

OS SANTOS D'AFURADA.

ARTE, DEVOÇÃO E COMUNIDADE. DIMENSÃO ARTÍSTICA, DEVOCIONAL E ANTROPOLÓGICA

CÁTIA OLIVEIRA*
ANA CRISTINA SOUSA**
MARIA LEONOR BOTELHO***

Resumo: *O presente artigo constitui uma reflexão em torno de um conjunto de dez imagens e de uma Via-Sacra concebidas pelo escultor Altino Maia (1911-1988), entre 1955 e 1957, para a nova Igreja paroquial de São Pedro da Afurada (Vila Nova de Gaia). O estudo desenvolvido aborda as imagens em várias dimensões: artística e iconográfica, incluindo os processos de encomenda e criação; a antropológica, detalhando a receção e reação da comunidade a estas esculturas. Nove das imagens foram «escondidas» em armários durante longos anos. Arredadas dos olhares dos fiéis, receberam as populares e depreciativas designações de «Santos Pretos» ou «Santos das Rodilhas» e foram mesmo vítimas de tentativas de agressão. A escultura do Cristo Crucificado esteve exposta na parede fundeira da capela-mor até 2021 e a Via-Sacra continua a ser exibida na parede norte da Igreja paroquial de São Pedro da Afurada.*

Partindo das fontes documentais e visuais da época e do testemunho de alguns habitantes da Afurada, pretende-se, com este artigo, analisar as circunstâncias da encomenda e da criação artística, proceder a um estudo iconográfico das imagens, contextualizando-as no seu tempo e entender estas imagens-objeto (na linha de Jérôme Baschet) numa perspetiva antropológica.

Palavras-chave: *Afurada; Altino Maia; Arte; Santos; Comunidade.*

Abstract: *This paper is a reflection on a set of ten images and a Via Sacra conceived by the sculptor Altino Maia (1911-1988), between 1955 and 1957, for the new parish church of São Pedro da Afurada (Vila Nova de Gaia). The study addresses the images in several dimensions: artistic and iconographic, including ordering processes and creation; the anthropological, detailing the community's reception and reaction to these sculptures. Nine of the images were «hidden» in cabinets for long years, removed from the eyes of the faithful, received the popular and derogatory names of «Santos Pretos» or «Santos das Rodilhas» and were even victims of aggression attempts. The sculpture of the Crucified Christ was exhibited on the apse's back wall until 2021 and the Via Sacra continues to be displayed on the north wall of the parish church of São Pedro da Afurada.*

Based on the documentary and visual sources of the time and the testimony of some inhabitants of Afurada, this paper intends to analyze the circumstances of commissioning and artistic creation, developing an iconographic study of the images, contextualizing them in their time and to understand these object-images (in line with Jérôme Baschet) from an anthropological perspective.

Keywords: *Afurada; Altino Maia; Art; Saints; Community.*

* Investigadora integrada CITCEM. Doutoranda em Estudos de Património, especialização em História da Arte. Bolseira FCT. Email: catia.rsoliveira@gmail.com.

** Professora auxiliar do DCTP/FLUP. Investigadora integrada CITCEM/FLUP. Email: accsousa@letras.up.pt.

*** Professora auxiliar do DCTP/FLUP. Investigadora integrada CITCEM/FLUP. Email: mlbotelho@letras.up.pt.

APRESENTAÇÃO

Toda a forma autêntica de arte é, a seu modo, um caminho de acesso à realidade mais profunda do homem e do mundo. E, como tal, constitui um meio muito válido de aproximação ao horizonte da fé, onde a existência humana encontra a sua plena interpretação¹.

O papel crescente do património na sociedade, na valorização da identidade local e consequentemente das práticas coletivas permitiu expor no Centro Interpretativo do Património da Afurada (julho a novembro de 2021) as esculturas que o artista Altino Maia criou para a Igreja de São Pedro da Afurada, em 1955-1957. Visou a exposição destas imagens ser um processo de comunicação com a comunidade que, não sendo meramente informativo, mas interpretativo, proporcionou um momento de reflexão e autoconhecimento coletivo. Através deste artigo, pretendemos analisar a obra do escultor à luz da sua dimensão cultural e artística, desde a sua criação até à sua receção pela comunidade, relançando um olhar sobre o objeto artístico e a sua relação com as práticas devocionais. Pretende-se, ao mesmo tempo, dar a conhecer este bem patrimonial e a sua complexa relação com a comunidade. A qualidade destas peças não reside apenas na sua dimensão artística e significado iconográfico, mas no modo como enformam a memória da paróquia da Afurada.

Para Altino Maia, a escultura em três dimensões «pode atingir alcances imprevistos quando a sua estrutura abre portas para o infinito, projetando-a no espaço e no tempo»². A integração das imagens sacras tem, no entanto, de ser primeiramente compreendida no espaço e na sua relação com o conjunto arquitetónico para onde foram produzidas, a Igreja de São Pedro da Afurada.

1. O OBJETO, A REALIDADE E O FACTO

De características marcadas pela atividade marítima, a Afurada surge da concentração de pescadores de outras áreas geográficas. Todavia, os traços identitários dos homens do mar, a sua dinâmica social e religiosa, tendem a manter-se uma constante no seio das várias comunidades, face à angústia e precariedade inerentes à profissão. A compreensão do contexto cultural da comunidade em estudo revela-se fundamental para analisar as suas práticas devocionais e, consequentemente, a sua relação com os objetos de culto³. Situando-nos cronologicamente

¹ JOÃO PAULO II, 1999.

