
también sobre el resto de nuestro convulso y desorientado mundo, en lo que bien podría ser la proposición a una vuelta a los orígenes que ayudara al discernimiento de nuestra esencia vital, en definitiva, al discernimiento del sentido de la vida de todo hombre.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira

Estudos de iconografia cristã

Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2016, 328 p. ISBN 978-989-8151-40-7

A N T Ó N I O C A M Õ E S G O U V E I A

As primeiras linhas do estudo inicial marcam, desde aí até ao final do livro de Carlos Moreira Azevedo a preocupação objetiva e crítica, metodológica e documentalmente cimentada, que dá corpo a este estudo multifacetado, nos anos de produção e revisão, nos locais e situações, nas temáticas, na erudição, nos suportes das diferentes artes visuais e na espessura constante das análises, das suas consequências e das conclusões contidas e controladas, mas abertas a novas investigações. Vale a pena, pois, transcrever essas duas linhas: *As experiências de Deus ao longo da história, quando ousam a linguagem narrativa, vivem o embaraço da descrição, obrigam-se à analogia, recorrem à metáfora do humano* (p.11).

E aqui cresce a necessidade do símbolo, da linguagem iconográfica. Mas o que é e o que se entende por iconografia? *Há, assim, uma palavra de Deus contida nas imagens, há uma teologia da pedra, há uma teologia arqueológica. Entre as disciplinas desta ciência está a iconografia* (p.69) o que *nos permite ver a união da arte com a liturgia e continuarmos a olhar a imagem* (p.70).

Proponho, para uma leitura iconográfica da Imaculada, três grandes tipos: o primeiro que chamo metáforas bíblicas, onde se procuram as raízes da Imaculada; o segundo denominado Personagens, onde se dá valor à genealogia de Nossa Senhora, chegando à ascendência próxima (parentela) e um terceiro, pelo isolamento da figura de Maria, que apelido de Mulher Imaculada. (p.48), escreve o Autor, a propósito do tema, estabelecendo os âmbitos da análise e os recortes dos seus conteúdos. O que aqui se faz de forma explícita pode encontrar-se em muitos dos capítulos. Uma preocupação de predefinição dos contornos de cada um dos “casos” abordados e das perspectivas em que a sua iconografia vai ser estudada, seja temática, cronológica ou, mesmo, resultante da integração em algum catálogo de exposição, o que, nalguns casos, conduz a revisões com melhorias substanciais.

Refram-se, por isso, os dezasseis estudos que dão corpo ao livro. *A iconografia da Trindade*, um texto de síntese a partir de dois outros, um de comunicação num colóquio de 2008 e outro de um catálogo de exposição de 2010 (p.11-39). *A iconografia do Espírito Santo no concelho de Alenquer*, revisão de um texto de catálogo de 2004 (p.40-46). *Iconografia da Imaculada*, uma revisão de texto de catálogo de 1998 (p.47-68). *Teologia e iconologia da Natividade*, revisão muito alargada de um texto de catálogo de 2000 (p.69-78). *Tipologia*

eucarística na iconografia veterotestamentária, passagem a texto de uma intervenção oral de 2007 (p.79-92). *Bodas de Caná: a polivalência simbólica de um tema*, revisão de um artigo de revista de 2006 (p.93-98). *Paulo na arte portuguesa*, atualização alargada de um artigo de revista de 2010 (p.99-112). *Iconografia de S. Sebastião*, um texto original (p.113-141). *Iconografia de São Vicente*, atualização do estudo das atas de um colóquio de 2005 (p.143-166). *Pantaleão da Nicomédia: percurso biográfico e iconográfico*, uma reescrita e alargamento de um texto de catálogo de 2003 (p.167-191). *Iconografia de Santo Agostinho e dos Santos agostinianos*, aqui publicado pela primeira vez (p.193-225). *A iconografia de São Teotónio*, a partir do texto de um catálogo de exposição de 2013 (p.227-250). *Iconografia portuguesa de Santo António* elaborado a partir de um seu roteiro anterior, publicado já em 1996 (p.251-272). *Ciclos iconográficos de São João de Deus*, capítulo de um livro comemorativo de 2006 (p.273-295). *Biblia pauperum e Speculum Humanae Salvationis* é um dos capítulos originais (p.297-321). Por fim, uma *Leitura dos quadros de Paula Rego na capela do Palácio de Belém* que replica o texto de apresentação da obra em 2006 (p.323-328).

