deste arcebispo que o rococó chegou a Braga. Como já acima referimos o gosto de D. José iria ser fartamente ampliado pois haveria que mostrar que se tinha compreendido muito bem a sua sensibilidade dando seguimento ao seu gosto. As confrarias, irmandades e ordens terceiras desempenharam um papel muito importante, nomeadamente as que administravam templos próprios como parece ser o caso da Capela de Santo Antão (Oliveira, 2011). O complemento da decoração da Capela, por um ou outro motivo, terá necessitado, pelo menos, de mais do que uma fase de trabalhos. É numa segunda fase que mais facilmente se encontra a influência estética proveniente do gosto do arcebispo D. José, em elementos como o forro do teto da nave ou nos altares laterais. A data do teto de 1779 pode indicar que esta influência não terá entrado na capela aquando do arcebispado de D. José em Braga, mas posteriormente enquanto ele continuava a viver no Norte (*Idem*, 2011). O Santuário manteve uma tendência ascendente de importância atraindo muitos devotos (Lopes, 2008) e com isso se justificam os melhoramentos que

foram gradualmente sendo introduzidos ao longo do séc. XVIII e XIX. É natural que com à necessidade de fasear os trabalhos de embelezamento da capela, segundo os recursos que se iam obtendo, se tenha aliado a gradual influência de estéticas que iam evoluindo.

Rococó presente no teto da nave parece contextualizar-se com o Rococó inicial, ainda com reminiscências do Barroco-tardio, enquanto os altares laterais apresentam um estilo Rococó desta com elementos da nova estética Neoclássica que se aproximava.

Os marmoreados coloridos presentes nos altares laterais, conheceram grande evolução e aplicação neste estilo Rococó que numa fase final começa a introduzir elementos e linhas de caráter classicizante na passagem para o Neoclássico (Rodrigues, 2006). Esta campanha decorativa Rococó vem introduzir na capela um novo fulgor de cor, rompendo drasticamente com o Barroco mais pesado e especialmente, lúgubre e atemorizante nas pinturas murais (Silva, 1995).

Com o levantamento dos repintes dos altares laterais e da sanca veio-se encontrar uma estética Rococó classicizante fortemente assumida com um variadíssimo leque de cores vivas imitando diferentes tipos de pedras (Alves, 1989). O cronograma de 1884 parece assim ajustado à época em que desenvolviam os estilos referidos. Assim, o teto da nave de 1779 terá sido colocado 105 anos antes da sanca, porém, na desmontagem desses elementos, aquando da intervenção de trasladação, verificou-se que as tabuas que terminam a abobada nas paredes transversais, delineando um arco, são de medidas irregulares, umas mais outras menos próximas da parede, o que dificulta o entendimento de que o teto pudesse existir sem a respetiva sanca.

4.4. A campanha decorativa Neoclássica

Como já referimos na precedente descrição dos elementos que integram a capela, existe uma significativa semelhança entre os marmoreados das cantarias e os dos altares laterais, não só na seleção cromática, azul e vermelha, como nas próprias manchas que imitam os veios dos marmoreados o que indica que poderão ter sido introduzidos na mesma época (figura 5). Porém é um pouco difícil de suportar que depois de, já ocorridas tantas transformações decorativas na capela, as cantarias se tenham mantido até aqui com a primeira pintura decorativa Barroca que encontramos no interior do altar lateral do Divino Senhor da Barca (figura 13). Uma forma frágil de encontrar uma explicação baseia-se na ideia de que a primitiva decoração barroca das cantarias poderia ter entrado entretanto num estado de degradação que tivesse motivado a remoção do que restasse,

tendo as cantarias ficado durante algum tempo com o material pétreo à vista, até à realização da decoração Rococó, tendo ainda em conta que no arco cruzeiro e decoração marmoreada acrescentam-se elementos decorativos numa estética ainda mais recente de claro conteúdo Neoclássico. Como vimos na descrição destes elementos eles repetem-se em todo o novo programa decorativo da capela-mor, tanto no teto dedicado à Nossa Senhora da Assunção como nas paredes.

Na abobada dedicada à Nossa Senhora da Assunção verifica-se uma maior complexidade de formas relativamente às das paredes, podendo estar associada à possibilidade de expansão numa área mais ampla assim como para a intenção de catalisar o olhar para a figuração religiosa central. Afinal o formalismo decorativo das paredes e intradorso do arco cruzeiro, inclusivamente nas representações paisagistas, remete para um carácter mais palaciano proveniente das ideias iluministas fortemente impulsionadas artisticamente durante o reinado de D. Maria I e que vão ter fortes repercussões na estética decorativa sobretudo na arquitetura civil (Santos, 2002). Uma elite ligada ao governo de D. Maria I, notoriamente cosmopolita e erudita, procurava modificar a sociedade portuguesa mais arreigada aos modelos do antigo regime. Esta influência do gosto de D. Maria foi especialmente sentido no mobiliário porém a sua atitude governativa fomenta uma abertura mental aos conceitos do Iluminismo propondo uma nova maneira de pensar em defesa do conhecimento nacional como meio de superação de preconceitos e ideologias tradicionalistas que se viria indiretamente a refletir nas estéticas decorativas em geral (Braga, 2012). O estilo Neoclássico vinha transformar drasticamente o ambiente estético da capela-mor. O carácter intimista e religioso conseguido pelas tonalidades de meia-luz e a elaborada composição da arquitetura imitada no período Barroco veio ser substituída por fundos monocromáticos azuis-claros introduzindo uma ambiência de intensa luminosidade. É sobre este estilo Neoclássico que seguidamente vão ser introduzidas as últimas alterações decorativas definindo o fim das encomendas com qualidade técnica e artística atualizada à época que se haviam verificado até então na capela da Santo Antão da Barca.

4.5. A decoração introduzida no século XX

A partir do final do século XIX e ao longo do séc. XX volta a surgir informação desta vez diretamente relacionada com a Confraria de Santo Antão da Barca. Como veremos, o percurso da confraria é muitíssimo instável, prendendo-se durante muitos anos

com a especial atenção dada às receitas que se obtinham na capela para provento de situações exteriores ao gosto estético que se introduzia. Sabe-se que a capela ficou na posse do estado quando este expropriou a família Távora dos seus bens entre 1758 e 1759 e assim se terá mantido até à autorização para a instituição da Confraria de Santo Antão da Barca (Diocese de Bragança, 1930) por D. Luís por Graça de Deus, Rei de Portugal e dos Algarves a 12 de outubro de 1864. Desde então até esta parte a Confraria mantém-se sobre a gerência da supracitada Confraria (C.A.S. Diocese de Bragança-Miranda, 2011).

“Dom Luís por Graça de Deus, Rei de Portugal e dos Algarves &c. Faço saber ao que Me representou a comissão administrativa da irmandade de Santo Antão da Barca (...) pedindo licença para a sua instituição, e a aprovação dos seus estatutos; Considerando que a dita irmandade se acha em circunstâncias de constituir-se legalmente e de satisfazer aos seus encargos” (...) (C.A.S. Diocese de Bragança-Miranda, 2011).

A Confraria de Santo Antão da Barca, por seu lado, tem durante um largo período, um percurso algo sinuoso no respeitante ao núcleo administrativo. O próprio governo de Portugal umas vezes sob grande influência do clero, outras agindo até contra ele, (Lourenço, 1943) reflete-se na forma administrativa da Confraria. Além disso, as dioceses a que pertence o lugar de Parada têm também sido alteradas segundo a distribuição das paróquias entre as dioceses de Braça, Bragança e Bragança-Miranda (Torre do Tombo, 2018). Estamos em crer que se reúne um conjunto de situações que, de forma direta ou indireta, influenciaram os tipos administrativos da Confraria, sendo esta que tem a última palavra quanto às decisões diretamente relacionadas com o Santuário, como de resto bem se evidenciou no processo de trasladação do mesmo em 2011. Por estes motivos e porque é abundante a documentação acerca dos diferentes tipos de administração e respetivas sucessões deixamos aqui uma breve nota sobre os mesmos.

Entre 1865 e 1895 são publicados vários documentos que vão especificando os estatutos da Confraria tratando essencialmente dos deveres e direitos da mesma e de alterações dos membros da mesa, o núcleo administrativo (C.A.S. Diocese de Bragança-Miranda, 2011). A 17 de outubro de 1895 é realizada mais uma alteração dos estatutos, seguida de outras até à de 1911 tratando essencialmente na substituição total dos vogais, sendo os documentos remetidos ao senhor Governador Civil de Bragança que aprovou as alterações (Lopes, 2008). Das alterações referidas destacam-se as cláusulas que passam a permitir que a mesa possa ser constituída também por irmãos de Alfandega da Fé e não

só de Parada e Sendim da Ribeira como até aí acontecia, assim como esses mesmos, deveriam pagar cotas muito mais avultadas. O núcleo administrativo passa a ser constituído por uma classe economicamente mais abastada, mas também mais letrada, pois todos teriam de saber ler e escrever. Ser mesário da Confraria passou a ser considerado uma honra e uma distinção. Consta, porem, que quando se aproximava a festa, os mesários e alguns acompanhantes juntavam-se, deslocando-se em “*bons cavalos*” e “*alimentando-se com lautas refeições (...) tudo por conta da confraria*” (Lopes, 2008).

Ao longo do século XIX, até à década de 50 do século XX, a zona em torno do santuário terá experimentado uma crescente ocupação, por mercê de uma intensa exploração agropecuária, e da travessia do local através da barca, com circulação frequente de pessoas, animais e produtos (ACE - Baixo Sabor, 2011). No início do séc. XX a povoação conheceu uma maior dinâmica, inclusivamente aí se fixando sazonalmente, habitantes da Parada que possuíam e cultivavam os terrenos junto ao rio.

“Próximo da ermida de Santo Antão há uma barca que dá passagem aos que desejam atravessar o rio. O sítio é mau, e mais duma vez os que ali se teem visto em perigo de morrer afogados, depois de implorarem a intervenção do Santo, se viram sãos e salvos. Teem sido muitos os milagres apontados pelo povo, sendo o último realizado em 25 de Dezembro de 1915. Quando doze homens passavam o rio, a barca voltou-se, salvando-se todos por milagre do Santo, segundo o povo afirma” (Vilares, 1926).

Em 1925, chegava ao Santuário um novo pároco que não concordava com a conduta da confraria administrativa e que por isso chamou a si a orientação e a gestão da mesma, propondo fazê-lo juntamente com o povo. O padre queria ainda que a comissão de festas passasse a ser constituída por todos os moradores da freguesia independentemente da sua posição social, com o que a Comissão existente não concordou e não permitiu. Porém, como consequência, o padre conseguiu ter autoridade para considerar a capela interdita, ao que mais uma vez obteve uma reação imediata da comissão, que logo encetou diligências para ser levantada a interdição (Lopes, 2008). Por seu lado o pároco terá também agido no sentido de fazer prevalecer a sua decisão, pois em 1926 é redigido um Auto de Averiguação da Confraria de Santo Antão da Barca, da qual resultou a efetiva interdição do Santuário (Diocese de Bragança, 1931). Nos boletins da Diocese de Bragança pode observar-se a posição da igreja face ao estado da gestão da Confraria:

“O Santuário ou antes a Ermida de Santo Antão da Barca foi outrora um respeitável centro de devoção, frequentado pelos povos do concelho de Alfandega da Fé e pelos concelhos limítrofes. A partir, porém de certo momento, a política, como aconteceu noutros pontos da Diocese e do país, tomou à sua conta aquele lugar de oração (...) mau critério na administração dos dinheiros, que os fieis muito ingenuamente la continuavam a depor, invariavelmente, aos pés do Santo(...)Esfriou por isso a piedade com deixarem de frequentar a festa os cristãos dignos de tal nome. (...) Todavia a festa, ou antes a festança lá continuou por algum tempo, com pouca ou nenhuma piedade mas com muito fogo, vistoso arraial e interminável reinação, como convinha ao culto do Santo, que tinha de ser um «culto liberal», um culto à moderna! (...)Mas, em certa altura, a Autoridade Eclesiástica intervém para pôr cobro à desvergonha” (Diocese de Bragança, 1930).

A referida intervenção da Autoridade Eclesiástica decretou a interdição da Capela, situação que continuou em aberto durante quatro anos *“enquanto durar a desobediência e rebeldia dos dirigentes da Confraria de Santo Antão da Barca”* (Diocese de Bragança, 1931).

Em 1931 o Santuário recebe outro pároco que veio finalmente restabelecer a normalidade ficando o Santuário entregue à Confraria ligada à freguesia de Parada. Assim, depois de vários pedidos do levantamento da interdição da capela, este só aconteceu quando finalmente se prestaram contas dos dinheiros que haviam entrado na confraria, assumindo que o seu destino era desconhecido. O levantamento da interdição só aconteceu em 1931, quando o Bispo de Bragança considerou que a Comissão proposta reunia condições para assumir a gestão.

(...) e tendo a respetiva Confraria reformado ultimamente o seu antigo estatuto, de perfeita harmonia com o modelo e normas que lhe traçamos; e tendo finalmente, a actual Mesa lavrado perante Nós o seu veemente protesto contra os factos irregulares, que motivaram a interdição, e prometido «sincera, inteira e leal obediência e submissão às leis da santa Igreja e à autoridade diocesana»: - Havemos por bem levantar a mencionada pênna de interdito, que desde 1926 pesava sobre a referida Ermida de Santo Antão da Barca e ordenar que esta seja restituída ao culto público” (Diocese de Bragança, 1931).

Durante este percurso tumultuoso, iam sendo realizados vários repintes no interior da capela que, embora de menor qualidade técnica, foram mantendo um aspeto aceitável para a realização do culto. Em 1950/1951 foram construídos os coretos e deram-se várias remodelações nas dependências do santuário, tendo sido a Capela-mor repintada no tom azul acinzentado e simples elementos decorativos anteriormente descritos os quais permaneceram até à intervenção.

No sentido de tornar mais claro o percurso de renovações e as sucessivas introduções de diferentes programas decorativos na capela-mor apresenta-se de seguida uma tabela que indica aproximadamente os períodos cronológicos das mesmas.

DATAS	AÇÕES	Pintura Mural
Antes de 1743.	<ul style="list-style-type: none"> ○ <i>Construção da Capela?</i> ○ <i>Pintura decorativa de estilo Barroco das cantarias, paredes e teto?</i> 	
1743	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Introdução de altar-mor. ○ <i>Construção da Capela?</i> ○ <i>Pintura decorativa de estilo Barroco das cantarias, paredes e teto?</i> ○ <i>Aumento e alargamento da porta da sacristia?</i> 	
1744	- Pedido de Sagração da capela.	
1779	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Introdução de teto da nave. ○ <i>Introdução da sanca da nave?</i> ○ <i>Aumento e alargamento da porta da sacristia?</i> 	
1884	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Introdução de altares laterais. ○ <i>Introdução da sanca da nave?</i> ○ <i>Introdução da pintura decorativa de estilo Neoclássico?</i> 	
1950	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Introdução de elementos decorativos geométricos. 	

Figura 17 - Imagens das diferentes campanhas decorativas (E.O.P.P.,SA., 2011)

CAPITULO 2 – A TRASLADAÇÃO, CONSERVAÇÃO E RESTAURO DAS PINTURAS MURAIIS

5 Estado de conservação as pinturas murais

O processo de transladação da Capela de Santo Antão conformou uma complexa intervenção implicando todos os elementos arquitetónicos mais significativos, nomeadamente todas as cantarias em granito como pilares, frisos e cachorros, o campanário, pináculos e molduras dos vãos, arco cruzeiro, degraus e pedras de pavimento, assim como todo o espólio artístico móvel e integrado, tal como: altares, teto em madeira, púlpito, entre outros.

A transladação das pinturas murais foi uma decisão igualmente tomada pelas entidades, Eletricidade de Portugal e todas as especialidades contratadas de arqueologia, conservação e restauro, história, engenharia, construção civil, uma fantástica equipa técnica de pedreiros em conjunto com a Confraria de Santo Antão da Barca representando, estes últimos, a palavra da população.