² MAIA, 1954: 264-269.

³ Cf. OLIVEIRA, 2015: 34-52.

entre os finais do século XIX e início do século XX, vários estudos reportam a baixa escolaridade, a elevada taxa de analfabetismo entre outras debilidades ao nível social, educacional e, naturalmente, cultural. Em paralelo com outras localidades, a devoção é pautada por momentos de tensão. O crescente número de fiéis justificou a urgência da construção de um novo espaço de devoção. Este foi um processo fortemente alavancado pelos habitantes locais que, de várias formas, elevaram vozes e trabalhos na intenção de avançar com um projeto para um edifício religioso.

O ano de 1898 marca o momento em que se inicia o culto na Capela de São Pedro⁴. Com uma traça simples, sem corresponder à orientação canónica e de dimensões reduzidas, surge no espaço da atual Praceta de São Pedro a primeira capela da comunidade. Através do *Auto de Arrolamento de Bens da Freguesia de Santa Marinha*⁵, à qual a Afurada pertencia à data, constatamos que o edifício em «pedra e cal» de nave única era composto por uma sacristia e um campanário com um pequeno sino. O interior compunha-se de um altar em talha dourada, um púlpito e um coro. A identificação das imagens existentes neste primitivo templo é fundamental para o entendimento das devoções que marcaram a história desta comunidade: uma escultura de Cristo em madeira de tamanho natural; dois oratórios com as imagens do Sagrado Coração de Jesus e de São Pedro; uma redoma com a imagem de Nossa Senhora do Rosário e outra com o Menino Jesus; uma imagem de São Pedro em madeira, de tamanho natural; uma imagem do Sagrado Coração de Maria em madeira, de tamanho pequeno; um painel pintado a óleo com a imagem de São Pedro e um barco de pescadores.

A localização da Capela de São Pedro, em cota baixa e junto ao rio, condicionou a sua existência. Em 1909, no contexto das cheias do rio Douro, o edifício foi parcialmente destruído com o embate e naufrágio da *Barca América*. Apesar da sua reconstrução, a capela viria a revelar-se demasiado pequena para acolher uma população em franco crescimento. Não sendo consensual entre os fregueses da comunidade, na década de 40 do século XX nasce a iniciativa de procurar um espaço considerado mais «digno» para a construção de uma nova igreja. Esta iniciativa foi acelerada com a chegada do padre Joaquim de Araújo⁶, dando-se início ao processo canónico para a criação da paróquia da Afurada. Este objetivo foi alcançado em dezembro de 1951, quase *ex aequo* com a criação da freguesia civil, em janeiro do ano seguinte.

4 Construída a igreja e criada a paróquia, ambas sob o orago São Pedro, contudo, na consulta de fontes, surge a referência ao lugar de «Sam Johane de Furada» bem como ao hagiopónimo St.^a Catalina no Foral de 1518.

5 AMF. *Auto de Arrolamento de Bens da Freguesia de Santa Marinha*, 1912.

6 A par do Pe. Joaquim de Araújo, importa destacar o comandante João Pais, figura incontornável no desenvolvimento da comunidade. Cf. ARAÚJO, 1992: 117-119.

Por razões de ordem económica, a procura de uma solução para o novo templo envolveu a Escola Superior de Belas Artes do Porto, na pessoa do seu diretor, Carlos Ramos. Neste sentido, a Junta Central da Casa dos Pescadores entregou aos estudantes finalistas de Arquitetura⁷ um edifício preexistente, de função industrial, destinado à acomodação da nova igreja⁸.

É neste contexto que surgem a encomenda e a obra de Altino Maia, procurando-se o diálogo e equilíbrio estéticos entre Arquitetura e Escultura. Como o próprio refere:

A estatuária hagiográfica é essencialmente escultura que, mesmo dentro da sua particular função iconográfica, acompanha os ciclos conceituais da generalidade artística⁹.

As imagens criadas por Altino dão resposta à sua própria necessidade de criação. A sujeição da encomenda a exigências de ordem económica e funcional e as relações de amizade entre o pároco e o diretor da Escola de Belas Artes determinaram a escolha de uma linguagem estética pautada essencialmente por académicos, que deixou de fora a mediação com a população local. Esta circunstância, que ocorre numa comunidade não muito permeável, no entender de Celeste Malpique¹⁰, marcou o destino das imagens alvo deste estudo.

Independentemente de toda a controvérsia, a 10 de julho de 1955 é inaugurada a nova Igreja da Afurada. O evento contou com a presença de inúmeras autoridades nacionais, entre elas o reverendo bispo do Porto D. António Ferreira Gomes (episc. 1952-1982), tendo ficado memorado pela majestosa procissão fluvial que conduziu as imagens de Altino Maia do cais da Ribeira até à atual Praceta de São Pedro. Periódicos da época e o Bloco Noticiário disponível na Cinemateca Digital¹¹, recordam a magnificência deste evento que mobilizou milhares de pessoas para as duas margens do rio Douro, bem como inúmeras embarcações não só locais, mas também de portos de pesca das proximidades. Um magnífico cisne branco abria a procissão e as nove imagens foram transportadas em barcos cuidadosamente enfeitados. O brilho e cor patentes nos andores, nas colchas e nos milhares de papelinhos lançados pelas janelas da Ribeira, associados ao som das buzinas dos barcos, dos tambores e das vozes dos milhares de

⁷ Depois de analisadas várias propostas, num trabalho pedagógico inovador à época, optou-se pelo desenvolvimento de um projeto conjunto, coordenado por Fernando Seara, no qual colaboraram Luiz Cunha, Pádua Ramos e Fernando Ribeiro dos Santos.