Os pontos de partida, melhor, as propostas de configuração da iconografia cristã são sucessivamente chamadas a envolver as interpretações, as questões de difícil resolução, as hipóteses alternativas ou as tentativas de reinterpretar ou reavaliar determinadas leituras. O Autor usa com saber, mas com muito cuidado e parcimónia constantes, as referências recolhidas no Velho e no Novo Testamento, nos autores da Patrística, nos Doutores da Igreja, nas lições das *passio*, nas codificações hagiográficas, ... nas circulações das formas em gravuras, ... Referindo-se à constituição da vida de São Vicente pela hagiografia e na sua posterior figuração imagética escreve: *Sem resumirmos os dados da passio não conseguiremos entender os elementos iconográficos. Iniciemos por aí o nosso caminho* (p.144). E, em jeito de distanciamento crítico sobre essas fontes iniciais e suas verosimilhanças e dimensões de louvor hagiográfico, inicia esse caminho com a frase, *assim se desenrolam as maravilhas...* (p.144) e depois, *assim prossegue, por isso, a lenda...* e conclui *são estes os detalhes essenciais recorrentes na hagiografia popularizada* (p.145). A conclusão é evidente, primeiro na afirmação do valor documental controlado da produção da *passio*, depois, a forma crítica e interpretativa que deve ser feita do seu uso.

A relação com as *passio* é caracterizada e estas são explicadas na sua elaboração e fixação. A propósito de São Pantaleão refere-se que *a difusão do culto está provado pelas numerosas recensões da passio grega, depressa traduzida para versões em árabe, arménio, georgiano e copta. Estas "paixões" são narrações cujo valor histórico é difícil de apreciar. Assumem um género literário inspirado na epopeia. Sobre uma pequena base histórica elabora-se todo um romance pleno de maravilhoso. (...). Antes de percorrer os itinerários da memória sigamos os passos da biografia, segundo a legenda transbordante de elementos miraculosos próprios do género literário, decalcado em formalismo esquemático e funcional para a popularidade* (p.167, 168).

O trabalho de síntese interpretativa da *passio* às diferentes cadeias hagiográfico-cronísticas, o seu cruzamento com as realidades artístico-arqueológicas, implica, como fica muito bem explicado nas páginas relativas a São Pantaleão, um conhecimento de dimensão erudita que o Autor detém, controla e consegue manejar de maneira elegante mas criticamente aferida (p.171-176, *maxime* 171-172). O caso de Santo António é exemplar a este nível pois *grande parte destes episódios não resistem à crítica histórica moderna, porque a sua origem é*

tardia nas fontes. Aparecem pela primeira vez na legenda Rigaldina e particularmente no Liber miraculorum (c.1370). Outros faltam nas biografias mais antigas. A corrente do maravilhoso, a fabulação fantástica traçam, a seu modo, a real magia de uma vida, que saltou para o mito e alimenta com força expressiva as narrações, as pinturas, as esculturas (p.263).

Documentando, analisando, justapondo tradições textuais ou imagéticas, muitas vezes assumidas em obras impressas e divulgadas com interpretações lógico-teológicas, mais ou menos credíveis ou aceitáveis, *são estes exageros que criam reservas* (p.63), afirma-se a propósito da sequência imaculista da parentela feminina da Virgem Maria, consegue deixar expressos dados de interpretação verosímil, controlados cronologicamente e inseridos nas conjunturas culturais e nos cenários de mentalidade. Preocupação que é muito frequente com as devoções, os cultos, as simbologias e as suas manifestações e variações iconográficas. Compaginações e referências históricas muito concretas e determináveis na temporalidade são aduzidas e conduzidas aos sistemas de interpretação: *os Magos no seu caminho, seja de nove meses, segundo uns, ou de treze dias para outros, foram guiados por uma estrela que se torna num cometa. Começa a aparecer como tal no fresco de Giotto, no ciclo da capela dos Scrovegni, em Pádua (1304-1306) e noutras pinturas suas. Giotto deve ter visto o cometa Halley, que em 1303 passou bem visível nos céus de Itália* (p.73).

