

# “[P]era as festas do Senhor”: sacrários, custódias e monumentos eucarísticos na igreja do Convento de Santa Clara do Porto, no século XVII

“[P]era as festas do Senhor”: tabernacles, monstrances and eucharistic monuments in the church of the Convent of Santa Clara do Porto, in the 17th century

**Ana Cristina Sousa**  
Universidade do Porto

## **Resumo:**

No decurso dos séculos XVII e XVIII, a igreja de Santa Clara do Porto foi alvo de sucessivas intervenções artísticas que a converteram na “caverna de ouro” como se tornou conhecida. Elemento integrante de um convento de Clarissas fundado em 1416, o edifício foi sujeito ao fervor de renovação litúrgica vivido em toda a Cristandade Católica, que atribuiu um protagonismo muito particular à Eucaristia e à devoção ao Santíssimo Sacramento. A capela-mor foi ampliada, conheceu dois retábulos, três sacrários, duas custódias portáteis e foi completamente revestida de talha dourada. Estas transformações artísticas foram acompanhadas por outras de natureza efémera, identificadas através das fontes documentais que mencionam sumptuosas armações e monumentos eucarísticos destinados às cerimónias da Semana Santa.

**Palavras-chave:** Igreja de Santa Clara do Porto; Santíssimo Sacramento; Monumentos eucarísticos; Urna de Quinta-feira Santa; Custódias; século XVII.

**Abstract:**

During the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, the church of Santa Clara do Porto underwent successive artistic interventions that turned it into the “cave of gold” as it turned to be known. An integral element of a convent of Poor Clare sisters founded in 1416, the building was subjected to the fervour of liturgical renewal experienced throughout Catholic Christianity, which gave particular prominence to the Eucharist and devotion to the Blessed Sacrament. The main chapel was enlarged, it had two altarpieces, three tabernacles, two portable custodies and was completely covered in gilded woodcarving. These artistic transformations were accompanied by others of ephemeral nature, identified through the documental sources that mention sumptuous frames and Eucharistic monuments destined to the Holy Week ceremonies.

**Keywords:** Church of Santa Clara do Porto; Blessed Sacrament; Eucharistic monuments; Holy Thursday Ark; Monstrance; 17<sup>th</sup> century.

## 1. O Convento de Santa Clara do Porto e a renovação da igreja nos séculos XVII e XVIII

O Convento de Santa Clara foi fundado em 1416, sob proteção régia, tendo a cerimónia da bênção das primeiras pedras contado com a presença do rei D. João I, dois infantes e uma plêiade de ilustres aristocratas e religiosos<sup>1</sup>. À semelhança do que aconteceu por toda a Península Ibérica, a criação de conventos femininos nas cidades foi mais tardia, tendo os franciscanos sido pioneiros e diligentes nessas iniciativas no decurso de Quatrocentos<sup>2</sup>. As clarissas foram as primeiras a instalarem-se na cidade do Porto, num morro elevado e pedregoso repleto de carvalhos (o lugar de Carvalhos do Monte), a nascente da cidade e perto da catedral. Protegidas pela muralha construída na segunda metade do século XIV e junto de uma importante entrada da cidade (o postigo dos Carvalhos), as clarissas beneficiaram de uma implantação privilegiada, com larga vista sobre a terra, o rio, a foz do Douro e o mar.

Poucos vestígios chegaram até nós do pequeno templo construído nos séculos XV e XVI, uma vez que, tal como aconteceu em muitas outras igrejas, o edifício e em particular a capela-mor foram alvo de significativas reformas nas duas centúrias seguintes. Estas transformações circunscrevem-se no amplo movimento de modernização

1. Ana Cristina Sousa, “Fragmentos de um convento desaparecido - As transformações artísticas no século XVII”, *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património* (Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021), 61-67.

2. Javier Nadal Iniesta, *Arquitectura y manifestaciones artísticas en la Murcia del Seiscentos* (Murcia: Universidad de Murcia, 2028), 275.

dos espaços sacros no Mundo Católico, no sentido de dar resposta às diretrizes doutrinárias emanadas do Concílio de Trento. A reafirmação do Dogma da Transubstanciação e a alimentação do fervor em torno da Eucaristia e do Santíssimo Sacramento foram decisivos na transfiguração das capelas maiores. Estas foram ampliadas, rasgaram-se vão para conferir mais luz, substituiu-se o mobiliário litúrgico, edificaram-se novos sacrários e determinou-se a execução de custódias sumptuosas para a exposição da Sagrada Forma.