⁸ Além de exposto na II Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes, em 1954, o projeto final e já concluído, integrou a exposição *30 anos de Cultura* promovida pelo Secretariado Nacional de Informação, em 1956.

⁹ MAIA, 1954: 264-269.

¹⁰ MALPIQUE, 1984.

¹¹ CINEMATECA PORTUGUESA, *Imagens de Portugal* 63, 1955.



Fig. 1. Chegada das imagens à Afurada, após a procissão fluvial, 1955
Fonte: AHM. PT/BCM-AH/FG/009/08-023/006

espectadores, proporcionaram, sem dúvida, uma experiência sensorial única em todos os que viveram esses momentos. Chegados à Afurada, os nove andores foram transportados para o interior da igreja por pescadores trajados com as típicas camisas axadrezadas. Um número alargado de crianças vestidas de anjos abria a procissão e, à medida que esta avançava, despertava sensações de surpresa e espanto entre os locais que adensavam o percurso entre o cais e a igreja. Pelo teor das entrevistas já realizadas no seio da comunidade, compreende-se que, num primeiro momento, as crianças que seguiam junto de alguns andores e que trajavam de acordo com a invocação que aqueles carregavam foram confundidas com as esculturas. A imediata constatação do erro gerou um desconforto que cedo se aguçou e que marcou o destino deste conjunto de imagens até à atualidade¹².

2. AS IMAGENS: RECEÇÃO E REAÇÃO

As peças de arte sacra produzidas por Altino Maia caracterizam-se por uma linguagem plástica que valoriza a simplicidade das linhas e das formas. A originalidade da sua obra resulta da relação complementar entre a sua primeira aprendizagem em contexto oficial — os santeiros Sá, da Maia —, e o modernismo conceptual adquirido durante a sua formação na Escola de Belas Artes do Porto. A estes fatores acresce a experiência adquirida nas viagens que realizou por vários países da Europa e pelos contactos com diversos artistas de renome, que lhe proporcionaram um outro olhar sobre o objeto artístico. O escultor Barata Feyo (1899-1990) ressaltou as qualidades plásticas do «artista novo, cheio[a]s de possibilidades técnicas e de fácil invenção, estudioso que lê muito a respeito de Arte e sabe o que se diz e se faz por ela». O elogio a Altino vai mais longe, afirmando que:

¹² ARAÚJO, 1992: 113.



Fig. 2. Altino Maia esculpindo a imagem de São João pertencente ao conjunto da Afurada, 1955
Fonte: Sérgio O. Sá

Para cá das nossas fronteiras não sei de quem, com tanta mestria, intuição e desembaraço, faça nascer uma obra de arte de um cepo de cedro ou de tola. As nove imagens que concebeu e está a terminar para a igreja da Afurada são belas na singeleza, originais na invenção e actualíssimas no desencantado talhe directo, porque Altino Maia é, na verdade, um inspirado, corajoso e sabedor artista do seu tempo¹³.

As nove imagens esculpidas em madeira apresentam cerca de 1 metro de altura. A este conjunto juntou-se a imagem do Cristo Crucificado (1,90 m x 1,60 m), executada em 1956 e destinada à parede fundeira da capela-mor, e os 14 relevos da Via-Sacra distribuídos pelo muro interior do alçado norte e onde atualmente se conservam. Embora respeitem os atributos iconográficos e a fisionomia da imaginária tradicional, a opção de deixar expostas as marcas da goiva e não ocultar a matéria-prima com uma policromia opaca, de cores claras e «reais», constituiu o maior ponto de tensão entre a obra de Maia e os fiéis da Afurada. Revestidas por uma camada singela de policromia, de cores suaves, mas canónicas, as imagens de Altino podem facilmente ser identificadas através dos seus atributos. Os santos exibem objetos diretamente relacionados com o martírio, missão ou lendas geradas em torno das *Passio* ou histórias das suas vidas — cordeiro, bandeja com os olhos, chaves, cruz, livro, coração flamejante, rosário... —, que a tradição convencionou e assumiu como símbolos da Sua santidade e que permitem a rápida identificação de cada uma das imagens.

Não sendo possível aferir as razões que determinaram a escolha dos nove santos — São Pedro, São João Batista, Sagrado Coração de Jesus, Nossa Senhora de Fátima, São José, Santa Ana Mestra, Santo António, Santa Luzia e Santa Inês —, estas podem ser explicadas em função da popularidade e difusão destes cultos ao tempo em que as obras foram concebidas¹⁴.

¹³ FEYO, 1955.

¹⁴ SOUSA, BOTELHO, OLIVEIRA, coord., 2021: 23.