Inicialmente apenas estavam previstos trabalhos de registo que permitissem reproduzir o mais fielmente possível as pinturas decorativas presentes na capela, estudos estes que implicavam tal aproximação as pinturas, que foi possível perceber a existência de estratos subjacentes que em princípio não se julgou possível analisar nem recuperar. Com a intervenção de conservação e restauro no local, e depois da realização de sondagens mais aprofundadas foi possível reconhecer o valor histórico e artístico da primeira campanha decorativa, contemporânea à construção da capela no século XVIII. Com esta revelação começaram a antever-se potencialidades para a valorização da capela, assim como da sociedade e do território, colocando-se então a hipótese do seu destacamento e recolocação na nova capela. Desta forma coube aos Conservadores Restauradores verificarem a viabilidade deste processo. Baseados na nossa formação e experiência profissional, tal tarefa apenas se tornaria possível com a colaboração no âmbito da engenharia, para cálculos de estereotomias de corte que possibilitassem a movimentação das parcelas sem risco de as quebrar, assim como a configuração de peças desenhadas para o apoio, escoramento, transporte etc. das mesmas. Esta colaboração tornou possível também a transladação da abóbada numa peça única, cuja singularidade da tarefa nos motiva a deixar aqui uma breve referência.

A descrição da intervenção e restauro que se segue trata dos procedimentos de desmontagem das pinturas, conservação e restauro e remontagem com algum detalhe uma vez que mais à frente o caráter da assinalável dimensão dos trabalhos terá um lugar na proposta de valorização. Como se procurará demonstrar a decisão da remoção dos dois estratos de pintura que se sobrepunham à primeira, de estilo Barroco foi inicialmente pensada entre as disciplinas de conservação e restauro e de história que lidaram com a complexidade da autenticidade que poderia estar em causa (Conferência de Nara sobre a Autenticidade, 1994).

Numa primeira avaliação parecia evidente que a qualidade técnica e artística da pintura subjacente devia ser visível a todos. Esta decisão resultaria numa tarefa prática que removia para sempre duas pinturas sobrepostas, ou seja, duas opções estéticas, dois conceitos culturais baseados nas sociedades detentoras da capela, duas camadas sucessivas e evolutivas da identidade local, dois acontecimentos sucessivos – uma grande parcela da história da Capela! Entre as equipas especializadas no património histórico e artístico podíamos antever todas as potencialidades da pintura subjacente, nos diversos âmbitos da valorização do património integrado na capela, o acesso a uma história até aí oculta, a relevância estética e artística e também a valorização da comunidade local. Além de toda a investigação e de todos os registos realizados, porém, nada mais havia a fazer senão dar a conhecer os resultados daí obtidos aos representantes da comunidade local e responsáveis diretos pela administração da Capela de Santo Antão, a Confraria de Santo Antão da Barca encetando um diálogo rumo à tomada de uma decisão final.

A intervenção de conservação e restauro para a revelação das pinturas Barrocas resultante da investigação realizada e da opção final da Confraria de Santo Antão da Barca encontra-se também fundamentada nas diretrizes internacionais expressas entre outras, na Carta de Cracóvia de 2000. Este documento resulta da Sessão Plenária como registo de um conjunto de contributos de indivíduos e instituições que, ao longo de três anos participaram na preparação da Conferência Internacional sobre Conservação “*Cracóvia 2000*” com o título “*O património cultural como fundamento do desenvolvimento da civilização*”. Deste documento podemos contar com o fundamento de algumas considerações que selecionamos:

“O contexto particular de escolha destes valores requer a elaboração de um projeto de conservação e a tomada de uma série de decisões que constituem o projeto de restauro, de acordo com critérios técnicos e organizativos apropriados. (...)”

3. A conservação do património construído é executada de acordo com o projeto de restauro, que se inscreve numa estratégia para a sua conservação a longo prazo. O “projeto de restauro” deverá basear-se num conjunto de opções técnicas apropriadas e ser elaborado segundo um processo cognitivo que integra a recolha de informações e a compreensão do edifício ou do sítio. Este processo pode incluir o estudo dos materiais tradicionais, ou novos, o estudo estrutural, análises gráficas e dimensionais e a identificação dos significados histórico, artístico e sociocultural. No projeto de restauro devem participar todas as disciplinas pertinentes e a coordenação deve ser levada a cabo por uma pessoa qualificada na área da conservação e restauro (...).

12. A pluralidade de valores do património e a diversidade de interesses requerem uma estrutura de comunicação que permita uma participação efetiva dos cidadãos no processo, para além dos especialistas e gestores culturais. Caberá às comunidades adotar os métodos e as formas apropriadas para assegurar uma verdadeira participação dos cidadãos e das instituições nos processos de decisão” (Carta de Carcóvia., 2000).

Creemos assim ter exposto as bases teóricas que fundamentaram a intervenção prática de conservação e restauro das pinturas murais Barrocas da Capela de Santo Antão da Barca, da qual registamos em seguida alguns procedimentos mais relevantes.

Na primeira abordagem prática para a reprodução das pinturas murais existentes realizou-se uma observação exaustiva na qual se realizaram janelas de levantamento (figura 18) que de imediato deram acesso às duas camadas policromas existentes sobre a original. Tornou-se então essencial a recolha de várias amostras para observação estratigráfica o que nos veio a informar sobre a presença da pintura de estilo Neoclássico subjacente, e sobre esta a Barroca, esta, porem, com algumas interrupções de número significativo na área da abóbada.



Figura 18 - Janelas de sondagem para observação das campanhas decorativas subjacentes (E.O.P.P.,SA., 2011)

Nesta etapa realizaram-se medições dos elementos decorativos e o registo das referências das cores a partir da comparação visual com o *Natural Colour Sistem*®. A informação recolhida até esse momento permitiu realizar esquemas gráficos de cada campanha decorativa (figura 21). Procedeu-se então à reunião e organização de dados remetendo-os para análise e apoio do estudo arquivístico onde se procuraram referências documentais sobre as pinturas existentes, às quais sobejamente temos recorrido no decorrer do presente trabalho. Recolhidos os dados necessários do estudo arquivístico e subsequentemente histórico, assim como os elementos necessários para a reprodução de qualquer das campanhas decorativas sobrepostas ao original, iniciou-se o processo de diagnóstico e registo do estado de conservação (Botticelli, 1992). Esse registo é muito exaustivo pelo que entendemos não lhe fazer referencia senão de forma muito sumária e apenas aos elementos diretamente ligados à pintura mural.

Os paramentos, constituídos por aparelho irregular de xisto eram e são revestidos na face interior por reboco cuja qualidade de execução inferior não regularizava totalmente a superfície em relação à irregularidade do xisto. Em todo o edifício eram evidentes danos causados pela humidade de ascensão por capilaridade com os respetivos efeitos nocivos de desagregação das partículas da argamassa por perda ou alteração de ligante, assim como, pelos processos de salinização, diluição/cristalização invariavelmente associados (Paulo, 2007). O decaimento de argamassa e respetiva pintura mural acompanhavam quase ininterruptamente toda a parede junto ao chão do corpo da nave, capela-mor e sacristia. Observavam-se ainda outros efeitos resultantes da humidade de condensação (Paulo, 2007) nas zonas superiores das paredes e teto. Algumas cores dos estratos polícosos subjacentes tinham diferentes níveis de degradação dependentes das reações químicas entre os seus componentes e os agentes de degradação (Mora, 1984). Por sua vez, estas alterações químicas resultavam em destacamentos localizados da pintura atual formando manchas cujos contornos permitiam antever alguns desenhos da pintura barroca subjacente, porem evidenciando, desde logo, a fragilidade de algumas tintas. Ao longo de todo o edifício eram visíveis diversas fissuras aparentemente provocadas pelo cedimento de terras que sustentavam as fundações da capela (Cunha, 2011). Todas as superfícies policromadas apresentavam grande acumulação de poeiras e depósito de partículas resultantes de combustão dentro da capela. A fonte da sacristia apresentava diversas lacunas ao nível das camadas policroma e de preparação provavelmente causadas pela existência de águas correntes inerentes à função desta peça.

6 A primeira fase da intervenção

Quando se deu início à primeira fase de trabalhos, encontravam-se já realizadas algumas janelas de sondagens pela equipa técnica de arqueologia, que permitiam estabelecer a existência de duas campanhas decorativas sobre a do séc. XX visível naquela altura, a primeira de estilo Barroco e sobre esta a de estilo Neoclássico.

A primeira fase da intervenção de conservação e restauro visava a preparação para a transladação das cantarias de granito e a preparação para a reprodução de todos os elementos decorativos do séc. XX das paredes do interior da capela-mor e nave. Propúnhamos ainda um reforço de sondagens das restantes campanhas decorativas com o sentido de as documentar exaustivamente com todos os elementos necessários para a reprodução gráfica de cada uma das campanhas.

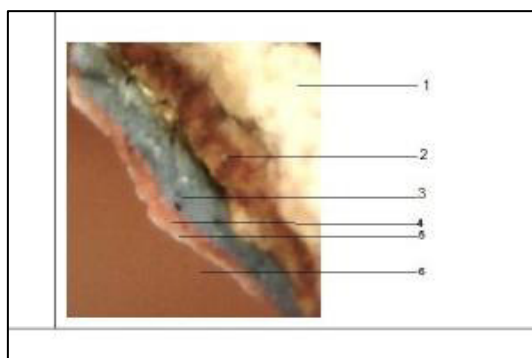


Figura 19 -Estratigrafia para observação dos estratos sobrepostos. (E.O.P.P.,SA., 2011)

De forma a ser feita a preparação para a transladação das cantarias policromadas todas as peças de cantaria foram numeradas com a ajuda da equipa de pedreiros e realizados esquemas gráficos referentes à sua localização. As superfícies policromadas das cantarias foram limpas de poeiras e alguns produtos de colonização biológica e foram protegidas com gaze e carboximetilcelulose numa diluição de 3% em água (Horie, 1987).

Como preparação para reprodução da pintura mural foi feito o levantamento métrico, a medição das cores e o decalque das formas eram os processos necessários para a reprodução, na nova capela dos seguintes elementos decorativos: a figuração e respetivos elementos decorativos do teto da capela-mor, os elementos com formas geometrizadas das paredes da capela-mor, nave e sacristia, que, essencialmente, definiam os panos de cada parede e as alturas de lambris e rodapés, duas portas fingidas, uma na capela-mor e a outra na nave, esta última enquadrada pelo púlpito e ainda uma janela

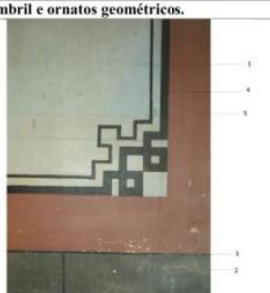
tingida na capela-mor. A medição das cores foi realizada por comparação visual com o *Natural Colour Sistem* e registada (Teutónico, 1988).

geométricos			
Porta fingida do púlpito	Castanho arroxeadado	NCS S 7020-Y 70 R	ñ23
	Castanho-escuro	NCS S 7020-Y 10 R	ñ24
	Castanho (friso)	NCS S 8005-Y 20 R	ñ25
	Bege (friso)	NCS S 3020-Y 50 R	ñ26
	Bege da base	NCS S 2010-Y 20 R	f)

Anexo I da tabela I.

CAPELA-MOR

a) Pano de parede, lambril e ornatos geométricos.



b) Porta fingida e marmoreado.




Figura 20- Exemplo do registo das cores com referência ao *Natural Colour Sistem* (E.O.P.P.,SA., 2011).

Dada a qualidade e ótima legibilidade da campanha decorativa neoclássica, também esta foi registada utilizando os mesmos métodos de análise. Depois de realizarmos algumas janelas de sondagem percebemos que os estratos de tinta no lambril da nave eram mais numerosos e por vezes difíceis de se distinguirem entre si. Neste momento, dada a dificuldade na observação com os métodos a que nos propuséramos, decidimos realizar algumas fotografias estratigráficas (figura 19) que ficaram também documentadas, e que vieram reforçar as hipóteses que tínhamos colocado.

Quando iniciamos o reforço das sondagens da primeira campanha decorativa havíamos observado que existiam alterações de pigmentos e/ou ligantes desta campanha que tinham sofrido uma alteração distinta, o que permitia observar a silhueta de algumas formas. Percebemos assim, que, dessas formas, havia algumas que se repetiam, como duas formas elípticas, mais ou menos no centro de cada uma das duas paredes, que considerávamos serem uma espécie de medalhões, e quatro formas que se repetiam fazendo lembrar uma espécie de baldaquinos (figura 22).



Figura 21- Manchas de materiais alterados definindo formas.

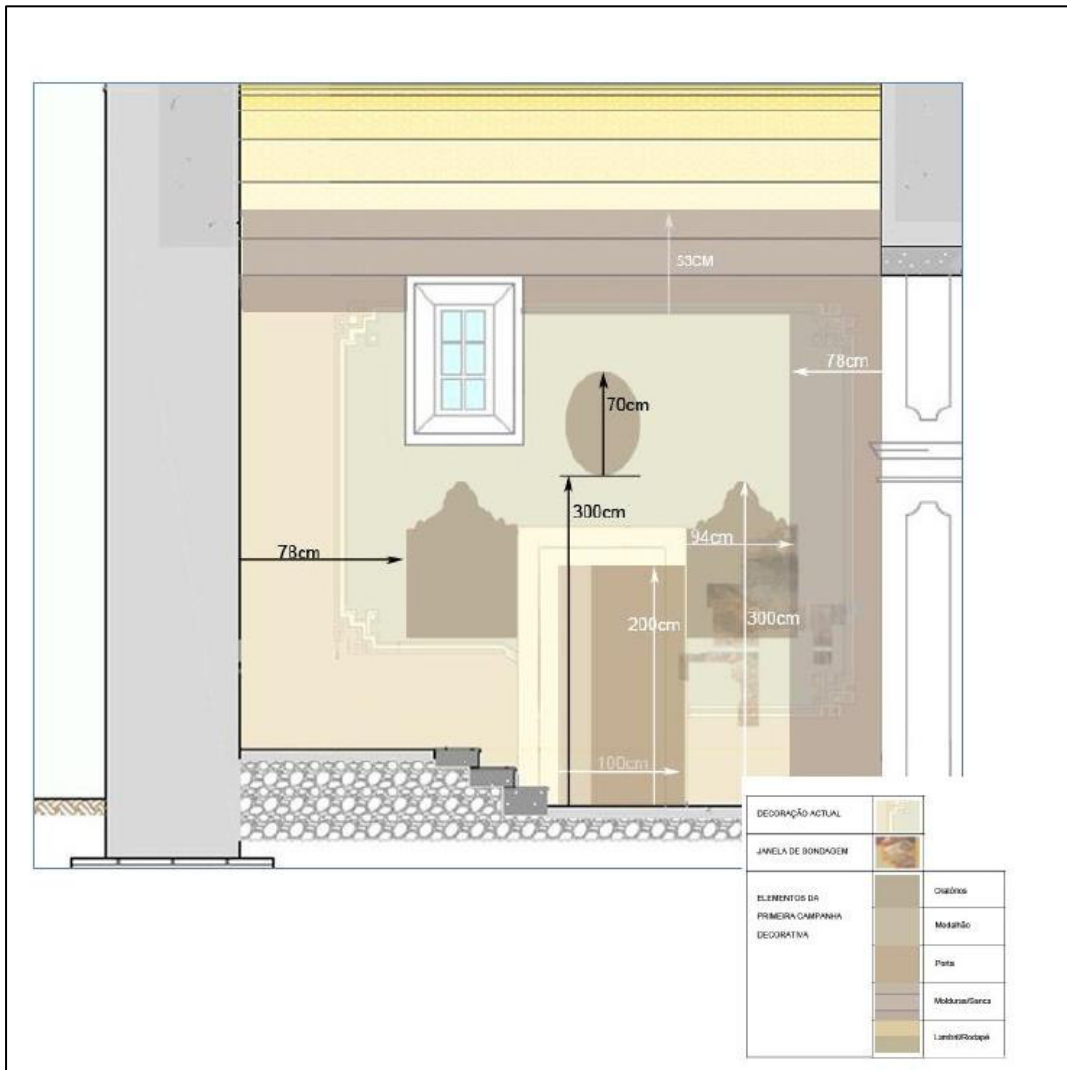


Figura 22 - Gráfico para previsão dos elementos sobrepostos (Cunha, 2011).

Estes elementos, embora sempre definidos como meras hipóteses, foram documentados e representados graficamente (figura 21).

Ora se, como pensávamos, existissem quatro “baldaquinos”, colocamos a hipótese de que pudessem existir também, quatro cenas figurativas por eles enquadradas (Cunha, 2011). Perante a localização e medidas dos supostos “baldaquinos” fizemos uma estimativa de onde poderiam localizar-se (se existissem) as principais imagens da representação e realizamos aí uma janela de sondagem. Quase imediatamente começamos a perceber a cor de carnação e a forma de uma mão, o que nos permitiu localizar a principal janela de sondagem (figura 23) desta campanha sobre uma das quatro figurações presentes nas paredes da capela-mor.