Os conhecimentos bíblicos, das textualidades e intertextualidades vetero e neo-testamentárias, dos Apócrifos, de todo o *corpus* da Patrística e dos Doutores da Igreja, permite a deteção de analogias e metáforas que, conjugadas com um bom domínio hermenêutico, conduzem a páginas de uma erudição interpretativa perspetivada (mencionem-se, nesta direção, as p.297-298, 312-321), e, na maioria dos casos, pouco habitual no estudo de todos estes objetos de arte que procuram exprimir, com variadas intenções, realidades cristãs de elogio ou de catequese. Neste sentido são de mencionar com destaque as duas primeiras notas do capítulo referente a Santo António (notas 717 e 718, p.251) onde se traça em síntese um estado da arte de como se justificam documental e bibliograficamente as duas grandes tendências iconográficas que rodeiam a imagem do santo.

Aqui valerá a pena recuperar a variação das intenções. Em muitos dos casos estudados possibilita-se o seu enquadramento produtivo de fundo: quem encomendou? com que objetivo? para que públicos? E quem concretizou em linguagem estética e sistema iconográfico essa encomenda? Noutros, estas dimensões perdem-se por se tratarem de leituras transversais em que se procuram estruturas explícitas e de interpretação mais do que caracterização de peças de catálogo. *A polivalência simbólica deste milagre [das Bodas de Caná] obriga o estudioso de iconografia a ter em conta não só o contexto, mas também a valorização dos elementos representativos escolhidos pelo artista, para assim identificar o verdadeiro sentido de uma dada figuração concreta* (p.93). Num ponto de vista de enquadramento das peças que se analisam e interpretam a preocupação são as qualidades técnico-pictóricas que permitem uma maior leitura do visual. Marcam-se e posicionam-se as obras no campo de produção dos diferentes artistas ressaltando aquelas de autores de mais capacidade estética (como a propósito de Pedro Alexandrino ou de Bento Coelho da Silveira, p.200), ou aquelas que em determinada produção merecem ser olhadas como *obra secundária* (p.174).

O poder de interpretação do visual é flagrante em muitas das páginas de aproximação descritiva. Fazendo uso de uma técnica, como que de audio-descrição, Carlos Azevedo con-

segue expor o objeto artístico, descrevê-lo e, nessa mesma descrição incrustar os detalhes da relação da figuração com a pressuposição público-identificativa ou público-catequética. A esse nível é exemplar a passagem que dedica a São Paulo, quer dizer, à peça produzida, no séc. XVII, pela Oficina de Amaro do Vale para a catedral de Leiria: *qual ancião, com abundante cabelo e barba, encosta enorme espada ao ombro esquerdo, libertando as mãos para sustentar um grande livro entreaberto, que capta o seu olhar atento. O pé direito avança e acompanha paralelamente a linha da espada. A Palavra de Deus prende o vigor da inteligência de Paulo e desata-lhe os pés para levar a espada da Palavra ao íntimo dos corações a converter* (p.105). Ou à posse do priorado de Santa Cruz por São Teotónio, expressa em azulejos do século XVIII, em que *sentado no centro, em cadeira de espaldar, colocada sobre alguns degraus, e revestido de crúzio, rodeado de monges ajoelhados, recebe, com a direita, as chaves simbólicas da sua missão administrativa* (p.236).