A devoção ao Sagrado Coração de Jesus, cuja iconografia proporciona a imediata compreensão visual entre a forma e o amor de Cristo pela humanidade, conheceu um novo fervor a partir de finais do século XIX, com a sua consagração ao mundo pelo papa Leão XIII. Como pudemos constatar, uma imagem desta invocação existia já na primitiva Capela de São Pedro, guardada num oratório. Na mesma existira, também, uma escultura de São Pedro em tamanho natural e uma outra mais pequena enquadrada também num oratório. Devoção fortemente enraizada no local, o culto a S. Pedro, convertido em padroeiro da nova paróquia, é comum nas comunidades piscatórias, à semelhança do de São João Batista, patrono da paróquia de São João Batista da Foz do Douro, sita na margem oposta do rio. A estes santos associa-se Santo António, que fecha a tríade dos santos populares amplamente cultuados em Portugal. A enraizada devoção ao português Fernando Martins de Bulhões (1195-1231) conhece um novo impulso no contexto político do Estado Novo, animando-se com a chegada de uma relíquia Sua a Lisboa, em 1968, oriunda de Pádua, cidade onde o santo se encontra sepultado. Trata-se da ativação de um culto teopolítico¹⁵, de carácter nacional, que assevera o vínculo, então vigente, entre o Estado e a Igreja Católica. A escolha de São João Batista pode também ter estado relacionada com a encomenda e ter constituído uma homenagem da Comissão da Construção da Igreja ao comandante João Pais, chefe do Departamento Marítimo dos Portos do Douro e Leixões, presidente da Casa dos Pescadores do Porto e amigo pessoal do padre Joaquim de Araújo. Figura incontornável no desenvolvimento da Afurada, João Pais conseguiu o local para a instalação da igreja e indicou o arquiteto Carlos Ramos para a execução do projeto, que o fez gratuitamente.

A escolha da imagem de Santa Inês pode igualmente ser justificada no contexto desta homenagem, uma vez que a esposa do comandante João Pais tinha o mesmo nome. O São João e a Santa Inês são, neste sentido, onomásticos deste casal de beneméritos, o que pode ter estado na origem da escolha destas duas invocações. Esta prática foi corrente na história do Cristianismo e vigora até à atualidade. Juntamente com Santa Luzia, Santa Inês integra o cortejo das Virgens Mártires, as mais ilustres do rebanho de Deus encaradas pelos fiéis como modelos de pureza e de fé: Santa Luzia, protetora das doenças dos olhos, e Santa Inês, exemplo feminino do cordeiro imolado e sacrificado a Deus, à semelhança de Cristo morto na Cruz.

A escolha de Nossa Senhora de Fátima pode ser justificada pelo contexto epocal, estando o seu culto em franca expansão quando a paróquia foi criada. A primitiva capela dispunha de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário integrada numa redoma de vidro. O fervor religioso em torno da gloriosa Senhora

¹⁵ DOMÉNECH GARCÍA, 2020: 112.

após o ciclo das aparições da Cova da Iria, em 1917, e a Sua aclamação como rainha de Portugal e do mundo pelo papa Pio XII, explicam a importância conquistada por este culto no século XX. As imagens da Senhora vestida de branco e «mais brilhante que o sol» substituíram, gradualmente, os seculares cultos marianos do Rosário e da Imaculada Conceição nos altares das igrejas portuguesas. A singela policromia azulada que a cobre, em detrimento do branco puro e opaco convencional, afastam a imagem de Altino da popularizada pelo santeiro José Ferreira Thedim, em 1920. Esta característica constitui uma das principais brechas com os fiéis que, de acordo com testemunhos levantados na comunidade, encontram no branco uma relação mais mediática com o sagrado¹⁶.

As imagens de Santa Ana Mestreira e São José estreitam os valores de família, sendo entendidos pela Igreja e pelos fiéis como modelos de mãe e avó, marido e pai. Santa Ana ensina Maria a ler, iconografia muito difundida desde a Idade Média, e São José sustenta o Menino no colo, sendo os dias dos avós e do pai comemorados nas Suas Festas litúrgicas: 26 de julho e 19 de março, respetivamente.

No ano de 1956, Altino Maia concebeu ainda a escultura do Cristo Crucificado, destinada à testeira da capela-mor. De maiores dimensões do que as anteriores (1,90 m x 1,60 m) e pensada para uma exposição em altura, a imagem apresenta as mesmas soluções de simplificação do talhe e volumes, exibindo originalmente uma policromia suave ao gosto da plástica deste artista. Por não reconhecerem força simbólica nestas características, os fiéis da Afurada repintaram a imagem com uma tinta plástica de cor bege, mais próxima da carnação natural.



Fig. 3. Catorze estações da Via-Sacra de Altino Maia, 1957

Fonte: Cátia Oliveira, 2021

¹⁶ Declarações em entrevista com Fátima Silva, zeladora na Igreja da Afurada, sobre as imagens de Altino Maia. Não publicado, 2021.

Este ciclo de encomendas a Altino Maia termina com a execução, em 1957, dos 14 relevos da Via-Sacra, representação simbólica das estações que marcam a Paixão de Cristo desde o Pretório até ao Calvário. Os mesmos foram colocados ao longo da parede norte da igreja, onde se mantiveram até hoje, beneficiando de uma nova dinâmica expositiva após as obras de reabilitação da igreja, em 2021. Apesar do conjunto evidenciar as características técnicas próprias da plástica do artista e expor a cor natural da madeira, estes singelos painéis despertaram uma menor atenção da comunidade, convivendo pacificamente com os fiéis nos últimos 75 anos.