A evolução desta janela de sondagem revelou que as imagens estavam enquadradas por elementos arquitetónicos, entre os quais um interessante lambril profundamente decorado. Foi também realizada uma janela de sondagem na abóbada para observação dos elementos decorativos que aí pudessem existir. A localização dessa janela de sondagem foi selecionada no sentido de que ela pudesse fornecer alguma informação sobre o modelo de transição das paredes para a abóbada, que era definido por uma sanca fingida nas duas campanhas decorativas sobrepostas. Pudemos, mais uma vez, verificar a existência de elementos arquitetónicos e começamos a colocar a possibilidade de que se tratasse de uma pintura de quadratura (Cunha, 2011), onde todos os elementos, composição, formas e cores remetiam para uma pintura de estilo Barroco. No sentido de sistematizar a informação que estávamos a recolher, decidimos proceder à realização de fotografias estratigráficas em todas as áreas que consideramos mais significativas para a fundamentação das hipóteses que estávamos a levantar, complementando o documento de registo e organização dos dados (Horie, 1987).

O resultado das sondagens foi muito enriquecedor para a documentação das preexistências e como apoio para a pesquisa sobre o enquadramento histórico da capela. A revelação de uma pintura de estilo Barroco, com a qualidade técnica e formal que esta demonstrava ter, aumentou o interesse sobre a investigação histórica que iria ser levada a cabo, assim, os dados obtidos nas sondagens puderam apoiar o estudo histórico e artístico das duas campanhas decorativas subjacentes.

Analisada toda as componentes técnicas dos materiais e a subsequente possibilidade de transladação das pinturas murais, foi realizada uma reunião que contou com a presença das várias equipas até então envolvidas no estudo do Santuário,

designadamente a equipa da empresa Eletricidade de Portugal, a Direção Regional de Cultura do Norte e a Câmara Municipal de Alfândega e a equipa técnica de conservação e restauro que tinha procedido à realização das sondagens e restante trabalho de levantamento e organização de dados (Cunha, 2011).



Figura 23- A principal janela de sondagem (E.O.P.P.,SA., 2011)

7 A transladação das pinturas murais

Para a transladação além das equipas já envolvidas foi necessária a contribuição de uma equipa de engenharia. Foi juntamente com o Instituto da Construção da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, efetivamente possível a transladação.

Foi também realizada uma pesquisa aprofundada pela equipa de conservação e restauro para a seleção dos materiais a usar na proteção das pinturas murais que iriam ser destacadas. A escolha do suporte artificial deveria satisfazer importantes requisitos tais como, a resistência mecânica, as compatibilidades e resistência das propriedades químicas, permeabilidade, peso, à resistência à água e aos solventes, a resistência aos agentes atmosféricos e por fim à estética (Mayer, 1999).

Relativamente aos cortes da superfície muraria, foram ajustado a medidas que permitissem o seu transporte e resistência mecânica. Mediante a previsão, fundamentada em todo o processo de sondagens, da composição formal das pinturas Barrocas, as linhas de corte seriam realizadas em pontos da pintura menos significativos para a leitura do conjunto, evitando especialmente áreas de representação figurativa.

No novo local do santuário montaram-se as estruturas de cantaria suficientes para garantir o apoio e a receção da abóbada. Os trabalhos de deslocação da abóbada começaram com a inserção da estrutura do cimbri de cofragem. Seguidamente introduziu-se um perfil metálico de ferro que garantida a segurança no levantamento do cimbri colocado na abóbada. Com toda a estrutura para o reforço e segurança do levantamento da abóbada foi possível remover o contrapeso existente na mesma, procedendo-se à limpeza de poeiras e elementos soltos de pequena dimensão com trincha e ar comprimido. De seguida consolidaram-se as zonas fissuradas ou com outros problemas de coesão com argamassa polimérica sendo necessário regularizar a superfície para a receção da cofragem superior.

Consolidadas e reforçadas todas as estruturas tornou-se possível proceder ao levantamento da abóbada. A trasladação da abóbada teve lugar no dia 11 de outubro. O transporte continha oito eixos com suspensão pneumática independente, cada um com oito rodas, o que permitiu o transporte da abóbada em posição horizontal constante e sem vibrações. As primeiras estruturas em cantaria montadas no novo local foram apenas as necessárias para a receção da abóbada, a saber, os quatro cunhais e paredes exteriores da capela-mor e parte das paredes da nave.

7.1 A intervenção de conservação, restauro e reposição das pinturas murais

Depois de removida a argamassa de regularização da abóbada, tínhamos as três camadas de faceamentos de proteção para cuja remoção se utilizaram espátulas quentes para reativar a resina acrílica. Pontualmente as argamassas de suporte demonstravam também fragilidade pela desagregação das partículas. Esta patologia dava-se em diversas zonas isoladas e distribuídas pela superfície tendo bastante incidência na zona de corte da abóbada. Nestes casos os faceamentos foram mantidos para a realização da consolidação com resina acrílica de emulsão aquosa, a uma percentagem de 5% aplicada com seringa, e procedendo ao escoramento das bolsas durante o processo de secagem. Depois de consolidadas, foram então levantados os faceamentos remanescentes (Mora, 1984).

A remoção dos repintes na abóbada apresentou uma surpreendente dificuldade técnica. A natureza da representação que iríamos encontrar prometia uma composição de pintura de quadratura em *tromp l'oil*, própria do estilo Barroco. Embora o processo de sondagens tenha gerado a seleção de processos de levantamento das camadas sobrepostas, estávamos conscientes que o método de trabalho ficaria em aberto, podendo ser reajustado sempre que entendêssemos necessário face às diferentes condições em que se encontravam os estratos ao longo da superfície (Masschelein-Kleiner, 1994). Apercebemo-nos que a resistência da pintura ao processo de levantamento diferia entre as cores tanto da campanha a remover como da que queríamos preservar. Nas cores mais claras, e nomeadamente nas carnações, apresentavam maior espessura na relação entre pigmento e ligante o que as tornava bastante resistentes. Inversamente, as cores mais escuras eram mais finas e de maior debilidade (Cremonesi, 1998).

Para dar início à recuperação do conjunto cromático foi necessário parar para ver, observar e pensar! Especialmente no que diz respeito à abóbada era fundamental, observar e entender a dimensão do trabalho de reintegração que se seguiria. Observar a pintura original remanescente, e, acima de tudo, observar as imensas lacunas resultantes. A primeira impressão que tiramos da observação foi acerca do ruído que as lacunas provocavam, dificultando grandemente a leitura do original (Cunha, 2011). De todo o percurso das pinturas, haviam resultado lacunas de diversas cores por motivos também diferentes. Como os repintes foram feitos já sobre numerosas lacunas, algumas delas profundas e facilmente identificáveis mesmo antes do levantamento do repinte dada a rugosidade da argamassa. Verificavam-se também numerosas lacunas ao nível da preparação usada para a pintura barroca, de cor laranja, ou terra de Siena queimada. Por fim, somavam-se ainda as lacunas que tínhamos nivelado contendo as massas de cor branca. No conjunto apresentavam-se, portanto, lacunas de quatro cores: azul, laranja, bege e branco. Para compreendermos melhor a pintura que íamos reintegrar precisávamos anular o ruído resultante de todas as cores das lacunas e por isso decidimos começar por aplicar um tom de base que nos fosse favorável aos procedimentos seguintes. A utilizada cor utilizada como base da integração cromática e neutralização do ruído das lacunas foi a cor da preparação original – terra de siena queimada, ou seja, a cor dos desgastes que iriam permanecer na pintura e a cor sobre a qual se partiria para a neutralização tonal das grandes lacunas (Cunha, 2011; Mora, 1984; Botticelli, 1992). Procedeu-se então à afinação da cor da base que se começou a aplicar em todas as lacunas existentes e foi

surpreendente o impacto visual (figura 24) da neutralização do ruído provocado pelas diversas cores das lacunas.



Figura 24 - Neutralização cromática das lacunas. (E.O.P.P.,SA., 2011)

Depois de aplicadas as bases nos primeiros cerca de trinta centímetros quadrados começamos imediatamente a tornar legíveis algumas formas importantes da representação arquitetónica e a chegar à conclusão que o método para o restante processo de reintegração só poderia ser discutido depois das lacunas serem neutralizadas permitindo uma leitura otimizada da pintura barroca. Após a aplicação da cor da base a todas as lacunas pudemos perceber que uma grande parte da pintura que tínhamos representava formas arquitetónicas definindo as áreas onde existiram composições de cenas com figuração humana. Assim uma primeira fase da integração cromática foi mimética nas pequenas lacunas com a qual a leitura das formas melhorou significativamente e simultaneamente obtivemos a definição das lacunas de média dimensão (Brandi, 1977).

As lacunas de maior dimensão foram integradas no conjunto pictórico apenas em função da melhoria da leitura geral, tendo em conta a distância do observador, à tonalidade circundante por meio da sobreposição de linhas onde a cor final e pretendida se obtém apenas visualmente através da mistura ótica da cor-luz refletida (Mayer, 1999). À medida que fomos avançando na reintegração das lacunas de média dimensão começamos a aproximar-nos das áreas de lacunas com grandes dimensões. Onde à partida

parecia não existir qualquer informação válida, começamos a perceber as linhas que, aparentemente, fazem o fecho da composição arquitetónica (Brandi, 1977).

A colocação dos painéis nas superfícies murais da nova capela realizou-se de cima para baixo porque superiormente tinham de se fazer corresponder as linhas da composição pictórica a partir da abóbada. Assim, os painéis ligeiramente curvados, do arranque da abóbada, foram os primeiros a serem colocados. Os painéis foram então fixos à parede com elementos metálicos de alta capacidade de fixação às paredes (Mora, 1984).

A realização do fecho de juntas, constituiria, na nossa opinião, um ponto de tensão entre os painéis que rapidamente iria fissurar expondo e fazendo destacar as massas colocadas. Ao contrário, a realização de juntas abertas, daria margem aos painéis e diferentes materiais justapostos para as ligeiras movimentações naturais e esperadas. Deixar patente, sem desconforto visual, o percurso das pinturas e inclusivamente nos módulos em que se tinham dividido pareceu-nos desde logo a solução mais acertada quer no que diz respeito aos materiais, quer no que se relaciona com a memória coletiva (Alaix, 1997).

CAPÍTULO 3 – A VALORIZAÇÃO DA CAPELA DE SANTO ANTÃO DA BARCA

Procuramos até este capítulo apresentar a preexistência dos elementos que constituem material e imaterialmente o Santo Antão da Barca, começando por fazer uma apresentação da parte objetiva, física e formal da Capela de Santo Antão e do seu contexto arquitetónico e geomorfológico. Foi a partir da descrição formal que pudemos seguidamente passar ao âmbito intangível das sociedades locais e dos seus costumes relacionados com a Capela de Santo Antão o que deu origem à relação com o Santuário que a envolve.

No nosso estudo exploramos detalhadamente as pinturas murais da Capela de Santo Antão, foi neste elemento que incidiu a intervenção de conservação e restauro, e foi com essa ação que a Capela ganhou novos e muito significativos valores. O estudo sobre a história da arte que se revelou a partir dos elementos descobertos na intervenção de restauro foram motivo de uma pesquisa maior, inicialmente com expectativas cujo alcance satisfatório entendemos que não pudemos lograr. De facto, esse estudo, serviu para efetivar o entendimento de que a ciência da história do património é um empreendimento infinito e no qual não podemos pretender um objetivo inequívoco, pois nada mais encontraremos que uma sensação de trabalho incompleto.

A história que procuramos apresentar explorou o contexto social e político das épocas em que as pinturas murais e a sua envolvente sofreram alterações ao longo do tempo procurando sempre o paralelo entre as tendências artísticas, os estilos ou as opções estéticas locais cronologicamente correspondentes. Acreditamos que foi feito o possível, dentro das nossas capacidades na interpretação da informação disponível, assim como entendemos que a dimensão da investigação acabou por ser adequada ao intuito do presente projeto de mestrado sobre a valorização das pinturas murais da capela de Santo Antão, do objeto em si e das intervenções potenciadoras do valor e valorização da capela já realizadas e, por fim, neste momento do projeto, aquelas que entendemos se podem e devem implementar no futuro. Em todo o caso, fica um caminho de estudo histórico e artístico para fazer, cuja dimensão caberia noutro tanto e mais ainda que o presente projeto de mestrado. Não obstante acreditamos que o trabalho realizado oferece diretrizes suficientes para o projeto de valorização que se propõe, não o considerando, segundo o

que já referimos, mais que embrionário. A informação já existente e os pequeníssimos contributos que porventura tenhamos alcançado conseguem, contudo, projetar uma ideia geral e particular para o planeamento da Valorização das pinturas murais barrocas como objeto de enriquecimento social, cultural, de salvaguarda e económico e são estes âmbitos que procuraremos desenvolver nos pontos que se seguem.

8 Dimensões da Valorização do Património Histórico e Artístico

A dimensão do conceito valorização é tão ampla que necessariamente nos deteremos numa reflexão que pretende observar as diferentes vertentes conceptualmente concomitantes entre si.

O conceito de valorização do património cultural está subjacente ao do próprio património cultural, pois a conceção da ideia de património implica só por si um valor, algo com valor ou a que foi atribuído valor – a valorização. A atribuição de valor aos objetos e às sociedades passadas teve como principal momento de origem a época do Renascimento, quando se começaram a descobrir os objetos e monumentos soterrados da antiguidade clássica e desde aí os conceitos relacionados com a valorização não têm parado de evoluir no âmbito da filosofia mas também no que diz respeito à *praxis* da valorização, ao ato de dar valor. Assim, a definição de valorização do património cultural está inclusivamente presente na legislação das nações, sendo que na portuguesa reflete-se nos termos da Lei de Bases do Património Cultural referindo que o património cultural é constituído por todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devam ser objeto de especial proteção e valorização. O conhecimento, estudo, proteção, valorização e divulgação do património cultural constituem um dever do Estado, que assim assegura a transmissão de uma herança nacional, cuja continuidade e enriquecimento unirá as gerações num percurso civilizacional singular (Património cultural, 2018). A evolução do conceito de valorização tem apresentado, segundo diversos autores, várias abordagens que se podem definir separadamente mas que se interrelacionam e complementam formando um conteúdo unificado e completo do conceito.

Pode começar-se pelo **valor cognitivo** igualmente educativo que se ramifica numa série de ramos respeitantes a saberes abstratos e múltiplos conhecimentos (Choay, 1982). Não se pode afirmar de forma lapidar que os documentos históricos são portadores de valores de saber específicos e gerais, para todas as categorias sociais. Qualquer que seja

o século a que pertencem, os monumentos são testemunhos irrepreensíveis da história. Eles permitem assim construir uma multiplicidade de histórias, de políticas de costumes, de arte, de técnicas e servem, simultaneamente, para a investigação intelectual e para a formação das profissões e dos ofícios. Eles introduzem para além disso uma pedagogia geral do civismo: os cidadãos estão dotados de uma memória histórica que representará o papel afetivo e vivo desde que mobilizado pelo sentimento de orgulho e pertença (Alaix, 1997).

O **Valor histórico** qualifica com pertinência os documentos com um enquadramento cronológico que permite dar continuidade as expressões e acontecimentos do passado. A transmissão do valor histórico permite compreender a bela linearidade temporal, edificada tão pacientemente pela história apreendida e conservada pela memória orgânica.

O **valor artístico** do património prende-se com o esclarecimento do conceito de arte cuja noção de estética se procura tornar esclarecida.