Em todo o livro, a propósito de cada tema são feitos pequenos roteiros de inventário de existências patrimoniais, o que, se por vezes conduz o leitor a uma enumeração pouco agradável de seguir, permite, por outro lado, que haja uma pré-inventariação de registos catalográficos. Juntam-se aos conteúdos a dimensão de existência em diversidades de localização espacial e cronológica, o que implica também, sempre que identificáveis, oficinas ou autores. As séries de gravuras sobre São João de Deus são, por isso, antecedidas de uma precisa nota em que se escreve: *Quer na criação de imagens isoladas, quer na invenção dos ciclos hagiográficos desejo esclarecer as intervenções e dar a conhecer os nomes dos criadores. Como no processo de ilustrar e criar gravuras participavam vários artistas: o inventor, o pintor, o desenhador e o gravador teremos em linha de conta essa diversidade de colaboração* (p.275). É, também, noutro sentido, um resumo-programa desta diversidade enumerativa e inventariante o pequeno parágrafo sobre São Sebastião em que, depois de se dar conta da sua persistência artística renascentista se continua, *as diferenças de representações dos traços fisionómicos, da idade, da veste de cavaleiro ou de soldado, de mártir sorridente ou de contorcido na dor, espelham a diversidade de sensibilidades dos artistas e das épocas, dos clientes que encomendavam e das situações experienciais* (p.113). Ou, quando a propósito dos outros temas e santos, se dá conta dos *ciclos de vida* registados nas imagens dispersas por Portugal ao longo dos séculos com uma narrativa de *episódios* num exercício de reconstituição de permanências transversais às temporalidades.

Um detalhe de inventário cronológico e espacial, considerando as variações ou fixações de atributos é bem conseguido em torno de São Vicente (p.149-153) e dos seus *ciclos narrativos* (p.153-166), ou de São Pantaleão e dos seus *ciclos de vida* (p.186-191). Referindo o título do capítulo que se vai tratar da iconografia de Santo Agostinho afirma-se na nota inicial, *não pretendo aqui elencar todas as figurações portuguesas, mas apenas ilustrar os temas principais* (p.193) e apontam-se exemplos dispersos e remete-se a narrativas de temas e sua produção, como noutros casos, inseridos no *ciclo de vida* (p.200-206). O mesmo cuidado descritivo acontece para a *série de painéis de azulejos na portaria do convento da Graça, em Torres Vedras* (p.213) com a vida do santo agostiniano Gonçalo de Lagos (p.213-216) de que se apresenta uma cuidada reprodução dos painéis (p.214-215). Ou com os *ciclos da vida* (p.235) de São Teotónio em suportes de tela, azulejo, gravura ou mármore (p.235-248). Sob a simples designação de *ciclos* (p.262) traçam-se os percursos da *quantidade de prodígios que Santo António executou, já em vida, atesta a fama e motiva o culto. Os milagres de Santo António situam-se em diferentes vertentes* que se descrevem (p.262-272). O capítulo sobre São João de Deus

destaca, logo no título, esta preocupação de levantamento e estudo dos *ciclos iconográficos* (p.273), começando pela *procura do verdadeiro retrato* (p.273, 273-277) e avançando, depois, para as seqüências de milagres passados a gravuras aqui reproduzidas (p.277-295).

Por toda esta carga de informação e de interpretações, assim como de remissões constantes, o livro merecia uma Bibliografia geral e índices das citações ou referências aos Antigo e Novo Testamentos, aos textos da Patrística, hagiográficos e cronísticos. Deveria existir um elenco das referências de origem ou localização e com as fichas técnicas das 398 figuras que encerram todo o corpo de objetos das artes visuais estudados ou com eles correlacionados, que é uma peça fundamental para a captação e compreensão das narrativas. Aliás, deve-se assinalar a qualidade fotográfica dessas figuras, que permite excelentes reproduções cromáticas e de volumetrias. Também teria toda a justificação listagens alfabéticas dos nomes, locais e atributos referidos ao longo dos *Estudos*.

Este conjunto de aproximações à iconografia cristã implica ao longo da sua análise, em tempo de produção e agora de revisão, uma linguagem de contornos conceptuais: representar e identificar, a composição literária, o símbolo, o modelo iconográfico e o entendimento tipológico, são os que o Autor usa com mais frequência e que estão mais afeiçoados ao seu discurso sobre tão diferentes iconografias. Algumas citações permitem esta verificação.