Colocadas as nove imagens sobre as mísulas da parede sul da igreja, estas suscitaram de imediato desconforto e fizeram-se ouvir as vozes do descontentamento. O pescador António da Cruz Rôla¹⁷ e Rosa Dias, «negociante de peixe», encabeçaram as vozes do protesto. Por tentarem retirar as esculturas do lugar que lhes fora destinado, mereceram uma passagem pela Delegação do Porto da Polícia de Segurança Pública, entre 26 e 27 de outubro de 1955, três meses após a chegada das imagens à igreja¹⁸. Acusados pelo padre Joaquim de Araújo, no processo de Rosa Dias consta a necessidade de «averiguações por crimes contra a Segurança do Estado», o que atesta bem o clima de tensão que então se vivia na paróquia. Depreende-se, assim, que as imagens foram impostas à comunidade pela força, o que não impediu, no entanto, a atribuição dos epítetos depreciativos com que passaram a ser conhecidas no local: os «Santos Pretos» ou «Santos das Rodilhas».



Fig. 4. Friso superior com as imagens de Altino Maia. Friso inferior, imagens que em 2017 se encontravam nos nichos da Igreja da Afurada

Fonte: Fotografia de Cláudia Pires; recorte gráfico de Mariana Cardoso

¹⁷ Ou simplesmente «O Rôla», tal como era conhecido na comunidade.

¹⁸ ANTT. *PIDE*, Serviços Centrais, Registo Geral de Presos, liv. 111, registo n.º 22114.

O conflito gerado pela presença das nove imagens na igreja não se refletiu no abandono das práticas religiosas, mas sim no desconforto diário de 44 anos e na divisão da comunidade. Em março de 1999, quando o padre Joaquim de Araújo se retira da Afurada, as imagens são apeadas e relegadas para a sacristia. O novo pároco, o padre Saraiva, não conseguiu resolver o conflito e acabou por aceitar a retirada das imagens. J. Marques da Cruz recorda os momentos de tensão vividos nesses dias entre os fiéis e o sacerdote. Dirigindo-se ao padre, anunciou-lhe que este estava a «dividir a freguesia», porque uns «vêm e outros não vêm», ou seja, a reação manifestava-se, também, nestes tempos, na recusa de alguns em entrar na igreja e participar no culto. As palavras proferidas por esta testemunha elucidam bem o foco do problema: «Não estão habituados a estas imagens. Elas podem ter o maior valor do mundo, mas o nosso povo não está habituado. Ó Senhor Padre Saraiva, veja se pode fazer alguma coisa»¹⁹. A passagem é clara e traduz o divórcio entre o valor artístico (que não é negado pelos crentes) e o papel devocional das imagens.

Encaradas pela sua materialidade, as peças foram lavadas e perfumadas antes de serem guardadas na sacristia. Marques da Cruz descreve em detalhe o tratamento conferido a estas imagens-objetos e a falta de consenso que as mesmas suscitavam na comunidade:

E eu vim cá abaixo e arranjei três homens. Arranjei o Braão, arranjei o filho da Maria João, arranjei o meu primo Quim. E eles foram tirá-los direitinhos, eu lavei um por um, levei um baldinho com cheirinho e guardei-os no sítio onde estavam os santos brancos. Ao outro dia quando a minha tia Dora ia a entrar na igreja fez a maior vergonha do mundo, não viu os santos pretos, queria os santos pretos e nós queria[-mos] os santos brancos. E o Sr. Padre Saraiva disse na igreja:

— Eu não tenho culpa. Uma senhora veio aqui, se não tirássemos os santos pretos, dividia-se a freguesia.

*— E assim ficaram lá os santos brancos. E o nosso povo foi à missa. Ao outro dia encheu-se a igreja*²⁰.

Trava-se, assim, uma luta entre os «Santos Brancos», defendidos por alguns como os verdadeiros mediadores do Sagrado, e os «Santos Pretos» concebidos por Altino, que haviam conquistado com o tempo o afeto de alguns dos fiéis. E o episódio ocorre um mês antes da publicação da *Carta aos Artistas* do papa João Paulo II, sob o mote «A todos aqueles que apaixonadamente procuram novas “epifanias” da beleza para oferecê-las ao mundo como criação artística»²¹.

Esta divisão por parte da comunidade local em relação às imagens de Altino Maia pode ser explicada pelo demorado (e necessariamente não informado)

¹⁹ CRUZ, 2018: 156.

²⁰ CRUZ, 2018: 156.

²¹ JOÃO PAULO II, 1999.

processo de compreensão artística, que não foi mediado com os agentes locais. A sua substituição por imagens de gesso, mais conformes à estética tradicional, em muitos casos trazidas dos altares existentes nas próprias habitações dos paroquianos, traduz bem os valores corpóreos e afetivos que as imagens assumem para os crentes. Recordando as palavras de João Paulo II:

*mesmo fora das suas expressões mais tipicamente religiosas, mantém uma afinidade íntima com o mundo da fé [...] é precisamente a arte que continua a constituir uma espécie de ponte que leva à experiência religiosa*²².