Por fim, o **valor económico** dos monumentos históricos. Se, por um lado, oferece modelos para a indústria, para manufaturas ou produção massiva, por outro, em conjunto com a abordagem cognitiva e o valor histórico permite atrair visitantes e sustentabilidade (Choay, 1982). Tendo em conta estes parâmetros e no enalço de elaborar o presente

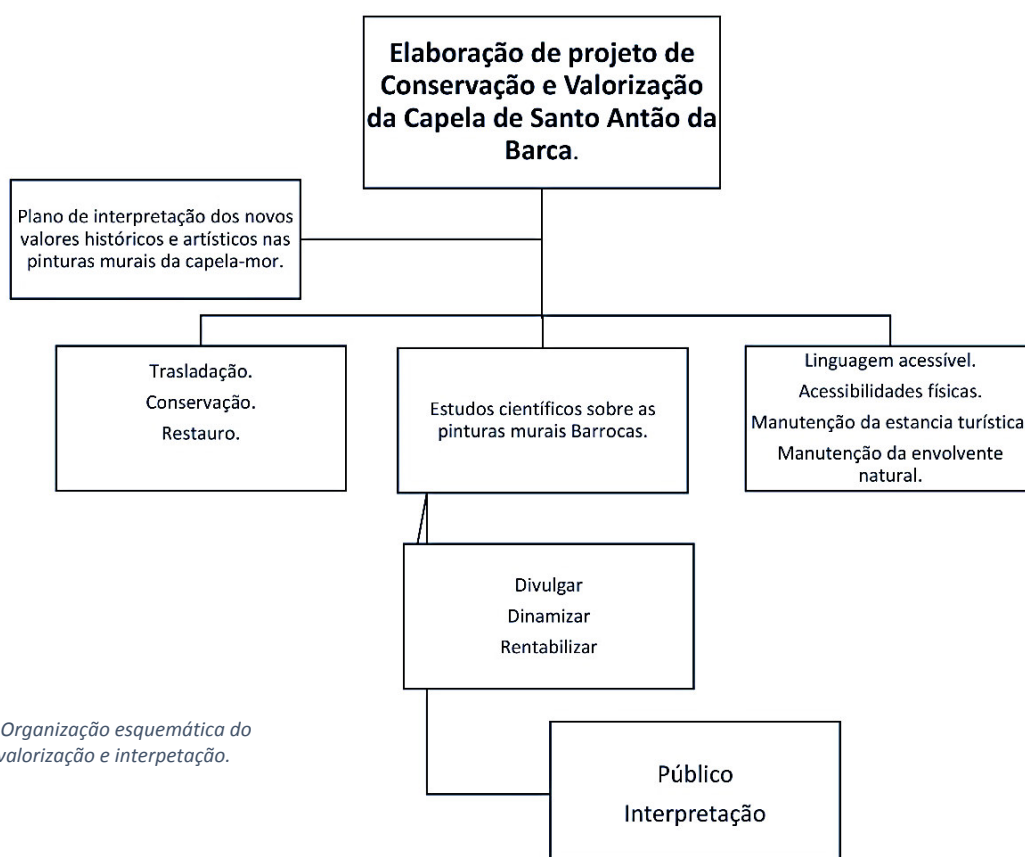


Figura 25 - Organização esquemática do projeto de valorização e interpretação.

projeto de valorização do património cultural e artístico da capela-mor de Santo Antão procurou delinear-se um plano com representação no gráfico que se segue.

9 Atual contexto da Capela de Santo Antão da Barca

Nos capítulos precedentes detivemo-nos numa história da Capela de Santo Antão, sobre os elementos de um passado mais e menos distante, hoje porém, e desde 2012, novas formas artísticas se colocam, e à história acrescenta-se mais um hiato temporal que consideraremos atual, situando-o entre a trasladação da capela e a construção reconfigurada e atualizada das dependências edificadas que a circundam. Esta etapa da história da Capela de Santo Antão inicia-se sensivelmente a partir do momento em que foram intervencionadas as pinturas murais no âmbito da conservação e restauro e prolonga-se até ao presente projeto, pensado e baseado em expectativas positivas de Valorização. Para tal descrevemos a atual envolvente do património integrado na capela recentemente revelado nas pinturas murais.

A trasladação teve desde a conceção do projeto uma política de valorização, sensibilidade e respeito pelos conteúdos culturais presentes no terreno definindo desde logo as necessidades interdisciplinares necessárias para a recolher, tratamento e organização do manancial de informação e meta informação, realizando relatórios, registos, inventários, levantamentos, desenhos, plantas, imagens fotográficas, vídeos, dados estatísticos etc. Por outro lado, em conjunto com a confraria procurou-se potenciar as vantagens que podiam resultar da reformulação das construções preexistentes no sentido de estabelecer programas de acolhimento para cidadãos com necessidades especiais.

A valorização da nova realidade objetiva foi pensada sobretudo no sentido de fomentar a promoção de programas de emprego e formação, em que as entidades locais responsáveis pela área tomam um papel preponderante, as quais podem partir do fomento de programas de acolhimento e de fruição com dois principais fins dependentes.

A valorização deve partir do envolvimento da sociedade local através do potencial de empregabilidade da estância e um sistema de acolhimento que conduza ao combate à itinerância e sazonalidade do uso da estância turística (Silva F. d., 2009). Assim, a Confraria, chamada a negociar com as entidades competentes, tratou de, ouvindo a comunidade local, escolher o novo local no qual, como afirmaram “*O Santo tem que ficar virado para o rio, o mais perto possível dele*” (ACE - Baixo Sabor, 2011).

O local escolhido para a nova implantação do santuário é a zona de planalto mais próxima da localização original. Do ponto de vista da relação com o espaço envolvente verifica-se uma alteração significativa, pois de uma situação de recolhimento o santuário no fundo de um vale passou para uma posição de domínio da envolvência. No novo local procurou-se, dentro do possível, respeitar a relação do santuário como o espaço envolvente, o rio e os próprios edifícios entre si, assim como a recriação da ambiência atual, mantendo a capela um lugar de destaque central.

O processo de transladação do Santuário, para além da Capela de Santo Antão, compreendeu a construção de novos edifícios, tendo em conta os preexistentes, replicando as suas valências atualizadas para as novas noções de conforto. O local, situado acima da cota máxima do enchimento da Albufeira do Escalão de Montante (234m) como medida de salvaguarda e de compensação, foi abordado na sua condição de imóvel de valor arquitetónico, associado a uma importante prática sociocultural de carácter religioso. O local escolhido é a plataforma do Alto do Rebentão, no objetivo de reproduzir de forma mais próxima possível o anterior posicionamento da capela relação ao rio, face às alterações na paisagem produzidas pela albufeira. Todas as ações tiveram como fim último a continuidade do culto e festas no mesmo universo espacial, mantendo essa relação simbólica (ACE - Baixo Sabor, 2011).



Figura 26 - Atual envolvente da Capela de Santo Antão da Barca. (Memórias... e outras coisas... Bragança, 2018)

9.1 Contexto legal e a Confraria de Santo Antão da Barca como órgão administrativo.

Abordamos este ponto a partir das diretrizes legais desenvolvidas pelo estado português para a valorização do património cultural no sentido de contextualizar e reafirmar as conceções em que nos podemos e devemos basear para um correto tratamento do nosso património. Procuraremos apresentar de forma breve e sintetizada a legislação diretamente relacionada com o bem que neste projeto tratamos para que vejamos contextualizados os procedimentos locais da Capela de Santo Antão da Barca. Para tal observemos a Lei nº 107, publicada a 8 de setembro de 2001 em que no *Título I* encontramos que numa primeira abordagem “Dos princípios basilares” para a proteção e valorização do património, considera este como uma realidade da maior relevância para a compreensão, permanência e construção da identidade nacional e para a democratização da cultura. Neste sentido as políticas do património cultural integram ações promovidas pelo Estado, pelas autarquias locais e pela restante administração pública, visam assegurar, no território português, a efetivação do direito à cultura e à fruição cultural. Os objetivos da valorização considerada vêm expressos no *Título III* “Dos objetivos”, em que o 12º artigo esclarece as sobre as finalidades da proteção e valorização do património cultural através das seguintes alíneas:

a) Incentivar e assegurar o acesso de todos à fruição cultural;

b) Vivificar a identidade cultural comum da Nação Portuguesa e das comunidades regionais e locais a ela pertencentes e fortalecer a consciência da participação histórica do povo português em realidades culturais de âmbito transnacional;

c) Promover o aumento do bem-estar social e económico e o desenvolvimento regional e local;

d) Defender a qualidade ambiental e paisagística.

O regime geral de valorização dos bens culturais, apresenta também, no 70º artigo, outros objetivos que compõem este regime de valorização através das seguintes alíneas:

a) A conservação preventiva e programada;

b) A pesquisa e a investigação;

c) A proteção e valorização da paisagem e a instituição de novas e adequadas formas de tutela dos bens culturais e naturais, designadamente os centros históricos, conjuntos urbanos e rurais, jardins históricos e sítios;

d) O acesso e a fruição;

e) A formação;

f) A divulgação, sensibilização e animação;

g) O crescimento e o enriquecimento;

h) O apoio à criação cultural;

i) A utilização, o aproveitamento, a rendibilização e a gestão;

j) O apoio a instituições técnicas e científicas.

Por fim, a valorização refletida na proteção do património cultural encontra-se patente no 16º artigo que esclarece sobre as formas de proteção dos bens culturais se baseiam legalmente na classificação dos bens. Esta classificação é o ato final do procedimento administrativo mediante o qual se determina que certo bem possui um inestimável valor cultural (art.º 18º). Assim as entidades locais podem propor uma classificação que dará lugar a um nível de registo oficial - “O registo patrimonial de classificação”.

No 17º artigo a legislação dá a conhecer os “Critérios genéricos de apreciação” em que serão tidos em conta algum ou alguns dos seguintes critérios:

- a) O carácter matricial do bem;*
- b) O génio do respetivo criador;*
- c) O interesse do bem como testemunho simbólico ou religioso;*
- d) O interesse do bem como testemunho notável de vivências ou factos históricos;*
- e) O valor estético, técnico ou material intrínseco do bem;*
- f) A conceção arquitetónica, urbanística e paisagística;*
- g) A extensão do bem e o que nela se reflete do ponto de vista da memória coletiva;*
- h) A importância do bem do ponto de vista da investigação histórica ou científica;*
- i) As circunstâncias suscetíveis de acarretarem diminuição ou perda da perenidade ou da integridade do bem.*

Assim contextualizado o apoio legal presente na legislação nacional aos bens patrimoniais podemos agora enquadrar as grandes valências do património cultural e humano da sociedade local em que se reconhece a verdadeira identidade das tradições e da história no dinamismo já alcançado e daquele que se vê presente na intenção, projeto e visão para o futuro do Santuário de Santo Antão da Barca. Como pudemos observar, a legislação torna-se um meio efetivo de apoio à manutenção e valorização de todo o potencial do património cultural.

A sociedade local representada pela Confraria de Santo Antão da Barca procura atualmente meios para completar as estruturas existentes com as significativas faltas que ainda não permitem colocar em funcionamento as excelentes infraestruturas do novo conjunto edificado, porém, como vimos e verificaremos, encontra-se auxiliada pelas diretrizes legais elaboradas pela administração central do país, que se encontram positivamente adaptadas à realidade pois preveem além do que já referimos a possibilidade da celebração de acordos com a Confraria enquanto interessados na preservação e valorização do bem cultural que verdadeiramente estimam. Essa

cooperação entre o setor público e as entidades interessadas e empenhadas, deverá manter, segundo as referidas diretrizes, o fomento do conhecimento, estudo, proteção, valorização e divulgação (Dos princípios basilares, lei nº107/2001) do património cultural, o que aliás, já vem sendo demonstrado por parte da Confraria na atenção e utilização dos recursos até ao momento disponíveis. Neste sentido a Confraria de Santo Antão da Barca tem tomado diligências para colocar em funcionamento todas as instalações construídas para usufruto da comunidade. Depois da construção das novas instalações é necessário equipar a hospedaria e o restaurante com mobiliário e equipamentos técnicos, pelo que, a Confraria candidatou a estância de Santo Antão da Barca ao “Programa Valorizar” (D.N.nº9/2016, 2018). Este programa observa o ciclo de crescimento da atividade turística no país, cujos resultados afirmam o turismo, como o maior setor exportador nacional, reconhecendo o necessário esforço continuado de investimento para que se alcancem patamares acrescidos de qualidade e de satisfação dos turistas.

O “Programa Valorizar” dá primordial importância ao asseguramento de condições para a contínua qualificação dos destinos de visita, através da dinamização dos espaços públicos com interesse para o turismo e da valorização do património cultural e natural (D.N.nº9/2016, 2018). Para tal é necessária a diversificação de fontes e formas de financiamento, a utilização de novas tecnologias e linguagens e o aparecimento de novas formas de gestão mais descentralizadas e autónomas tornam necessário, acima de tudo uma reformulação da gestão e administração (Valdivielso m. C., 2004) que resulta, além do referido, na promoção de condições para a desconcentração e redução da sazonalidade contribuindo em grande medida para a crescente criação de valor e de emprego (Godinho, 2016). A Confraria concorre assim, para um apoio ao investimento na valorização do Santuário de Santo Antão da Barca enquanto destino turístico de forma a potenciar e melhorar a experiência da visita turística e desenvolvimento territorial.

9.2 Tradição e Identidade

Falamos de uma comunidade com indubitável força identitária que se inicia pela posição geográfica. Nos últimos anos os saldos migratórios conseguiram travar a tendência de diminuição acelerada da faixa interior do país, à exceção de Trás-os-Montes e Viseu (Moreira, 2018). Só uma política racional e de incentivos diversos conseguirá, porventura, criar as condições necessárias para travar este processo de declínio pela saída

de população jovem em idade ativa destas regiões, viabilizando uma redistribuição mais harmoniosa da população no território e garantindo deste modo um melhor futuro (Pablo, 1997). Tornam-se necessários novos padrões de comportamento, necessidade de modernização dos territórios interiores de forma a atrair e não afastar as populações, este é o caminho para a evolução da identidade local e nele procuraremos conceptualizar os novos valores identitários presentes no território em questão (Moreira, 2018).

A identidade local tem oportunidade de efetivar a beleza e riqueza cultural nas diferenças de costumes, tradições, vivências passadas e presentes. Hoje, porém, verifica-se, que a tradição local se vê, demasiadas vezes, preterida em função da sempre crescente necessidade de consumo e respetiva satisfação, planeada exclusivamente a partir do retorno económico, o que tem resultado em cenários ociosos, especialmente evidentes nas cidades históricas com forte densidade demográfica, vendo-se cada vez mais repartida pelos turistas que passam (Choay, 1982). Contra o declínio social, financeiro e identitário desenvolve-se a necessidade de atrair turistas, visitantes e na melhor das hipóteses, novos habitantes.

Ao contrário do que se verifica nos meios urbanos de crescente densidade demográfica, uma planificação concertada por parte das administrações, torna a receção da chegada de indivíduos, deslocalizados das suas raízes identitárias ou identitariamente realocados rumo a um novo porto, em que buscam o bem-estar, numa plataforma donde, numa fase de adaptação, emerge e se define a identidade dum lugar. Sobre a nossa plenitude identitária afirmada nos nossos costumes laborais, religiosos, de lazer, da nossa paisagem envolvente etc. desejamos encontrar o reconhecimento daquilo que nos distingue, e por isso, receber e abraçar toda a população que se desloca para nos admirar ou seleciona para criar o seu novo habitat. Este sentido de hospitalidade desenvolve-se em múltiplos aspetos daquilo que nos proporcionamos e disponibilizamos uns aos outros, tanto dentro da nossa comunidade como na imensidade das que nos envolvem. Da mesma forma, os acontecimentos de fruição e lazer que fazem aproximar num mesmo local as comunidades próximas e distantes numa reunião plenamente positiva de alegria e bem-estar, têm uma importância muito relevante na manutenção e incremento da identidade e possuem uma capacidade inerente de atração exponencialmente crescente.

É nesta perspetiva que se enquadra a Romaria de Santo Antão da Barca. Esta festa tem origem na celebração comum da proteção dada pelo Santo Antão contra doenças, contra as adversidades naturais do lugar, a proteção dum lugar agreste e tão afastado das povoações mais próximas quanto mais rústicos eram os meios de mobilidade, e a proteção

das pessoas, animais e produtos que atravessavam o Rio Sabor num sítio onde as águas se tornavam sazonalmente perigosas e conseqüentemente, a proteção do Barqueiro que, associado à imagem do Eremita Santo Antão, se responsabilizava pela manutenção da Barca e, por sua vez, da segurança da travessia. Esta reunião de indivíduos com o mesmo fim religioso e de culto foi ganhando expressão através de uma celebração anual no fim do Verão, altura em que era necessário pedir condições favoráveis para o Inverno que se avizinhava, com vista às atividades agropecuárias que aí se desenvolviam.