No caso dos conventos franciscanos, e em particular de clarissas, a conexão do Dogma com o milagre mais emblemático da fundadora, facilitou a devoção que o Corpo de Deus conheceu nestes cenóbios. Por ter afastado os sarracenos do convento de São Damião ao mostrar-lhes o Santíssimo Sacramento, salvando-o assim do saque e destruição, o principal atributo de Santa Clara foi, desde a origem, um recetáculo com a Hóstia Consagrada<sup>3</sup>. Este irá assumir, muito rapidamente, a forma de sumptuosas custódias portáteis, afirmando-se desta forma na escultura, pintura e outros suportes artísticos, apesar desta tipologia se ter afirmado depois da sua morte. Assim a vemos na estatueta de granito do portal da igreja do Porto, que denuncia vários repintes, entre eles vestígios de douramento e amarelo na custódia<sup>4</sup> (Fig. 1) ou na imagem de madeira estofada que ocupa o nicho à direita do



Figura 1. Santa Clara. Granito com vestígios de policromia, portal da igreja de Santa Clara do Porto. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar@]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

3. G. Ferguson, *Signs and symbols in Christian Art* (New York: Oxford University Press, 1954), 168.

4. Hugo Barreira, et al, *Convento de Santa Clara do Porto: conservação e restauro* (Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021, núm. 11), 285.



Figura 2. Santa Clara. Madeira estofada e prata, retábulo-mor da igreja de Santa Clara do Porto. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar®]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

altar-mor, datada do segundo quartel do século XVIII (Fig. 2). Nesta, todos os atributos -resplendor, báculo e custódia- são de prata, obedecendo a tipologia desta última à de hostiário de sol raiado, modelo imposto a partir dos primórdios do século XVI. A tela do altar-mor, destinada a cobrir a tribuna do retábulo barroco, representa esse episódio da vida da venerada santa, que exhibe um sumptuoso ostensório de corpo raiado (Fig. 3). Encomendada pela abadessa D. Dula Maria Garcia e pintada por Joaquim Rafael Costa (1783-1864), por volta de 1820, a imponente pintura recordava às clarissas o sobressalto vivido uns anos antes (em 1809), quando os soldados franceses entraram pelo convento e levaram consigo a maior parte da prata da igreja<sup>5</sup>. O teor da filacteria que os anjos seguram estreita essa correlação: “EU AS GUARDARI SENPRE”. Santa Clara integra, neste sentido, o conjunto de santos “eucarísticos” que muito

contribuiu para exaltar e difundir o culto da presença real do Corpo do Cristo na Hóstia<sup>6</sup>.

A igreja de Santa Clara do Porto não foi alheia aos ventos de mudança, tendo o convento procedido a reformas significativas no edificado, promovido a realização de cerimónias e procissões faustosas e encomendado objetos artísticos de grande monta. O culto eucarístico determinava a existência de mobiliário e alfaias litúrgicas dignos

5. Ana Cristina Sousa, “«De ouro e azul»: - o convento a partir de 1680”, *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património* (Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021), 176, 256.

6. Frédéric Tixier, *La Monstrance Eucharistique. Gènes, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie (XIIIe-XVIIe siècle)* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014), 253.

da grandiosidade do Dogma: o sacrário do altar-mor, as urnas eucarísticas e as custódias (de assento ou portáteis) conquistam um protagonismo muito particular<sup>7</sup>. A introdução /substituição destas peças acarretou custos elevados para o convento e o processo decorreu ao longo de mais de um século.