3. AS «IMAGENS-OBJETOS» E O «ESPELHO DA IMAGEM»

Na entrada redigida para a revista «Ora et Labora», Altino Maia descreve o que acredita ser um declínio da qualidade das imagens de arte sacra, desde a influência bizantina à «fórmula barroca», passando pela «insipiência» no século XIX, acentuando uma «descida vertiginosa» no século XX²³. Coerente em várias das fontes que pudemos consultar, Maia é crítico da «frieza e banalidade industrial», em detrimento da «inquietação criadora» e da mensagem emotiva através de um «meio de expressão apresentado por volumes formais». O modelo copiativo do cânone, sujeitando as várias invocações à mesma pose e proporção, alterando-lhes apenas o atributo, não permitia a singularidade de imagem nem do artista, desvirtuando a razão de ser de toda a criação artística²⁴.

*Através das obras realizadas, o artista fala e comunica com os outros. Por isso, a História da Arte não é apenas uma história de obras, mas também de homens. As obras de arte falam dos seus autores, dão a conhecer o seu íntimo e revelam o contributo original que eles oferecem à história da cultura*²⁵.

Altino Maia sugere para a alteração deste paradigma (numa atitude algo visionária face aos modelos a aplicar atualmente) uma reeducação estética não só para os comitentes, mas sobretudo para os «jovens operários que, de boa-fé trabalham nessas fábricas», num retorno ao desenho livre e ao respeito pela matéria. Barata Feyo, em defesa do artista e citando as palavras do monge Gustave Arnaud D’Agnel (1871-1952), reitera a importância a atribuir à matéria e à pureza das formas no ato de esculpir:

²² JOÃO PAULO II, 1999.

²³ MAIA, 1954: 264-269.

²⁴ MAIA, 1954: 264-269.

²⁵ JOÃO PAULO II, 1999.

*Os caracteres da Escultura e sobretudo da estatuária modernas são o respeito aos materiais duros e aos processos técnicos desta arte, sua subordinação à arquitectura e regresso à talha directa. Numa palavra, é voltar às tradições tão racionais da Idade média, das quais os escultores se desviaram depois da Renascença*²⁶.

Na continuidade do elogio que tece a Altino Maia, Barata Feyo reitera a ideia que a «factura da talha que dá corpo a uma imagem» deve ser direta. «Assim a imagem não perderá o seu espírito, nem o material a sua nobreza»²⁷.

Na ótica deste entendimento, Altino Maia assume conceptualmente o carácter criador e unilateral do artista, entendido como um interlocutor entre a obra produzida e o recetor e aquela como uma realidade agregadora e refletora da individualidade do génio criador. Maia parece olvidar, no entanto, que para haver comunicação é necessário o entendimento mútuo entre transmissor e recetor e que este assume um papel fundamental enquanto destinatário privilegiado da produção artística. Para os fiéis, uma imagem antes de ser matéria é já uma construção de fé, reflexo das mais íntimas sensibilidades, apreensões e depósito de esperança dos que a cercam. Esta ideia reflete, assim, o conceito de antropologia da arte de Alfred Gell, sendo esta entendida como a mobilização dos princípios estéticos no contexto da interação social²⁸.

Entra-se, neste sentido, na questão da medialidade das imagens, entre a realidade material destas esculturas e a conceção teológica e antropológica da imagem cristã. O problema não está tanto na verosimilhança, mas e de acordo com as palavras de Jean-Claude Schmitt, no modo como elas «se tornam presentes» às faculdades imaginativas ou percepções sensíveis dos homens²⁹. Os fiéis não procuram nas imagens de Nossa Senhora de Fátima, de Santa Luzia ou Santa Inês, citando apenas algumas das esculpidas por Maia, sinais de semelhança (ensejo impossível atendendo à enorme diversidade de tipos iconográficos), mas esperam que nas imagens de cada uma «estejam presentes» Nossa Senhora, Santa Luzia e Santa Inês³⁰. Esperam, ainda, que as mesmas despertem a sensação de as ver, a vontade de as tocar, sentir a sua presença física ou, pelo menos, aceder, através delas, às figuras invisíveis e celestiais³¹. Para os fiéis, mais do que uma representação ou objeto artístico, as imagens refletem a presença do sagrado e constituem-se como um caminho para Deus e para os santos, tornando «visível o invisível», nas palavras de Schmitt.

Apesar de o escultor Altino Maia defender o carácter individual e livre do ato criador e este como espelho da conceção artística do autor, certo é que as imagens

²⁶ FEYO, 1955.

²⁷ FEYO, 1955.

²⁸ GELL, 1998: 4.

²⁹ SCHMITT, 2015: 11.

³⁰ SOUSA, BOTELHO, OLIVEIRA, coord., 2021: 52-55.

³¹ SCHMITT, 2015: 11.

foram apeadas e enclausuradas em armários da sacristia após a saída do padre Joaquim Araújo, o defensor e protetor destas esculturas durante quatro décadas. As peças criaram, assim, uma brecha entre o conceito de obra de arte e a imagem escultórica enquanto agente de devoção, que obriga necessariamente a uma reflexão e ao diálogo construtivo entre os fiéis e os agentes da cultura e da Igreja.

As nove imagens concebidas por Altino Maia para a Igreja da Afurada não despertaram essa sensação «de presença» entre os fiéis, que não lhes reconheceram valores de medialidade, preferindo, por isso, as esculturas com as quais estavam familiarizados nas suas próprias habitações. O valor artístico das esculturas e a qualidade plástica de Maia não foram negados por alguns dos paroquianos da Afurada, mas a comunicação desejada pelo artista não foi possível e não se concretizou. As imagens definem a relação entre Deus e o Homem, criado «à sua imagem e à sua semelhança»³², o que faz de Deus, segundo Guibert de Nogent, o bom Imaginário. A imagem relaciona-se deste modo com Deus e abre um caminho para Deus³³. Tal como afirma Baschet, os fiéis têm de reconhecer a imagem para que possam, através dela, chegar a Deus em espírito³⁴.