Consideremos uma pitoresca capela edificada para o culto ao Santo Antão, a celebração colocada no fim do Verão, num sítio de inquestionável beleza natural, subterfugio das rotinas quotidianas que oferece uma praia fluvial no mais fundo de um vale e a partir de aqui iniciar a nossa reflexão sobre a sempre numérica, social e culturalmente crescente importância da Romaria de Santo Antão. Esta importância é revelada pelo desenvolvimento da Romaria por si só, trata-se de uma celebração e reunião de indivíduos cuja identidade se mantem fiel aos cultos ancestrais, deles se orgulha, pretende reconhecer-se e dar-se a conhecer a um grupo quanto possível maior. Façamos um paralelismo hipotético a uma situação oposta à que temos, e observamos facilmente os resultados ou conseqüências que daí resultariam. Excluamos o orgulho identitário desta sociedade, a relevância atribuída e mantida à sua pequena Capela no fundo do vale, a falta de celebração, e torna-se possível verificar que existiriam boas probabilidades para a Capela se encontrar submersa na albufeira resultante da colossal barragem, a ausência da investigação aprofundada que se realizou sobre o seu património formal, histórico e cultural e, naturalmente, a permanente ocultação dos valores patrimoniais integrados e revelados nas pinturas murais Barrocas da representação alegórica da vida do Santo Antão. A estima da população pelo orago Santo Antão construiu uma capela, uma celebração, um motivo de peregrinação, uma festa, uma romaria, a apresentação de uma identidade. Como pretendemos demonstrar, o valor da identidade deste lugar depende totalmente das sinergias desenvolvidas no âmbito popular (Agudo, 1999).

A festa do Santo Antão da Barca ajustou-se a um calendário que pressupõe o fim de determinado tipo de atividades agrícolas no ciclo do Verão e o esperar por um outro em que são colhidos os produtos mais importantes da economia local. Em meados de setembro começa-se a colher a uva, depois entre setembro e outubro a amêndoa e já mais para o fim do ano, em dezembro a azeitona. A festa funciona, como uma espécie de ponte entre dois ciclos diferentes. Assim, a romaria realiza-se no primeiro fim-de-semana de

setembro começando, porém, a ser organizada com alguns meses de antecedência. Limpam-se a capela e abrem-se as portas dos edifícios anexos, nomeadamente, o Museu e Casa do Romeiro, com os ex-votos e as recordações para venda, a Casa do Ermitão, hoje de caráter hoteleiro, a Casa da Madeira, onde os romeiros pernoitavam e onde se guardavam os géneros que traziam para pagar as promessas ao Santo. Nos dias que antecedem a romaria confeccionam-se iguarias pelas comunidades locais para os seus repastos comemorativos assim como para venda e faz-se a limpeza e os arranjos florais dos andores. O sábado é o dia maior da celebração em que chegam grupos de campistas, vendedores ambulantes e fogueteiros. Na capela pagam-se promessas e à entrada ritualiza-se a tradição de tocar a campainha do Santo Antão que ali se encontra já colocado em cima do andor.

Ao Santuário chegam as Bandas Filarmónicas que dão início à música que acompanha a procissão. Esta marcha processional ocorre em dois momentos da celebração religiosa sendo o primeiro antes da missa que dá início às 16 horas. A celebração religiosa instala uma ambiência de solenidade por respeito à devoção e prática religiosa. Terminada a missa, a procissão volta a pôr-se em marcha, saindo na frente as bandeiras dos santos venerados, o Santo Antão da Barca, o Divino Senhor da Barca e a Nossa Senhora dos Remédios. Depois de saírem da capela as bandeiras erguem-se os andores, elevando-se no primeiro um anjo, secundado pelo de uma pomba, símbolo do Divino Espírito Santo, segue-se o andor de S. João Baptista, depois o da Nossa Senhora dos Remédios, o andor do Santo Antão da Barca e termina a procissão com o maior andor do Divino Senhor da Barca. Um numeroso grupo de celebrantes segue na cauda da procissão, atrás da banda filarmónica cuja música a acompanha. A procissão percorre um percurso delineado de forma a passar próximo dos principais pontos da festa, os coretos, por entre os vendedores ambulantes, dá mais uma volta em torno da capela e termina no seu interior. A solenidade do momento vai-se diluindo conforme termina a procissão e a festa segue com o seu caráter mais popular. No domingo de madrugada, marcando os últimos momentos, realiza-se o tradicional espetáculo com fogo-de-artifício (ACE - Baixo Sabor, 2011).

9.3 Os novos valores identitários

Consideramos, assim esta celebração como a força motriz da manutenção da identidade local associada ao Santo Antão. Porém a identidade não é estanque, trata-se de um conceito em constante mutação que acompanha a evolução dos homens. É o ser

racional do homem que o faz adaptável e adaptador do meio que o envolve. Faz parte da nossa condição, se não mais, aquilo que nos distingue dos animais, a consciência da nossa presença no mundo e a capacidade de desenvolver meios para melhorar a nossa realidade. Quando tratamos de uma identidade tão fortalecida quanto a da comunidade detentora dos valores de Santo Antão da Barca, precisamos compreender os efeitos da grande mudança formal do objeto mais simbólico dessa identidade. Os valores identitários fomentados a partir do património histórico são os que fazem referência às vivências sociais e à história da comunidade uma vez que as tradições fazem referência ao passado, mas também ao presente, como algo vivo, dinâmico, capaz de articular e de dar sentido cultural ao hiato entre os espaços temporais. De facto, ao considerar o património como apoio da memória social é fundamental ter presente a comunidade como parte integrante do território e que portanto, qualquer iniciativa terá que ser dinâmica e reconhecer a necessidade de mudanças, de adaptações a novas necessidades, novos hábitos e transformações funcionais (Valdivielso, 2004).

Com a intervenção de conservação e restauro, o interior da capela-mor passou de uma expressão simples e tosca, para uma estética de excelência barroca de percepção mais complexa, onde imediatamente reconhecemos uma índole intelectual e artística superior à anterior. Porém os visitantes, permanentes desde há muito tempo da capela, são os indivíduos das comunidades próximas que ali se deslocam para venerar o santo e desenvolver o seu modo pessoal de devoção. Uma reflexão breve indica-nos que esses grupos sociais visitam a capela não com um intuito cultural e artístico, mas para refletir sobre as suas vidas, as suas preocupações e as suas esperanças, cuja expressão formal poderiam sentir mais correspondida com a simplicidade da anterior decoração. Melhor momento não teremos para evidenciar que o património serve também como instrumento formativo, para transição de valores humanísticos e conhecimentos considerados imperativos na demanda pedagógica e social. O Património serve para mostrar, representar e fazer viver ou reviver uma memória coletiva, fomenta o respeito e a identificação inculcando-o às sociedades e configurando-se assim como chave para a integração do indivíduo no seu contexto social (Martin, 2002).

Assim, não devemos nem temos motivos para pensar que aquele grupo social, em toda a sua condição humana, se encontra fechado à evolução natural da realidade. É a partir deste grupo que parte de forma inata, a atitude ideal de criação de elos entre a tradição e a modernidade e é nessa fonte que a identidade dos lugares vai também buscar fundamento. É agora, a partir desta adaptabilidade, que se introduzem as novas valências

do património resultante da intervenção de conservação e restauro, é apenas sobre esta base lapidar que os novos valores se tornam identificáveis. A partir daqui torna-se natural a integração das novas interpretações propostas, o envolvimento da população na valorização e divulgação do seu património e é a partir daqui que a identidade das comunidades se perpetua, se desenvolve e se enriquece.

A nova realidade, quando bem interpretada e valorizada, é capaz de atrair toda a população das comunidades próximas, tratando-se de elementos histórico-artísticos escondidos há mais de 300 anos, ela é capaz de suscitar curiosidade e interesse assim como de propor questões sobre a realidade local passada e afinal, a novidade dos objetos identitários que não se supunha existirem.

O património serve o reforço identitário da comunidade e gera coesão entre os seus habitantes com base na memória histórica coletiva e na consciência de pertencer a um território que reconhecem como seu. A recuperação do património com a subjacente ascensão de valor e projeção social significa para o cidadão, a recuperação de valores que lhe são próprios, que configuram os seus signos identitários nos quais porventura, antes, não tinha reparado. Estes valores não respondem a conceitos meramente subjetivos como antiguidade ou beleza, mas antes a aspetos sociais e económicos, costumes tradicionais e mentalidade que envolvem o passado e presente e, portanto, falam da própria identidade (Werner, 2002).

O conteúdo histórico, cultural social e artístico das pinturas murais da capela-mor introduzem na identidade local a consciência da precedente presença de artistas de qualidade pouco frequente em localidades com estas características geográficas, assim como o interesse por parte do patrono encomendante em despender somas significativas para o embelezamento do interior daquela capela. Assim, à valorização deste património por parte da sociedade, pode juntar-se um sentimento de orgulho dos valores integrados na base e donde floresceu a tradição ligada ao Santo Antão. Nas pinturas barrocas representando a vida do orago, não só se revela e fundamenta o forte culto existente desde a conceção primeira da capela, como também, que essa tradição nasceu rodeada de valores estéticos atualizados à época de inegável qualidade artística. Acreditamos que um sentimento de pertença, orgulho e identidade se reforçará de forma inata como aliás já se reconhece, porém, uma chamada à interpretação das sociedades detentoras da freguesia de Parada ou no melhor dos casos de todo o município de Alfandega da Fé, teria repercussões extremamente positivas na valorização e fortalecimento identitários (Alaix, 1997).

9.4 Valorização do território e sustentabilidade.

A valorização desenvolve-se a partir dos elementos culturais, mas igualmente, e na mesma escala de importância, ao seu contexto que implica outros objetos e conceitos que permitem a compreensão da realidade em toda a sua complexidade. Nos últimos anos o conceito tem vindo a adaptar-se a uma sentido mais amplo e integrador, superando o objeto ao encontro do seu contexto de valorização e sustentabilidade territorial (Valdivielso m. C., 2004).

No empreendimento do colossal objetivo alcançado com a trasladação do Santuário de Santo Antão da Barca, a Autarquia da Camara Municipal de Alfandega da Fé, juntamente com a Confraria de Santo Antão da Barca mantiveram um ponto de vista fundamental com base na primazia dada ao valor e valorização do património histórico, apoiando-se em políticas de gestão orientadas para a sua conservação em toda a sua dimensão histórica, artística e religiosa tão cara à tradição popular assim como, não deixou negligenciadas as políticas da criação de postos de trabalho, como objetivo a alcançar por meio das novas infraestruturas envolventes respondendo, assim, às reconhecidas solicitações da sociedade atual. Entenderam os órgãos e entidades administrativas do Santuário, desde a conceção do projeto, que seria no âmbito local que se poderiam empreender ações de gestão integral daquele património e daquele território. É neste sentido que a administração local fomenta em si mesma e na sociedade um maior interesse e protagonismo em que as intervenções de salvaguarda do património se tornam favorecidas. Agora, para chegar a um projeto viável e com perspectivas de futuro, necessariamente deverá contar-se com a colaboração, cumplicidade e responsabilidade de outros âmbitos disciplinares presentes nas sociedades próximas (Valdivielso, 2004).

No sentido de colocar à disposição de todos o Património histórico, a autarquia dinamiza a divulgação e visita do Santuário e especificamente o Património histórico e artístico da Capela através da integração no roteiro denominado: “Rota dos Frescos da Fé”. Trata-se de uma Rota de Turismo-Cultural sob o tema que tem como elemento agregador as pinturas murais existentes nas igrejas do concelho, integrando sete núcleos com exemplares de pintura mural a fresco e outras técnicas de decoração murária. O percurso de carácter cultural, em que se colocam em destaque o legado histórico e artístico da pintura mural, abrange localidades próximas como a Igreja de N^a S^a da Anunciação de Valverde, a Capela de Santo Amaro da Legoinha, a Capela de S. Geraldo de Vale Pereiro,

a Capela de N^a S^a do Rosário de Sendim da Ribeira e a Capela de N^a S^a de Jerusalém de Sendim da Serra. (Rota dos Frescos da Fé., 2018)

É um percurso cultural cuja dimensão da riqueza presente na pintura mural oferece efetivamente alguma resistência à justeza de todo o seu valor através de campanhas publicitárias de âmbito turístico. Os esforços por parte das autarquias locais encontram, como aqui, inumeráveis valências nos mais variados componentes englobados nos respetivos territórios. É na implicação da população nos projetos de sustentabilidade que pode programar-se mediante iniciativas diversas, em campanhas de informação prévias que elucidem todo o contexto do património do município e das atuações que se querem realizar para a sua dignificação. As atividades de voluntariado, formação, conservação e divulgação entre muitas outras iniciativas alcançam a consciencialização e entregam assim à população a garantia e defesa da sua cultura e do seu passado.

Neste sentido o planeamento da sustentabilidade, procurando ser rentável a curto e longo prazo do Santuário de Santo Antão da Barca, deve consistir numa gestão concertada com base na utilização do espaço pelo visitante. Desta forma, torna-se possível desenvolver uma imagem abrangente do território otimizado e dinamizado, em que as instituições envolvidas, quer públicas, quer privadas podem ver aberto um caminho de cooperação com serviços paralelos, ou até mesmo proceder à sua criação. A partir de uma gestão dinâmica e permanente torna-se possível impulsionar a sociedade local, não apenas no âmbito económico, mas também na demanda cultural, profissional e de formação.

Na verdade, esta gestão concertada do património histórico e artístico presente, aliado às infraestruturas atualizadas e em cooperação com políticas de apoio público ou privado podem tornar os espaços sustentáveis. Um estudo para aplicação de tarifas válidas que não excluam nenhum estrato social e a atenção à variação da procura turística para a disponibilização de serviços e atividades correspondentes, podem resultar não apenas na sustentabilidade própria como reforçar o desenvolvimento da indústria local a partir do aumento da procura de produtos variados, desde roteiros temáticos possivelmente guiados, atividades didáticas, artesanato, gastronomia, reproduções de produtos geralmente apoiados em imagens que simbolizam a visita, ou os mais icónicos da mesma, vídeos, etc.

De acordo com esta dinâmica, ao oferecer-se como um sólido produto turístico o património consolida-se como fonte de riqueza e fator de desenvolvimento local. Atualmente o património pode conformar uma alternativa à economia atual marcada pela dependência de um turismo de sol e praia limitado a linhas de água e altamente submetido

a flutuações de mercado. Em boa parte, a busca de exclusividade introduziu critérios de excelência, especialidade e qualidade dos serviços. A constituição de uma oferta atrativa e interessante do património cultural baseia-se na criação de uma gama variada de sugestões em torno do turismo cultural que pode seguir alguns parâmetros, tais como:

- Procurar a diversificação da fonte económica;
- Evitar a estagnação turística;
- Procurar a criação de postos de trabalho diretos como indiretos, proporcionando possibilidades profissionais a jovens em diversas áreas (gestão, turismo, marketing, salvaguarda, preservação, conservação e restauro do património, hotelaria, segurança, etc.)
- Estudo permanente de oportunidades de negócio;
- Ir de encontro à melhoria da qualidade de vida das sociedades locais e globais sucessivamente;
- Atualização acerca de programas europeus de desenvolvimento local;
- Manutenção e modernização de infraestruturas e equipamentos;
- Modernização e atualização da oferta de interpretação do património e atividades do espaço cultural e turístico;
- Procurar recuperar as atividades de produção artesanais;
- Procurar recuperar atividades tradicionais, por exemplo com ações de *“living history”*
- Zelar pela manutenção permanente de conservação preventiva e a respetiva observação de possíveis intervenções de conservação e restauro;
- Analisar a adequabilidade dos espaços ao número de visitantes e outras necessidades que se desenvolvam.

Entre os espaços que se consideram de maior importância encontram-se os que foram previstos e executados no novo conjunto edificado do Santo Antão da Barca, enquanto existem também outros que apenas necessitam da adequação e definição.

A valorização do objeto patrimonial tem em parte uma conotação económica pelo que a sua apresentação responde de certo modo a uma lógica de exploração, a observação do objeto a partir de um ponto de vista comercial (Davallon, 1989).

Desta forma a oferta cultural deve ser variada, coerente e integrada no seu marco territorial, a partir do qual se podem organizar entre outros, excursões, rotas, saídas para o conhecimento do meio natural, acordos sobre programas de investigação, catálogos,

colaboração em campanhas de recuperação do património, publicações de divulgação (Valdivielso m. C., 2004).

Assim planeada a sustentabilidade do património permite explorar novas vias do conhecimento e uso do património e do território. A valorização do património, segundo este modelo beneficia a sociedade através do estímulo de diversos valores:

- Valor identitário – atua como gerador de imagem e de identidade territorial;
- Valor económico – gera novas oportunidades de negócio, de emprego, de turismo;
- Valor social – contribui para a melhoria da qualidade de vida da população

(Martin, 2002).