Numa imagem *não podemos esquecer que se tenta representar uma ideia e não um momento histórico* (p.68) e, ainda, sobre a Imaculada Conceição *é curioso como a representação de uma ideia teológica foi facilitada pela beleza* (p.68). “Identificar” é uma operação que está implícita no processo de estudo da iconografia na sua dimensão de descodificação positiva, a preocupação com a imagem que se quer dar a ler, ser lida e entendida (p.44, 46). Um bom exemplo: *seria, contudo, nos mosaicos do século V e VI que se iniciariam as representações tipológicas do sacrifício de Cristo, patentes na literatura patrística e vivida pela compaginação dos ciclos de leitura, operados na liturgia* (p.80). Representar é uma relação ou percurso, conducente à liturgia. Não é por acaso que D. Sebastião *empresta a sua figura* (p.132) ao santo de quem é homónimo ou que *a quantidade notável de figurações de Santo António não prima pela variedade, mas importa aqui notar os elementos que caracterizam a figura do franciscano, a evolução que sofreram e variantes encontradas* (p.252).

Com certeza de palavras distingue-se, em muitos momentos, entre as construções histórico-temporais e as “verdades” que as ideias religiosas podem, ou devem, veicular. Nesse campo de paralelismos e de confluências ou, como se tenta sempre destrinçar, de confusões, são também muitas as referências àquilo que Carlos Moreira Azevedo chama *fontes literárias* (p.9), *composição literária* (p.58) ou *arquitectura de pensamento* (p.297) que se encontram patentes na *literatura patrística e vivida pela compaginação dos ciclos de leitura* (p.80). Por isso também escreverá, *a inspiração literária da maioria das representações de Santo Agostinho é a Legenda Áurea de Jacopo de Voragine* (p.193) ou *a genealogia de Maria é projeção de ideias religiosas na criação de figuras e de acontecimentos, para veicular verdades* (p.61). Nesta clarificação dos campos e das suas construções e afloramentos artístico-devocionais percebe-se e distingue-se entre a história, a memória, a religião e a verdade. Distinções que permitem uma continuidade de análise objetiva mas imiscuída na religião cristã como se opina logo no início: *a iconologia situou-se mais na história das mentalidades do que na história da arte. Parto da*

convicção da absoluta necessidade do conhecimento das fontes literárias e teológicas, hagiográficas e espirituais para desenvolver o estudo da iconografia (p.9). Por isso, qual o sentido profundo desta visão de mulher Imaculada? É o ideal da história, a visão antecipada do percurso do tempo, do princípio ao fim (p.66).

Em página quase inicial desta coletânea enumeram-se as características do símbolo e da imagem como símbolo (p.44), o que se confirma ao mencionar-se a adoração de um pastor em Belém, *é sempre a força do símbolo eclesial que adora o seu salvador representando toda a humanidade* (p.76). Este símbolo é plurisignificativo, o que se expressa no título do estudo das Bobas de Caná, *a polivalência simbólica de um tema raro na arte portuguesa* (p.93), dito de forma mais clara no texto, *o milagre da transformação da água em vinho vai sugerir um alargamento simbólico, graças ao manancial de elementos que contém* (p.93).

O peso do símbolo conduz a temáticas da construção do modelo sendo exemplar o estudo e apresentação do caso das gravuras do livro de Jerónimo Nadal (1507-1580; 1ªed. 1593) e da forma como *fixarão um modelo iconográfico* (p.71) em que *a leitura teológica foi expressa de modo icônico, em colaborações para atingir o sentido pleno do texto da Escritura* (p.77). Nesta mesma linha conceptual faz-se uso do entendimento tipológico: *o entendimento tipológico foi, desde cedo, recurso poderoso para expressar a novidade, seja na narração bíblica, seja no discurso teológico da época patrística* (p.79). Não só importa o conceito, como a verbalização dos dois tempos constantes de consagração literária e de criação de autoridade.

Muitas análises das cenas pintadas, gravadas ou esculpidas assentam em pontos de olhar, na capacidade de determinar visualmente eixos de observação verticais e horizontais, centrais e laterais, à direita e à esquerda, de topo ou de base, sobre formas retangulares, circulares ou semicirculares ou focos de privilégio ou de destaque. A leitura assim provocada destes objetos de devoção em espaço público (retábulos, pintura de grande formato, maqui-netas, revestimentos azulejares, ...) ou privado (oratórios, medalhas, ...) não seria de assinalar se, como aqui acontece, não permitisse uma permanente e acentuada relação com os seus observadores ou públicos do religioso (por exemplo, p.36, 68, 104, 105).