Fig. 5. Cristo Crucificado de Altino Maia, pós-repinte, 2021
Fonte: Cátia Oliveira

³² Gn 1, 26.

³³ BASCHET, 2008: 16, 18.

³⁴ BASCHET, 2008: 42.

A comunidade de Afurada não reconheceu nas esculturas de Altino Maia a «magia» necessária para as entender como cimento de pertença do grupo³⁵. Mas as imagens têm poder para dividir uma comunidade, como se verificou com as nove criadas por Altino, ou podem conquistar o seu próprio lugar durante o seu percurso de vida, tal como aconteceu com a imagem de Cristo Crucificado. A escultura foi visualmente transformada pelos fiéis, que lhe aplicaram uma tinta plástica mais conforme à carnação natural. Nas palavras de um jovem da comunidade, «estando pintado já parece um santo de carne»³⁶, ou seja, a pintura tornou-o mais real e verdadeiro. Na ótica dos fiéis, a cor contribui significativamente para a verosimilhança ou mimese, entendida como condição fundamental no papel de mediação atribuído às imagens. Esta intervenção aproximou-a, de algum modo, do entendimento de Battista Alberti sobre a pintura figurativa, na medida em que o teórico da Renascença defendia que o movimento do corpo das imagens representadas deveria exprimir o movimento da alma, que se transmitia por mimetismo ao espectador³⁷. Exposto durante décadas na parede fundeira da capela-mor da igreja e sendo alvo privilegiado das orações e súplicas dos fiéis, o Crucifixo de Maia foi lentamente reconhecido como elemento de pertença da comunidade. E, neste sentido, a retirada do Crucifixo em 2021, no decurso das obras de reabilitação da igreja, e a sua substituição por um outro Crucifixo, deixou um sentimento de vazio e perda entre os elementos do grupo. Exibida temporariamente na Exposição *Os Santos d'Afurada*, no CIPA (julho a novembro de 2021), foi para este espaço expositivo que a imagem canalizou a sua «força social»³⁸ atraindo alguns dos fiéis que aí continuaram a rezar ao seu santo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Santos d'Afurada são, pois, um excelente exemplo de como os objetivos artísticos, para lá do seu valor estético e plástico, são por si só passíveis de múltiplas camadas de leitura. As formas representam conteúdos que as imagens exibem e agregam, assumindo assim uma personificação que lhes justifica um valor devocional. As características técnicas e plásticas adotadas por Altino Maia nos nove santos criados para a nova Igreja da Afurada dificultaram a sua integração no seio da comunidade local. As vicissitudes que marcam a história destas imagens — a encomenda resultante de um desejo de atualização artística, a sua chegada apoteótica à Afurada, as reações da comunidade (imediatas e identificadas ao longo de

³⁵ GOLSENNE, 2015: 180.

³⁶ Declarações em entrevista com Pedro Remelgado, habitante da Afurada, sobre o repinte da imagem de Cristo Crucificado. Não publicado, 2021.

³⁷ GOLSENNE, 2015: 179.

³⁸ GOLSENNE, 2015: 182.



Fig. 6. Na imagem, Fátima Silva, numa visita à exposição *Os Santos d’Afurada*, 2021
Fonte: Cátia Oliveira

décadas) e, por fim, o seu apeamento em 1999 —, fazem parte do seu percurso de vida, acrescentando-lhes um significativo valor documental e antropológico.

Tal como todo o objeto artístico, os Santos d’Afurada só podem ser compreendidos nos seus múltiplos contextos e enquanto obras de arte criadas por um artista, enquanto obras devocionais encomendadas por uma Igreja e enquanto «força social» de uma comunidade. A vida atribulada das imagens de Altino Maia, na Afurada, enriquece a história da comunidade, contextualizam-na num tempo e favorece, por extensão, a memória de todo o território português. O apeamento dos nove santos da igreja, a sua lavagem e ocultação nos armários da sacristia testemunham bem a incapacidade das imagens em cimentar as relações entre o grupo, que se refletiu na divisão da comunidade.

Pelo contrário, o repinte do Cristo Crucificado garantiu a sua permanência na capela-mor da igreja até 2021, sendo revelador do modo como a comunidade atuou e se apropriou da escultura de Altino e a fez sua. No contexto das obras de requalificação da igreja esta imagem foi substituída por uma outra mais conforme, na ótica dos decisores, aos cânones tradicionais e, por isso, mais capaz de assumir a aquietação do grupo. O Cristo Crucificado esteve exposto no CIPA entre julho e outubro de 2021 e vários membros da comunidade foram para este espaço rezar, procurando a medialidade do «seu» Cristo intercessor. Esta escultura esteve exposta durante mais de sete décadas na capela-mor da igreja. Este comportamento reafirma o lugar conquistado pelo Cristo Crucificado no local e recorda, uma vez mais, a complexa relação antropológica das imagens. Incute, no mesmo sentido, uma grande responsabilidade em todos os que intervêm na mediação artística e religiosa.