O valor de consumo na Capela de Santo Antão da Barca traduz-se prioritariamente no bem que por si só é atrativo tanto pelo seu valor artístico relevante como pela sua curiosidade e extravagância no contexto que o envolve. Neste caso a presença de visitantes é avaliada positivamente enquanto contribua para reforçar a imagem identitária e será tratada como um objeto de consumo que pode acrescentar valor ao caráter do sítio. Assim planeada a sustentabilidade do património evita-se o congelamento do valor puramente economicista, através de procedimentos de divulgação tais como:

- Publicações científicas, de divulgação ou outros tipos de informação;
- Brochuras (mapas, plantas, itinerários-guia);
- Réplicas;
- Website;
- Posto multimédia;
- Áudio-guias.

Paralelamente é imperativo trabalhar conjuntamente com o/os Posto(s) de turismo locais e os existentes na região bem como com as agências de viagem.

9.5 Valorização a partir de um Projeto de Interpretação

Como foi referido acima, o património histórico, artístico, social e cultural encontra-se efetivamente e assertivamente valorizado pela sua comunidade detentora. A partir de 2012 foi, no entanto, dado a conhecer um novo objeto artístico nas pinturas murais da capela-mor até aí oculto. O valor artístico integrado na decoração mural integrada na Capela de Santo Antão oferecia, até aquela data, um asseio reflexo de manutenção e estima por parte da população e portando de grande valor cultural e social.

Eram visíveis através das zonas mais degradadas pela infiltração ascensional da humidade, nomeadamente na nave, sucessivos estratos de repintes, acima apresentados, de qualidade técnica inferior mas que tornava evidente a perseverança e persistência da população em manter a capela esteticamente agradável e acolhedora, não obstante os meios técnicos e artísticos assim como as causas adversas de degradação difíceis de resolver. Desta perseverança resultou a transladação da capela, a descoberta dos novos valores artísticos, a respetiva conservação e restauro e recolocação na capela reedificada. Lidamos agora com valores cuja temática está largamente desenvolvida no contexto da história da arte onde encontramos estudos do estilo Barroco especialmente incidente no século XVIII e sobre os quais também procuramos já refletir no decorrer do presente trabalho. Sendo impossível valorizar, dinamizar e investigar um bem que se encontrava oculto e, portanto, inteiramente se desconhecia, consideramos no presente oportuna uma abordagem à sua valorização e interpretação em todo o seu potencial artístico, cultural para a sua salvaguarda e desenvolvimento territorial.

9.5.1 A interpretação da arte e da história

Uma atividade educacional que pretende revelar significados e relações através do uso de objetos originais, do contacto com novas experiências e de meios ilustrativos permite a interpretação a um grupo muito abrangente e heterógeno caracterizador da sociedade, em vez de comunicar a informação apenas baseada em factos e objetos (Silva, 2009). Cremos ter até este ponto desenvolvido algumas ferramentas que podem facilitar a interpretação do novo valor descoberto nas pinturas murais Barrocas. Não obstante, tenhamos como ponto de partida a revelação do objeto por si só, na representação das passagens da vida do Santo Antão preenchendo todas as superfícies murais das paredes e abóbada da capela-mor. Mesmo sem o conhecimento aprofundado da história da arte, a entrada na capela desenvolve agora um deslumbramento impactante quando, duma envolvência de deleite sobre a imensa paisagem natural transmontana damos um passo para o seu interior e quase somos assaltados por uma dimensão paralela cheia do encanto da estética Barroca e duma história passada que se sente quase palpável.

Olhamos para a realidade artística atualmente presente na capela-mor de Santo Antão e deparamo-nos entre todas as valências recuperadas com a inesperada sensibilidade estética, evidenciada por um sentido atualizado do contexto artístico da época e revelam-

se-nos aspetos culturalmente surpreendentes comparativamente à realidade estética e artística que até 2012 integrava o interior da capela-mor de Santo Antão. Os envolvidos no contexto da intervenção acederam, por força profissional das circunstâncias, à informação contida nas diferentes camadas da história, refletidas nos estratos das policromias sucessivamente reveladas ao longo do seu trabalho. Afortunadamente tiveram a oportunidade de basearem a sua vivência quotidiana sobre elas, num determinado período das suas vidas. Tratava-se de trabalhadores fora do seu contexto habitacional, vindos de outras realidades, umas vezes mais outras menos semelhantes à que experimentavam naquele momento. Também aí conheceram e sentiram um outro contexto social, territorial e cultural do qual, além de todas as disciplinas e planeamento necessário para acesso à interpretação, porventura adquiriram, uma necessidade e o sentido do dever partilhar aquilo que aprenderam naquela e para aquela comunidade. Mas acima de tudo, a interpretação de todo esse contexto histórico-artístico deve desenvolver-se com o fim de se tornar acessível à grande heterogeneidade dos povos, assim como de desenvolver a capacidade de catalisação e atratividade não permitindo o desinteresse que de uma insatisfatória interpretação ou divulgação possa resultar.

O olhar sobre o objeto provoca sempre uma reação, uma emoção, seja positiva ou negativa, uma interrogação que conforma uma reflexão na qual se pode identificar três esferas de interpretação:

- A esfera emocional ou sensitiva – a partir da apresentação dos objetos na decoração, na exposição, no desenho tipográfico e na eleição dos materiais, como cores ou luzes pode provocar em vários efeitos no visitante como majestosidade, sacralização, trivialidade, dramatização, etc.

- A esfera ideológica – a partir de uma explicação histórica, económica, sociológica ou religiosa duma realidade territorial.

- A esfera instrumental – a partir do auxílio à compreensão da complexidade do que está a observar mediante réplicas, esquemas, planos esquemáticos ou detalhados, modelos reduzidos ou ampliados, maquetes animadas, imóveis ou interativas, fotografias, audiovisuais ou películas instrumentos interativos, entre outros (Carrier, 1998).

- A interpretação da arte revela o ser humano na totalidade da sua natureza, desde a sua origem quase orgânica até ao ponto que pretende atingir para ultrapassar os limites da sua própria condição. Mas, isto passa-se sempre teoricamente, tudo tem de ser decifrado através da particularidade de uma obra a que o criador imprimiu o cunho de um ser único, entregue ao jogo instável das circunstâncias, e ao mesmo tempo muito

associado a uma coletividade cujos caracteres reflete. Tanto o indivíduo como o grupo estão sempre profundamente incluídos nas condições transitórias do tempo que passa. A verdade humana e o seu significado apenas podem ser atingidos a partir das camadas por vezes confusas da história que deve entrar no jogo interpretativo. Os auxílios que dará à decifragem das obras de arte ser-lhe-ão retribuídos pelo seu valor de informação. A arte serve-se de uma mensagem extra verbal, em que as intenções lúdicas e os impulsos desconhecidos se misturam e se confundem. A obra de arte dá a conhecer muito mais do que o artista criador. Ela é o testemunho total, deixou de ser o eco interpretativo da consciência artística para passar a ser uma marca direta. Não há um texto para seguir e compreender segundo a regra convencional dos sinais que utiliza. Assemelha-se mais à corrente que aguarda na tomada elétrica que a venham buscar para receber a força que daí transmite, no espaço que separa objetivamente o elemento artístico do ambiente que revela a unidade da obra, e por seu intermédio, o agrupamento humano a que pertence e que está definido no tempo, no espaço e na sociedade. Aquele que aborda a arte encontra nela aspetos do real, da beleza e do homem, mas terá de transcrever uma mensagem do homem na qual se revela a natureza mais íntima do testemunho deixado pelas épocas passadas. Que revelações não esperamos nós da arte sobre a lógica interna duma civilização e do seu desenvolvimento!

Uma sociedade passada encarna, portanto, na arte a maneira de se definir, transcrevendo também nela as leis orgânicas que comandam os aspetos sucessivos de uma experiência de toda e qualquer criatura como de toda e qualquer coletividade. As ciências da história e arqueologia puderam, já há muito tempo, salientar a lei destas fases sucessivas, nas quais reconheceram inicialmente o primitivo, a seguir o clássico, depois o maneirismo e por fim o barroco (Huygue R. , 1960).

É do conhecimento geral que a palavra “interpretação” é utilizada geral e primariamente como sinónimo da palavra tradução e é denominadora da atividade profissional de traduzir de um idioma para outro. Na verdade, este significado começou a usar-se no século XIX, porém hoje amplia-se o conceito à aceção de “dar sentido”. A pessoa que age a partir do património tem de “dar sentido” à obra através da interpretação, o arqueólogo tem de “dar sentido” ao seu achado, assim como qualquer agente informador tem de dar sentido aquilo que apresenta ao público. (Martin, 2002)

Por vezes os elementos que formam o passado aparecem deslocados e dispersos, no entanto, uma nova civilização se apronta para lhe suceder carregada de um novo sentido com força positiva tomando outra direção. O desconhecimento do passado pode conduzir

um indivíduo a um sentido de isolamento e desenraizamento tendendo para o desprezo da sua origem que caindo na abstração privilegia os recursos gerais, atualizados, mas desenraizados. Agora, porém, é-lhe permitido redescobrir um outro princípio interior encontrando nele a sua alma. É então, que a ação interpretadora do valor dos documentos artísticos o faz voltar atrás e surge a inclinação para fundar a sua existência sobre a sua origem civilizacional numa tomada de consciência inquieta e dinâmica. A interpretação do objeto artístico trata de captar as coletividades nos seus comportamentos conduzindo ao conhecimento das leis mais gerais da atividade humana, explorando na arte um autentico revelador do indivíduo que procura o sentido de uma injunção irreprimível de afirmar na sua personalidade individual e coletiva (Huygue, 1960).

O conceito de interpretação teve a sua primeira expressão oficializadora nos EUA, em 1957, com a publicação do livro *“Interpreting our heritage”*, de Freeman Tilden no qual se lançavam as bases orientadoras:

- A interpretação do património natural e cultural é tão antiga como os seres humanos;
- A transmissão da história de cada povo era feita oralmente, de geração em geração;
- As tradições orais são a base da sobrevivência e da evolução das culturas.

E Freeman Tilden definiu-a como:

“Uma atividade educacional que pretende revelar significados e relações através do uso de objetos originais, do contacto com novas experiências e de meios ilustrativos, em vez de comunicar a informação baseada em factos” (Silva F. d., 2009).

A *Heritage International Interpretation* entende o conceito da interpretação como a arte de explicar o significado e o sentido de um lugar que se pode visitar, ou seja, é um método de apresentação, comunicação e exploração coerente do património. Esta comissão considera o património histórico carregado de conteúdos que envolvem a identidade e o território colocando a interpretação ao serviço dos interesses sociais, económicos e culturais da comunidade oferecendo-lhe três benefícios:

- *Ilustrar - enriquecendo o conhecimento do passado histórico ao qual pertence;*
- *Proteger - valorizando o património e despertando a necessidade da sua conservação para a posteridade;*
- *Catalisar - preservando um recurso económico para a sociedade ao criar retorno económico favorável a essa comunidade* (Sivan, 1998).

Do primeiro congresso da *Heritage Interpretation International* (HII) realizado em Banff-Canadá resulta a “Declaração de Banff” que entre outros publica as orientações basilares para a Interpretação:

- *A necessidade de abrir o património a todos os sentidos da percepção humana;*
- *A importância de procurar permanentemente a satisfação do usuário oferecendo-lhe novas experiencias, sensações e sugestões a partir dos recursos culturais e naturais;*
- *A intenção da participação ativa do visitante que não pode tornar-se num simples recetor;*
- *As vantagens de fomentar o conhecimento e a valorização do património a partir dum contexto social mais próximo da realidade quotidiana dos visitantes.”* (Werner, 2002).

Procuramos, então, a partir da realidade atual encontrar ferramentas para a interpretação da informação cientificamente recolhida e investigada. É a partir desse estudo aprofundado e em bruto que vamos moldar e planificar os meios da acessibilidade global à interpretação das pinturas murais da Capela de Santo Antão da Barca.

9.5.2 Projeto de um modelo de interpretação e valorização

Como, ou que instrumentos utilizar para facultar a interpretação de uma história a partir de estratos policromos que não se conseguem ver?

Como podemos comunicar todo o manancial de informação que resultou da investigação histórica e artística de pinturas murais precedentes à revelada e atualmente visível?

Como fazer entender todo o valor potencial da pintura Barroca e das anteriores?

Como se estrutura o conhecimento para satisfazer as expectativas e necessidades do visitante? (Alaix, 1997).

Claramente não se encontra atratividade na apresentação de tabelas com referências alfanuméricas das cores precedentes exaustivamente registadas. Também nos parece evidente que a apresentação de manuscritos impressos de difícil legibilidade possam reter a maioria de nós mais do que uns escassos segundos, uma memória descritiva detalhada de todos os elementos da formalização estética e orgânica aparenta-se-nos uma interpretação desapaixonada e estéril, uma leitura ou discurso sobre a toda a informação

paisagens e estruturas e outras manufaturas tradicionais é conseguida em modelos interativos ou não-interativos. Existe uma diferença tecnológica importante entre a reprodução de elementos que existem ou dos quais se tem um conhecimento formal total e aqueles que já não existem e dos quais não existem registos que possibilitem a sua reprodução fiel e completa.

Na verdade, não somos, de todo capazes, de recriar o passado, mas podemos com apoio das novas tecnologias usar sistemas de *puzzle* ou apresentação de camadas das transformações ao longo do tempo procurando reproduzir a informação da melhor maneira possível (Pletinckx, 2002).

Uma vez que a intervenção de conservação e restauro das pinturas murais de Santo Antão foi sempre acompanhada de um registo fotográfico e científico, além de outros, dos elementos formais e cromáticos das sucessivas campanhas decorativas, que interessa agora explorar, vê-se então facilitado o modo de interpretação que desejamos propor. É a partir deste modelo atual que vamos procurar construir uma proposta de interpretação multimédia das camadas de repintes preexistentes na capela de Santo Antão da Barca.

As ferramentas adquiridas nos estudos prévios da intervenção como o registo de cores e o decalque das pinturas do séc. XX, assim como dos precedentes do século XIX, tornar-se-ão fundamentais no processo de interpretação que propomos. Não raras vezes, ao ar livre ou no interior, temos assistido a espetáculos multimédia cujos efeitos luminosos projetados sobre as superfícies, permitem transformá-las, ocultando-as, criando perspetivas, jogos de cores, colocá-las em movimento. Também muitas vezes estas projeções são acompanhadas de sonoridades que completam a envolvência contribuindo e completando as nossas sensações, ora explorando o drama, a surpresa, a tranquilidade, enfim, um infindável leque de emoções que a sonoridade permite desenvolver mentalmente.

Propomos então uma alternativa à visita da Capela de Santo Antão com o intuito de que se torne atrativa, e acima de tudo, permita a interpretação da história da arte oferecida por todas e cada uma das campanhas decorativas que tivemos oportunidade de investigar. Esta proposta tem também como objetivo principal, tornar compreensíveis os conteúdos estéticos e históricos à mais ampla e possível heterogeneidade de visitantes. Assim, teremos como alvo três esferas principais:

- A esfera emocional ou sensitiva – a partir da apresentação dos objetos com cores e luzes procurando provocar vários efeitos no visitante tais como contexto da época passada, dramatização, surpresa e deleite;

- A esfera ideológica – a partir de uma explicação histórica, económica, sociológica ou religiosa da realidade do território nas suas diferentes fases;

- A esfera instrumental – a partir do auxílio à compreensão da complexidade do que está a observar mediante a réplica projetada, seleção auditiva musical e explicativa (Carrier, 1998).

9.5.3 Memória descritiva do projeto de Interpretação e Valorização.

- Na capela coloca-se um projetor ou projetores cuja reflexão luminosa abarque a totalidade das superfícies murais policromadas. A partir deste irão ser projetadas as policromias precedentes a partir dos registos fotográficos, realizados antes da intervenção de conservação e restauro. A reflexão de luz deverá ser o mais possível correspondente às referências obtidas na comparação com o *Natural Colour Sistem*, e as formas corresponderem aos decalques realizados, evitando deformações que possam ocorrer na projeção. Naturalmente será necessário um estudo por parte dos profissionais de multimédia que procederão também à colocação em prática desta proposta.

- A entrada na capela é limitada a um número de pessoas que se entenda favorável à apresentação interpretativa que se seguirá. Assim, os visitantes aguardam no exterior que o guia abra a porta da capela.