Muitas e muitas obras vêm acentuando o peso catequético da imagem. É preciso, porém, ir um pouco mais longe. Primeiro, explicando, ou procurando explicações, que permitam entender como podiam ser os fiéis catequizados, no que este livro é um contributo importante a dois níveis. O primeiro, este mesmo que agora referimos, o de posicionamento de observação, as linhas de arquitetura da imagem, a forma como os construtores da imagem se deram a ler/observar. O segundo, o próprio tema do livro, a gramática iconográfica, uma das linguagens mais evidentes nesta relação de ensino-aprendizagem que é a catequese.

Ao descrever o São Paulo de João de Ruão, de 1545, escreve-se: *a escultura tem a gravidade forte de um herói. Encara o observador* (p.105). “Ela”, a escultura, encara o observador. Trata-se de conceder ao objeto uma dimensão de pressuposição de conhecimento, ao objeto é concedido o centro da ação e dá-se a sua transformação em sujeito.

Nas peças estudadas ou arroladas procura-se descrever os movimentos e ergonômias *muitos pequenos gestos* (p.48) ou a *abundante gestualidade* (p.45). As posições orantes, *não dedicamos, ainda, atenção a uma atitude das imagens: o colocar das mãos* (p.68), à direita e à esquerda, a orientação das faces e o direcionamento do olhar são outras tantas preocupações de aproximação às narrativas que, não sendo iconográficas, são destas propiciatórias e

acrescentam indicadores de explicação da atitude, do gesto ou do objeto simbólico. 4. *Posição das mãos*. 5. *Posição do corpo: São Paulo sentado ou de pé*. (p.103). *Salientemos duas variantes [em São Paulo]: mãos erguidas ou gesto oratório*. (...). *No banco do retábulo, ao lado do busto de Cristo Salvador estão as duas testemunhas em posição reverente: São Pedro e São Paulo. Este tem a espada encostada ao ombro esquerdo e as mãos postas, a condizer com o olhar contemplativo dirigido a Cristo*. (...). *São Paulo olha para o alto e coloca a mão sobre o peito* (...). *Ampara, na esquerda, os atributos da espada e do livro fechado*. (...). *São Paulo assume pose de orador, com braço levantado* (p.103). Mãos, mas também qualificativos do gesto (oratório, reverente, ...).

O tema da figuração de São Sebastião atado à árvore ou coluna e o posicionamento da nudez corporal é propício à descrição ergonómica e o Autor não se lhe furta em várias páginas do capítulo, classificando-a de *teatralidade do gosto popular* (p.125) anotando o seu movimento *serpentinato* (p.123) para, por fim, as desenhar cuidadosamente e em colagem das diferentes propostas e posições: *as variantes são frequentes. O corpo pode ser atado a uma árvore ou a uma coluna antiga (Mantegna). Os braços podem elevar-se ambos acima da cabeça e outro atrás das costas ou amarrados em combinação diagonal, ora o direito, ora o esquerdo acima da cabeça* (p.134). O corpo. O corpo de São Teotónio: *A biografia ainda do século XII, descreve-o fisicamente: "a sua estatura era tão bem proporcionada que parecia tirada em modelo adequado e de causar admiração. Era alto de corpo e muito belo, jovial de rosto e mais risonho de expressão". Também refere que no momento do passamento mostrava "rosto sorridente"* (p.228).

Referindo o anacronismo da representação, em Mafra, de uma conversa entre os santos Teotónio (séc. XI/XII) e Francisco de Sales (séc. XVI/XVII) anota, *a escultura mostra uma relação gestual entre os santos, nas habituais santas conversações. O ambiente celeste, animado com anjos sustentando atributos, une eternamente o que o tempo separa* (p.248).