A Via-Sacra conheceu um outro desígnio, permanecendo na parede norte da nave da igreja, cumprindo o seu papel enquanto suporte matérico que narra a Paixão de Cristo. A sua exposição foi valorizada, depois das obras de restauro de 2021, através de novos critérios de iluminação, que a procuraram destacar plástica e simbolicamente. O papel secundário destas imagens, a menor relação devocional dos fiéis para com as *Via Crucis*, nas quais a monocromia é mais comum e por isso mais facilmente assimilada, podem explicar a aceitação da Via-Sacra de Altino Maia por parte dos fiéis e a sua permanência pacífica no interior da igreja.

Enquanto objetos artísticos e objetos de devoção, os Santos d'Afurada demonstram que o estudo da imagem se faz através do conhecimento (e reconhecimento) das suas múltiplas estratigrafias, a partir das mais diversas perspetivas e assumindo os vários tempos e significados do objeto.

FONTES MANUSCRITAS E OUTRAS

Arquivo do «Jornal de Notícias»

FEYO, Barata (1955). *A Propósito das recentes imagens concebidas por Altino Maia*. «Jornal de Notícias». Suplemento Literário n.º 96 (8 jul. 1955).

Arquivo do Ministério das Finanças

AMF. *Auto de Arrolamento de Bens da Freguesia de Santa Marinha*, 1912. Disponível em <<http://badigital.sgmf.pt/Handler?verb=getSRUResponseWithThisQuery&xsl=enterprise.xsl&startRecord=1&maximumRecords=20&query=afurada>>.

Arquivo Histórico da Marinha

AHM. Almirante Tenreiro. Fotos de Inaugurações, banquetes, visitas e cerimónias diversas. PT/BCM-AH/FG/009/08-023/006.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT. PIDE, Serviços Centrais, Registo Geral de Presos, liv. 111, registo n.º 22114. PT/TT/PIDE/E/010/111/22114.

Legislação

PORTUGAL. Assembleia da República (2008). *Resolução da Assembleia da República n.º 47/2008, de 12 de setembro*. «Diário da República I Série». 177 (2008-09-12) 6640-6652. Aprova a Convenção Quadro do Conselho da Europa Relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade, assinada em Faro em 27 de outubro de 2005.

ICOMOS (2014). *Charter Nara + 20: On Heritage Practices, Cultural Values, and the Concept of Authenticity*. [Consult. 16 jan. 2022]. Disponível em <<https://whc.unesco.org/en/events/929/>>.

Exposição Virtual

SOUSA, Ana Cristina; BOTELHO, Maria Leonor; OLIVEIRA, Cátia, *coord. e curadoria* (2021a). Os Santos da Afurada. Arte, Devoção e Comunidade — Parte I. In Google Arts & Culture. Disponível em <https://artsandculture.google.com/story/NgLyFCi_PQwpJQ?hl=pt-PT>.

SOUSA, Ana Cristina; BOTELHO, Maria Leonor; OLIVEIRA, Cátia, *coord. e curadoria* (2021b). Os Santos da Afurada. Arte, Devoção e Comunidade — Parte II. In Google Arts & Culture. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/story/os-santos-d-afurada-arte-devoção-e-comunidade-parte-ii/WQKyOxwtTDRGLg?hl=pt-PT>>.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Pe. Joaquim de (1992). *História da Afurada*. São Pedro da Afurada: Junta de Freguesia.
- BASCHET, Jérôme (2008). *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard.
- COSTA, Francisco Barbosa da (2003). *Notas Monográficas de S. Pedro da Afurada*. Vila Nova de Gaia: Gailivro.
- CRUZ, J. Marques da (2018). *Afurada: mulheres sofridas*. [S.l.:s.n.].
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2020). *El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II*. «Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)». 16 (primer semestre 2020), 100-116.
- GELL, Alfred (1998). *Art and agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GOLSENNE, Thomas (2015). *Les images qui marchent: performance et anthropologie des objets figuratifs*. In BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier, *dir. Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout: Brepols, pp. 179-192.
- JOÃO PAULO II (1999). *Carta do Papa João Paulo II aos Artistas*. Vaticano. [Consult. 29 ago. 2021]. Disponível em <https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.html>.
- MAIA, Altino (1954). *Escultura Hagiográfica*. «Ora et Labora: Revista Litúrgica Beneditina». I:5, 264-269.
- MALPIQUE, Celeste (1984). *Ausência de Pai: Estudo sociopsicológico da freguesia de S. Pedro da Afurada — Vila Nova de Gaia*. Porto: Instituto Abel Salazar.
- SÁ, Sérgio de Oliveira e (2015). *Altino Maia: o pensar e o fazer do escultor. Breve e eventual contributo para uma análise à sua obra*. Maia: [Edição de autor].
- SCHMITT, Jean-Claude (2015). *Introduction*. In BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier, *dir. Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout: Brepols, pp. 5-44.
- SOUSA, Ana Cristina; BOTELHO, Maria Leonor; OLIVEIRA, Cátia, *coord.* (2021). *Os Santos d'Afurada: Arte, Devoção e Comunidade*. Porto: CITCEM; Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia. DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-34-3/san>.
- OLIVEIRA, Cátia (2015). *Afurada. Âncora de Identidades*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Relatório de Estágio em Mestrado em História da Arte Portuguesa.