- A capela encontra-se neste momento iluminada somente na nave cuja intensidade baixa permite apenas realizar o percurso desde a porta principal até à capela-mor sem percalços.

- Na capela-mor encontram-se ocultas as pinturas barrocas através da projeção luminosa que apresenta num primeiro momento a campanha decorativa do século XX (figura 29), ou seja, aquela que estava presente antes da trasladação.

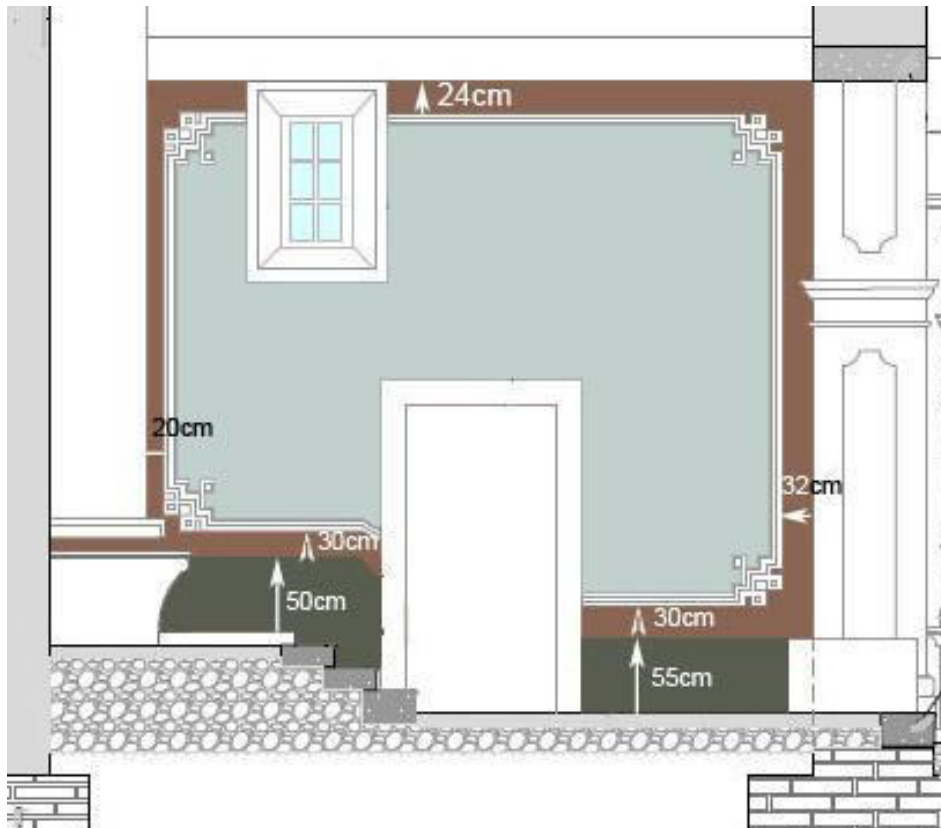


Figura 28 - A pintura decorativa realizada no séc. XX presente antes da trasladação (Cunha, 2011).

- Fechada a porta principal para evitar a entrada de luz natural, e assim que os visitantes estejam situados na zona adjacente ao arco-cruzeiro, portanto, com visibilidade total da capela-mor, do silêncio emerge o som das atividades de preparação da procissão do Santo Antão seguida de canções tradicionais de Trás os Montes. Esta sugestão musical tem como objetivo fazer corresponder a estética e índole popular das pinturas decorativas projetadas naquele momento. O tempo de duração deste som deverá ser planeado com o intuito de manter um nível alto de interesse, ao fim do qual, este som baixa para uma intensidade que permita colocar um discurso oral em destaque.

- O guia inicia uma explicação completa e breve do contexto histórico, social e artístico geral primeiro, e depois particularizado à realidade local da época correspondente à decoração projetada. Segue-se um breve momento no fim do discurso em que a sensação sonora volta a ganhar intensidade e no qual a projeção de luz nas superfícies murais é gradualmente alterada, representando agora a campanha decorativa de estilo Neoclássico (figura 29) do século XIX.

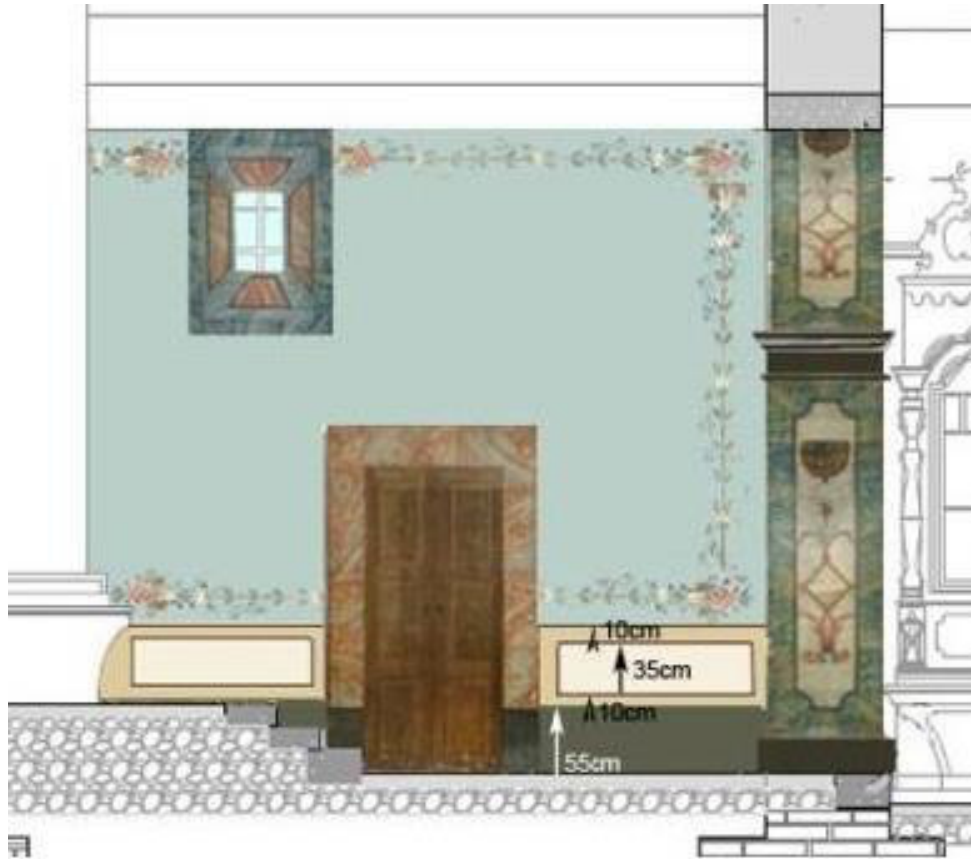


Figura 29 - A pintura decorativa Neoclássica entre o repinte do séc. XX e a primeira campanha decorativa de estilo Barroco (Cunha, 2011).

- A sonoridade musical altera-se em simultâneo com a projeção luminosa, correspondendo agora ao estilo Neoclássico e seguindo-se o mesmo processo de redução de intensidade sonora e um discurso oral contendo uma informação clara do mesmo âmbito da anterior.

- A apresentação multimédia prossegue da mesma forma na transição para o estilo Barroco do século XVIII, sendo agora desnecessária a projeção de efeitos luminosos uma vez que se encontram materialmente visíveis as respetivas pinturas. Propõem-se neste último discurso uma explicação um pouco mais completa onde se dá a conhecer de forma sumaria o processo de transferência, conservação e restauro das pinturas murais. Nos últimos momentos do discurso oral, acendem-se as luzes da nave devolvendo a sensação da realidade presente. Durante momentos os visitantes têm oportunidade de entrar na capela-mor para ver de perto as pinturas barrocas e por fim abre-se novamente a porta principal e entra a luz natural enquanto o grupo sai da Capela.

Dada a heterogeneidade dos grupos sociais, desde a idade, procedências, interesses, nível de formação, humor, e considerando que estes se encontram no seu tempo livre em que o seu nível de atenção ou a sua disposição de receptividade à informação cultural pode ser mais baixo a interpretação torna-se, para aquele que a propõe, um grande desafio. No sentido de fomentar uma receptividade enriquecedora procuramos com o projeto apresentado converter a interpretação num instrumento mais útil que o estrito entretenimento do visitante (Miranda, 2004). Apenas uma interpretação cientificamente baseada na especificidade material e não material do objeto poderá garantir o potencial catalisador da mensagem em todos os seus aspetos artísticos, históricos, sociais, entre muitos outros, à dimensão heterogénea inerente ao grande público (Valdivielso m. C., 2004).

Assentando a interpretação básica à parte virtualmente visível do objeto procuramos desenvolver a mensagem interpretativa alargada a outros níveis sensoriais que permitissem a acessibilidade, à heterogeneidade dos grupos sociais referidos e àqueles que vivem com incapacidades sensoriais e/ou motoras, às quais procuraremos dar relevância no ponto que se segue adicionando também um elemento auxiliar ao nosso projeto de interpretação.

9.5.4 Criação de condições de acessibilidade.

Genericamente entende-se por acessibilidade a facilidade que se pode proporcionar nos aspetos físicos e arquitetónicos - o acesso espacial, porém, o conceito é muito mais abrangente pois toca outras componentes determinantes. Observe-se por exemplo a amplitude das diferenças intelectuais e culturais na acessibilidade à informação. Procurar-se-á aqui entender toda a dimensão das boas práticas da acessibilidade e um paralelismo com o presente projeto de valorização e interpretação (Clara Mineiro, 2004).

Acessibilidade diz respeito a cada um de nós, com todas as riquezas e limitações que a diversidade da condição humana contém temporária ou permanentemente. Todos os dias convivemos com aqueles que têm uma visão arguta e com os que tem problemas de visão, a audição apurada e aqueles cujo ouvido foi endurecendo com o passar dos anos ou que nunca ouviram, os altos e os baixos, os magros e os obesos, as crianças e os idosos, os que são ágeis e também os que se movem com o auxílio de canadianas ou em cadeira

de rodas, os muito inteligentes, os distraídos e os que têm dificuldades de aprendizagem ou problemas de cognição (Silva, 2015).

Muitas vezes as atitudes pré-concebidas face à pessoa com deficiência podem, involuntariamente, criar situações de discriminação, expressas muitas vezes por comportamentos de superproteção e zelo, tanto por parte dos técnicos relacionados com a visita como do público em geral.

A variedade dos seres humanos é enorme, as suas capacidades e a maneira como utilizamos os nossos sentidos são tantas quantos cada um de nós. As pessoas com necessidades especiais constituem apenas outros exemplos desta diversidade. Muitas pessoas com deficiência têm dela uma perspetiva positiva: não é uma doença que precisa de ser tratada, é algo que faz parte da sua identidade e esta é a atitude ideal que devemos adotar entre todos. Queremos que o nosso direito de “ser diferente” seja respeitado. Muitas vezes o que dramatiza a realidade não são as diferenças em si próprias, mas a falta de compreensão entre nós. Se encaramos assim esses visitantes vamos reduzir significativamente a sensação de que esta a ser disponibilizado um serviço de caráter excepcional.

A Acessibilidade Universal aplicada ao património aproxima-nos de uma atividade de grande criatividade, de rutura de estereótipos, de sensibilidade nos planeamentos, a visão global juntamente com a atenção aos detalhes (Ubierna, 2011). Assim baseando-nos no conhecimento que temos da história cultural e artística do objeto em estudo, acrescentando porventura alguma criatividade, procuraremos completar o projeto de valorização e interpretação das pinturas murais da Capela de Santo Antão chegando à maior diversidade possível de visitantes.

O novo Santuário de Santo Antão da Barca construído em 2011, possui no que diz respeito às barreiras físicas, uma excelente adaptação às pessoas com mobilidade reduzida, nomeadamente passadiços de piso regular, casas de banho, parque de estacionamento e a ausência de degraus possibilitam a autonomia dos indivíduos.

A existência de espaços interiores para restaurante, pousada, bilheteira, loja de recordações, museu, etc. possibilitam também acesso imediato a um grande número de ofertas variadas e de conforto. No que diz respeito ao espaço da capela-mor onde se encontram as pinturas murais de estilo Barroco, para as quais propomos este projeto de valorização e interpretação, também o acesso a pessoas com mobilidade motora reduzida se encontra facilitado. Assim, de seguida, pretendemos incidir a nossa abordagem sobre as pessoas com diferenças do foro sensitivo e também agora propor algumas soluções.

Diferenças auditivas - Para pessoas com problemas auditivos é essencial transmitir o conhecimento aproveitando outros sentidos. Estas opções, essenciais para alguns, serão aproveitadas por todos porque a comunicação pode estabelecer-se de forma mais completa e enriquecedora.

A informação auditiva referida no ponto anterior para interpretação do público em geral entende-se adequada a pessoas com dificuldade auditiva pela forte componente visual que oferece. Sugere-se ainda uma formação de língua gestual ao guia da visita que poderá pô-la em prática no momento em que a componente sonora está num nível de intensidade superior.

Diferencias visuais - As necessidades especiais visuais podem tornar a orientação desajustada. Para chegar da porta principal ao espaço de apresentação adjacente ao arco cruzeiro é necessário percorrer o corredor central que se forma pela disposição perpendicular a ele de bancos corridos que contêm genuflexório. Ora estes remates dos bancos para o centro e todas as peças de madeira que os compõem apresentam barreiras não só para quem usa bengalas, mas também para quem não tem dificuldades visuais nem necessidade de apoio extra. Esta barreira pode agravar-se se os visitantes percorrerem o corredor com pouco espaço entre si. Assim, propõe-se a colocação de vaia laterias que evitem o contacto com os bancos que definem o corredor.

Como se pode calcular a apresentação multimédia tem uma forte componente visual. Assim, além da explicação oral por parte do guia e a sonoridade, propõe-se ainda a realização de um ou mais painéis em acrílico com expressão tátil (com textos em *braille*) de uma ou mais pinturas barrocas das cenas da vida de Santo Antão que contenham uma parte da arquitetura de perspetiva ilusionista e das seguintes campanhas decorativas.

Diferenças intelectuais - Por vezes, os textos informativos empregam uma linguagem especializada e complexa, partindo do princípio que o visitante dispõe dos conhecimentos ou capacidades necessárias para os interpretar.

No caso das pessoas com deficiência mental ou défices de atenção o projeto apresentado pode oferecer dificuldades de apreensão e atenção dada a diversidade sensorial que disponibiliza, este fator pode prejudicar a descodificação de toda a informação. Desta forma propomos pausas significativas entre o aumento e diminuição de intensidade sonora. Enquanto o discurso é oralizado o som deve ser quase inaudível, permitindo apenas não interromper abruptamente a ambiência sonora.

No que toca à organização conceptual, a linguagem usada no discurso explicativo contém alguma variedade de conteúdos o que pode dificultar a sua compreensão, propõe-se então a hierarquização do discurso preparado em três níveis de informação:

- 1ª parte - seleção da informação básica e breve com linguagem muito acessível que deverá ser transmitida lenta e pausadamente;
- 2ª parte - disponibilização de informação que pode integrar datas e interpretação das simbologias presentes nas pinturas murais;
- 3ª parte - complemento da informação histórico-artística, breve referencia à trasladação, conservação e restauro, etc.

Por fim, propõe-se um espaço para duas ou três perguntas.

Diferenças financeiras - Ainda que se possa pensar que o preço do bilhete poderá constituir uma barreira, na verdade, o acesso à Cultura tem vindo a democratizar-se, existindo diversos sistemas de incentivos que abrangem grande parte da população, designadamente, a oferta de vários níveis de reduções nas taxas de ingresso e a reserva semanal de um dia para entrada gratuita de todos os visitantes (Mineiro, 2004).

Pensamos com estas pequenas adequações da apresentação satisfazer uma grande parte de visitantes que sem estes pequenos detalhes poderiam ter um acesso insatisfatório à interpretação e experiência sobre património visitado. Porém, acreditamos que ainda outras ações simples podem ser acionadas e com elas obter também ótimos resultados e que elencamos de seguida.

- Reuniões periódicas com a administração e todos os técnicos profissionais do Santuário onde se possam expor experiências específicas que tenham oferecido dificuldade de resolução e desenvolvimento de soluções;
- Contratação de pessoas com dificuldades especiais;
- Visita prévia de pessoas com dificuldades especiais para apoiar o plano de Acessibilidade Universal.