Por vezes são os objetos que merecem o destaque do estudo individualizado, quase sempre com bases diacrónicas a partir das textualidades da Bíblia, que vai sendo explicitado pelos acréscimos simbólicos, as releituras dos significados e dos meios e tipos de utilização, com cuidado expresso para com os contextos de poder laico-eclesiais (p.22) e procurando fazer ressaltar os meios de divulgação e adoção, assim como possíveis relações com determinados e específicos nichos de público do religioso. Vejam-se os apontamentos sobre a tiara papal (p.22), a pomba da Trindade (p.24-26, 41-42), a árvore de Jessé (p.29-30), todos os que constam do *Officium Beatae Mariae Virginis*: porta, escada, fonte, candelabro, coroa, torre, espelho, arca, poço, aqueduto (p.52-57); a espada e o livro de São Paulo (p.99-112); a árvore ou coluna, as setas, o chapéu de cavaleiro e o cendal de São Sebastião (p.114, 127-141); a dalmática, o livro, o barco e a grelha de São Vicente (p.148, 150, 152); a caixa de unguentos, a espátula e o cravo de São Pantaleão (p.180, 183); o livro, a pena, a maqueta de igreja, os livros de hereges e a correia de Santo Agostinho (p.198); as vestes, o livro e a escada de São Teotónio (p.229-230, 233-235); o livro e a açucena, que não é lírio, de Santo António (p.255-256, 259).

Referências conjunturais e biográficas sobre os diferentes temas e seus protagonistas e com as respetivas fontes documentais. Clarificação das variações e confusões de todas essas informações. Relações da produção artística com estas temáticas. Os atributos iconográficos que se constituíram ou que foram constituídos em torno dos temas estudados. As capacidades plásticas de expressão destes conteúdos e suas multiplicações de representação.

O poder da imagem na sua relação com os encomendadores, artistas, teólogos e fiéis cristãos. A dimensão catequética da imagem, na posição e orientação, no olhar, na sua ergonomia e, sempre, no âmbito de uma narrativa proporcionada pelos objetos, elementos de fundo de uma cultura material do religioso. Estas são as grandes linhas e recorrências em que assenta a unidade de métodos e de problemáticas destes dezasseis *Estudos de Iconografia Cristã* de Carlos Moreira Azevedo.

LAMEIRO, Francisco, LOUREIRO, José João, VECHINA, Fr. José Carlos
Retábulos da Ordem dos Carmelitas Descalços

Faro: Departamento de Artes e Humanidades, Universidade do Algarve, 2015. 232 p.
(Promontoria monográfica história da arte; 2) ISBN: 978-989-8472-72-4

A N A A S S I S P A C H E C O

Desde o primeiro número da publicação periódica *Promontoria Monográfica História da Arte*, editada pela Universidade do Algarve em 2005, que a temática se mantém exclusivamente centrada no retábulo, tendo Francisco Lameira sido autor dos quatro primeiros números que abarcam o retábulo em Portugal, os retábulos da Companhia de Jesus, o retábulo no Algarve e os retábulos das Misericórdias. A partir do quinto número, Lameira partilha autoria com outros investigadores, tratando dos retábulos de Beja, retábulos dos PALOP, retábulos de Setúbal, retábulos do Funchal, retábulos de Évora, retábulos de Viana do Castelo e por fim os retábulos dos Carmelitas de que aqui agora tratamos.

Os autores deste número 11 da *Promontoria Monográfica* são o já referido Doutor Francisco Lameiro que é docente na Universidade do Algarve, o investigador José João Loureiro e o Padre Frei José Carlos Vechina, conventual da comunidade carmelita de Nossa Senhora do Carmo de Aveiro. Nesta obra os autores apresentam 80 retábulos que pertenceram a templos da Ordem dos Carmelitas Descalços tanto do ramo masculino como feminino, incluindo ainda retábulos dos seus hospícios e das Ordens Terceiras Descalças.

A obra organiza-se em duas partes, na primeira os autores fazem uma síntese da história da Ordem dos Carmelitas Descalços, seguida de uma síntese da história dos Carmelitas Descalços em Portugal, e por fim fazem uma análise tipológica dos respetivos retábulos. Na segunda parte reúnem em catálogo 80 fichas dos retábulos que selecionaram.

Na primeira parte da obra os autores definem seis tipos de retábulos: eucarísticos, relicários, devocionais a um só tema, devocionais a três temas, devocionais a vários temas, e por fim narrativos ou didáticos (p.34-39). Os autores sublinham que os retábulos carmelitas foram criados de acordo com a arte vigente em cada época, considerando não haver características específicas identitárias da Ordem à exceção dos retábulos do convento de Santa