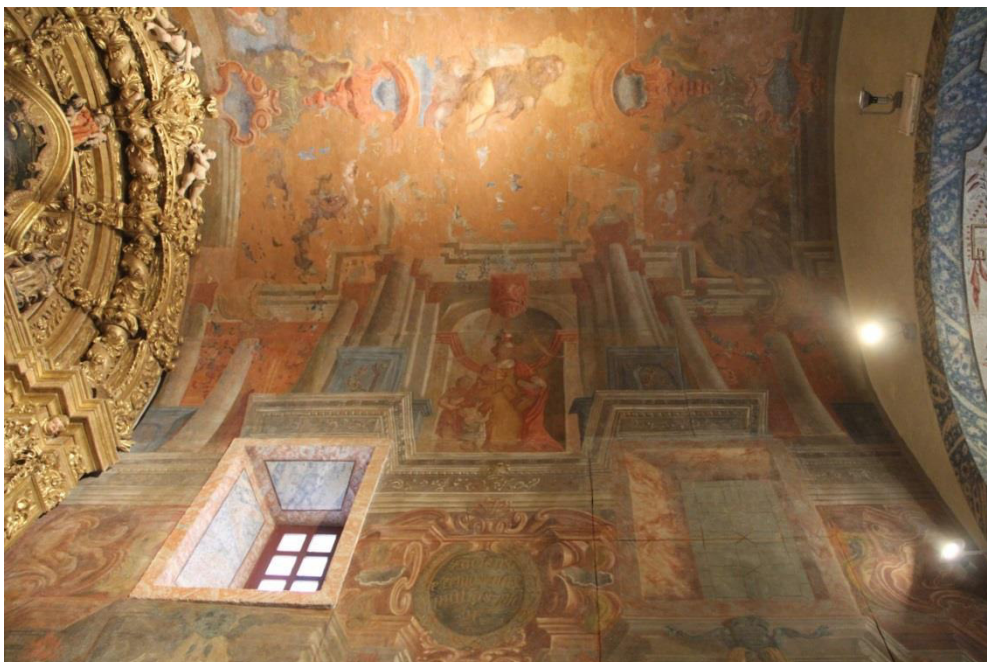
Outras vertentes

Um momento de lazer e afastamento das rotinas quotidianas pode ainda conformar a necessidade de atividades mais práticas e/ou ao ar livre, assim apresentam-se aqui duas sugestões:

- **Atelier destinado a crianças** - Disponibilização de pequenas tabuas pintadas com três extratos de tinta de fácil remoção por camadas; moldes para enchimento com pasta e realização da primitiva imagem de Santo Antão ou outras; outras atividades livres;
- **Ar livre “living history”** - Estrutura atualizada para a travessia do rio com Barca auxiliariamente movida a remos e arames; caminhadas correspondentes às peregrinações de localidades mais ou menos próximas correspondentes às ainda hoje realizadas e outras que já se não realizem com classificação de níveis de dificuldade.

Reconhecemos que será difícil pôr em prática, de imediato, todas as recomendações que aqui fazemos. O bom senso deverá ser a linha guia para a resolução dos problemas concretos e a definição de prioridades.

Uma maneira diferente de encarar estes assuntos com maior sensibilização às necessidades especiais, contribuirá para que sejam projetadas exposições e atividades numa perspetiva mais inclusiva desde o início, o que não implica necessariamente custos acrescidos. Pressupõe, no entanto, um trabalho conjunto sistemático, dialogante e construtivo entre todas as partes implicadas: os técnicos das visitas, os arquitetos e designers e também os representantes das pessoas com necessidades especiais, podendo todas estas valências ser realizada por profissionais com alguma incapacidade espacial. É esta a única forma de assegurar que as iniciativas que propomos correspondem aos seus anseios e capacidades e de concretizar a ideia da interpretação para todos (Mineiro, 2004).



CONCLUSÃO

Com a realização deste projeto de mestrado foram reavivadas memórias e recuperado o significado de um intenso trabalho de análise e registo realizado sobre as precedentes e as atuais pinturas murais da capela de Santo Antão da Barca.

Trata-se de um vasto conteúdo cultural, a que apenas tinham acesso os profissionais envolvidos na transladação da capela. Procuramos com este projeto divulgar toda essa informação no sentido de a tornar acessível a todos, começando pelas sociedades detentoras do património em questão.

Do remexer nestes conteúdos técnicos, também se reacenderam memórias das vivências naquele lugar de Parada, desde as resultantes dos trabalhos de conservação, e nomeadamente, a descoberta dos valores preexistentes, assim como do quotidiano lá vivido. O próprio local de trabalho, afastado das populações proporcionou um quotidiano em contacto com a natureza e por outro lado com a inacessibilidade a algumas condições a que estamos habituados nos meios mais urbanizados. Este entendimento pessoal permitiu, por um lado, ter um conhecimento aprofundado das matérias técnicas inerentes ao trabalho de conservação e restauro, assim como, observar as potencialidades de um lugar onde agora se juntavam infraestruturas capazes de conformar uma completa fruição do Santuário desde o contacto com a natureza aliada à satisfação de âmbito cultural, podendo ser esta objeto de atração para a capela em si e ao restante contexto do Santuário.

A experiência profissional, a informação recolhida, o estudo e desenvolvimento dos dados adquiridos juntamente com uma intensão de tornar acessível toda essa informação acabou por dar um sentido a todo esse manancial de ferramentas, assim como, estabelecer uma base para planificações de valorização do património integrado na capela de Santo Antão da Barca que, no futuro, possam ser desenvolvidos.

BIBLIOGRAFIA

- (2011). Obtido de ICCROM: http://www.iccrom.org/eng/02info_en.shtml
- ACE - Baixo Sabor. (2011). *Santuário de Santo Antão da Barca - Memória Descritiva*. Parada: ACE.
- Agudo, J. T. (1999). Cultura, património etnológico e identidade. *PH Boletín*.
- Alaix, M. M. (1997). Interpretacion, identidad y territorio. Una reflexión sobre el uso social del Patrimonio. *PH Boletín 18*.
- Almeida, P. R. (2005). Apontamentos sobre a iconografia dos Eremitas na azulejaria setecentista no Entre Douro e Minho. *Revista da Faculdade de letras, Ciências e técnicas do Património*.
- Alves, N. M. (1989). *A Arte da Talha no Porto na época Barroca (artistas e clientela, materiais e técnica)*. Porto: Camara Municipal do Porto.
- Anacleto, R. (1986). *História da Arte em Portugal, vol 10*. Alfa.
- Andre de Resende. (2003). Obtido de [http://www.infopedia.pt/\\$andre-de-resende](http://www.infopedia.pt/$andre-de-resende)
- Barril, V. (1998). Museus, presentación del patrimonio y sociedad. *Revista de Museologia*.
- Borges, N. C. (1993). *Do Barroco ao Rococó*. Lisboa: Alfa.
- Botticelli, G. (1992). *Metodologia di restauro delle pitture murali*. Florença: Centro Di.
- Braga, S. F. (2012). *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa*. Lisboa: Scribe.
- Brandi, C. (1977). *Teoria do Restauro*. Torino: Edições Orion.
- C.A.S. Diocese de Bragança-Miranda. (2011). *Relatório Arquivístico sobre o Santuario de Santo Antão da Barca*. Miranda do Douro: Comissão de Arte Sacra da Diocese de Bragança-Miranda.
- Capela, J. V. (2007). *As freguesias do Distrito de Bragança nas Memórias Paroquiais de 1758*. Bragança: Arquivo Distrital de Bragança.
- Carrier, C. (1998). La exposicion como media. Análises de una lenguaje. *PH Boletín*.
- Carta de Carcóvia. (2000). *Principios para a conservação e o restauro do património construido*. Carcóvia: ICCOMOS.
- Castellano. (1999). *La promocion social del Patrimonio Histórico: el Parque Temático integral sobre el megalitismo en Gorafe*.
- CEHR-UCP. (2006). *Catolicismo e sociedade na época moderna: o terramoto de 1755*. Lisboa: Centro de estudos de história religiosa. Universidade Católica Portuguesa.
- Choay, F. (1982). *Alegoria do Património*. França: Edições 70.
- Clara Mineiro. (Abril de 2004). Museus e Acessibilidade. *Coleção Temas de Museologia*.
- Comissão de Arte Sacra da Diocese de Braga. (2014). *Relatório Estudo arquivístico Santo Antão da Barca*.

- Costa., P. A. (1706). *Corografia Portuguesa*. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes.
- Cremonesi, P. (1998). *Un approccio alla pulitura di superfici policrome*. Il Prato.
- Cunha, C. (2011). *Relatório final da intervenção de transladação, conservação e restauro das pinturas murais da Capela de Santo Antão da Barca*. Porto.
- D.N.nº9/2016. (2018). Obtido de Diário da Republica Online: https://dre.pt/home/-/dre/114088820/details/3/maximized?serie=II&parte_filter=31&day=2017-10-24&date=2017-10-01&dreId=114085663
- Davallon, C. C. (1989). *La presentation du patrimoine: communiquer, exposer, exploiter. Étude d'Expo Media pour le Ministère de la Culture*. Paris: Institut National du Patrimoine.
- Diocese de Bragança. (1930). Santuário de Santo Antão da Barca. *Boletim da Diocese de Bragança*, 371.
- Diocese de Bragança. (1931). Situação canónica do Santuário de Santo Antão da Barca. *Boletim da Diocese de Bragança*.
- Dos principios basilares, lei nº107/2001*. (s.d.). Obtido de Diário da republica Eletrónico.
- E.O.P.P.,SA. (2011). *Relatório final da transladação, conservação e restauro da Capela de Santo Antão da Barca*. Porto: Empripar, Obras Públicas e privadas, SA.
- Eclesiásticos, Livro 165. (s.d.). Arquivo Distrital de Bragança.
- Giannís, E. K. (20 de Março de 2018). *O ícone bizantino como meio e lugar de multiplos encontros*. Obtido de Ecclesia: <https://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/o-icone-bizantino-como-meio-e-lugar-de-multiplos-encontros.html>
- Godinho. (20 de Outubro de 2016). *Despacho normativo nº9/2016*. Obtido de Diário da Republica Eletrónico.: <https://dre.pt>
- Guerra, L. B. (1954). *Inventários e sequestros das Casas de Távora e Atouguia*. Lisboa: Tribunal de Contas.
- Horie, C. (1987). *Material for Conservation*. Manchester: Butterworths.
- Huygue, R. (1960). *Os poderes da Imagem*. França: Bertrand.
- Jean Édít Davallon, C. C. (1989). *La presentation du patrimoine: communiquer, exposer, exploiter. Étude d'Expo Media pour le Ministère de la Culture*. Paris: Institut National du Patrimoine.
- José Antonio Ubierna. (2011). *Accesibilidad Universal al Patrimonio Cultural*. Madrid: centro Español de Documentación sobre Discapacidad.
- Lameira, F. (2005). O Retábulo em Portugal: o Tardo barroco e o Rococó. Em *História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*. (p. 287 a 315). Faro: Universidade do Algarve.
- Lopes, A. d. (2008). *O Santuario de Santo Antão da Barca*. Bragança: Camara Municipal de Alfandega da Fé.
- Lourenço, C. J. (1943). *Situação Juridica da Igreja em Portugal*. Coimbra: Coimbra Editora, Lda.

- Maria João G. Moreira, T. F. (13 de Abril de 2018). *As regionalidades demograficas do Portugal contemporâneo*. Obtido de CEPSE - Ec nomia e Sociedade: <http://www.cepese.pt>
- Martin, M. (Janeiro de 2002). Interpretación e Património. *Boletín de interpretacion 10*.
- Martín, M. (Agosto de 2002). La interpretacion del patrimonio (IP) en el encentro de la gestion cultural y territorial. *Boletín de Interpretación*.
- Masschelein-Kleiner, L. (1994). *Les solvant*. Belgica: Institut royal du patrimoine artistique.
- Mayer, R. (1999). *Materiales y técnicas del arte*. Roma: Tursen Hermann Blume Edicions.
- Memórias... e outras coisas... Bragança*. (2018). Obtido de <http://5l-henrique.blogspot.pt/2017/09/romaria-de-santo-antao-da-barca.html>
- Mineiro. (Abril de 2004). Museus e Acessibilidade. *Coleção Temas de Museologia*.
- Miranda, J. M. (Junho de 2004). *La interpretacion, en su acepción de comunicacion atrativa in situ*. Obtido de Portal Iberoamericano de Gestion Cultural: www.gestioncultural.org
- Mora, L. M. (1984). *Conservation of Wall Paintings*. anchester: Butterworths.
- Moreira, T. F. (13 de Abril de 2018). *As regionalidades demograficas do Portugal contemporâneo*. Obtido de CEPSE - Ec nomia e Sociedade: <http://www.cepese.pt>
- Moura, C. (1993). *O Limiar do Barroco*. Edi oes Alfa.
- Município de Alfandega da Fé. (2018). Alfandega da Fé, Tras-os-Montes.
- Nunes, J. (26 de Julho de 2016). Santo Antão da Barca. Alfandega da Fé, Bragança.
- Oliveira, E. P. (2011). ANDRÉ SOARES E O ROCOCÓ DO MINHO. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Pablo, F. X. (1997). Els museus territorials com a dinamitzadores del patrimoni local. *PH Boletín 18*.
- Pálida, I. (1998). *Personagens bíblicas e religiosas*. Existe na Biblioteca da UPT.
- Paolo Mora, L. M. (1984). *Conservation of Wall Paintings*. UK: ICCROM.
- participantes, V. (1994). Conferência de Nara sobre a Autenticidade. Nara, Japão: Centro de documentação do ICOMOS.
- Património cultural*. (2018). Obtido de Direção Geral de Cultura do Norte.: <http://www.culturanorte.pt/pt/areas-de-intervencao/patrimonio-cultural/>
- Paulo, D. (2007). *Conservação Preventiva*. Faro: Câmara Municipal de Faro.
- Pereira, L. F. (2007). *A arte do estuque no Norte de portugal. Estuques decorativos no espaço domestico do Douro superior*. Lisboa: Camara Municipal de Cascais.
- Pletinckx, D. (2002). *Interpretation Management*. Halina Gottlieb.
- Quites, L. S. (17 de Março de 2015). *Leituras iconográficas e iconologicas e os Cristos do Carmo de Ouro Preto*. Obtido de F nix: www.revistafenix.pro.brasil
- Réau, L. (1997). *Iconografia del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- Rodrigues, L. A. (2006). *Arte da Talha Dourada e Policromada no Distrito de Bragança. Documentos.*
- Rota dos Frescos da Fé.* (2018). Obtido de Município de Alfandega da Fé: <http://www.cm-alfandegadafe.pt/pages/1037>
- Rui Ramos, B. V. (2011). *História de Portugal.* Lisboa: Esfera dos Livros.
- Serrão, V. (1986). *A pintura Maneirista e o desenho.* Publicações Alfa.
- Serrão, V. (2003). *O Barroco.* Lisboa: Editorial Presença.
- Silva, D. M. (2015). Valirización de los poblados fortificados de la edad del hierro Y el turismo arqueológico. *CITCEM.* Obtido de <http://www.citcem.org/investigador/624>
- Silva, F. d. (2009). *A Valorização e Reabilitação do Património.*
- Silva, J. H. (2005). *Dicionário de termos de Arte e Arquitetura.* Queluz de Baixo: Editorial Presença.
- Silva, N. V. (1995). As artes decorativas do Barroco inicial ao Rococó. Em P. Pereira, *Portuguesa, História da Arte* (pp. 171-178). Barcelona: Circulo de Leitores e Autores.
- Sivan, R. (1998). Dialogar con el pasado. Comunicar con el legado. *PH Boletín 25.*
- Teutónico, J. M. (1988). *A laboratory Manual for Architectural Conservators.* Roma: ICCROM.
- Torre do Tombo. (2018). *Instituições Eclesiásticas.* Obtido de Torre do Tombo Online.: <http://antt.dglab.gov.pt>
- Ubierna. (2011). *Accesibilidad Universal al Patrimonio Cultural.* Madrid: centro Espanhol de Documentación sobre Discapacidad.
- Valdivielso, m. C. (2004). Reencontrar em patrimonio. estrategias de desarrollo territorial a partir de la interpretacion. *Desarrollo territorial.*
- Vilares, J. B. (1926). *Monografia do Concelho de Alfandega da Fé.* Porto: Câmara Municipal de Alfandega da Fé.
- Werner, J. P. (2002). La interpretación: un método dinámico para promover el uso social del patrimonio cultural y natural. *Terra Incognita.*