Entre 1665-1668, durante o triénio e “per conta” da abadessa Filipa Cerqueira, o corpo da capela-mor sofreu alterações significativas: as paredes laterais foram prolongadas para nascente, reconstruiu-se a parede fundeira e preparou-se o espaço para a construção de um novo retábulo<sup>8</sup>. Este foi desenhado e certamente executado pelo entalhador Sebastião Dinis da Fonseca e pelo imaginário Vicente da Rocha<sup>9</sup>. O douramento e estofado coube ao mestre pintor Manuel de Sousa Sampaio, tal como consta no contrato de obra<sup>10</sup>. Para ajudar a custear esta peça monumental, as clarissas venderam o antigo sacrário e respetiva peanha. A nova estrutura retabulística contemplava um trono eucarístico no interior da tribuna, que rematava numa charola destinada à Exposição do Santíssimo, montada em quatro colunas e nobilitada no tardo por um resplendor



Figura 3. Joaquim Rafael da Costa, Santa Clara afasta os sarracenos com o Santíssimo Sacramento, c. de 1820. Tela de enrolar do retábulo-mor da igreja de Santa Clara do Porto. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar@]. Direção Regional de Cultura do Norte©

7. C. Heredia Moreno, “El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluza”, *El barroco en las catedrales españolas* (Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2010), 281-282.

8. Ana Cristina Sousa, “Fragmentos de um convento desaparecido - As transformações artísticas no século XVII”, *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património* (Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021), 110-111.

9. Sousa, “Fragmentos de um convento desaparecido”, 111-112.

10. Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto* (Porto: Diocese do Porto, 1984), vol. 1, 364-366.



Figura 4. Interior da igreja de Santa Clara do Porto. Madeira entalhada, dourada e policromada. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar®]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

em talha dourada. O “Senhor Exposto” era “deitado” na custódia de prata que então aí existia e que será substituída por uma nova de ouro, em 1685, como adiante será abordado. O retábulo incluía um imponente sacrário de três andares, com três faces, que rematava com a imagem do Cristo Ressuscitado. Este foi também substituído em finais do século XVII, tendo as clarissas encomendado um sumptuoso sacrário de prata, executado entre 1695 e 1707 pelo ourives Luís da Rocha, que desafortunadamente desapareceu. No sentido de alinhar com a peça anterior, o novo sacrário dispunha também de três corpos com três faces, demarcadas por colunas salomónicas e decoradas com parras, tal como as restantes superfícies, tema de natureza eucarística. O remate foi feito entre 1706 e 1707, terminando com uma escultura do “Amor Devino”, resplendor e dezoito pirâmides. Não é possível precisar o seu desfecho, mas a passagem do exército napoleónico na cidade do Porto, em 1809, e os danos que daí resultaram, tem sido apontada como a causa mais provável do seu triste destino<sup>11</sup>.

A igreja volta a ser profundamente intervencionada entre 1729 e 1758, ano em que foi descrita como “a mais perfeita e asseada deste Reyno, toda coberta de talha de ouro, e azul”<sup>12</sup> (Fig. 4). A capela-mor

11. Sousa, “«De ouro e azul»: - o convento a partir de 1680”, 172-175.

12. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Memórias paroquiais (ANTT), vol. 30, núm. 231, f. 1638.

conheceu uma remodelação integral, tendo sido levantadas as paredes laterais, rasgadas amplas janelas para entrada da luz natural e reconstruído o arco cruzeiro. O espaço foi completamente revestido de talha dourada, que incluiu um novo retábulo-mor, ilhargas, cobertura e arco cruzeiro *por fora e por dentro*<sup>13</sup>. A tarefa ficou a cargo do mestre entalhador Miguel Francisco da Silva, então a trabalhar nas obras da catedral do Porto, que terá integrado o magnífico sacrário de prata entretanto desaparecido. O que hoje aí se vê é uma peça neoclássica já oitocentista. Entre 1747-1748, os pintores douradores Pedro da Silva Lisboa e António José Pereira procederam ao douramento de toda a madeira entalhada, convertendo a capela-mor na “caverna de ouro” que hoje conhecemos (Fig. 4)<sup>14</sup>.

## 2. O Divino Sacramento da Eucaristia

A controvérsia em torno do Santíssimo Corpo e Sangue do Cristo foi discutida durante vários séculos no seio da Igreja. Esta discussão acentuou-se com as reflexões de Martinho Lutero, João Calvino e respetivos seguidores, no contexto da Reforma Protestante vivida no decurso de Quinhentos, e resultou na rejeição total da devoção à Santa Hóstia, desde a Sua exposição no ostensório até à sua deambulação, em procissão pelas ruas das cidades ou vilas<sup>15</sup>. Os reformistas punham em causa o Dogma da Transubstanciação aprovado pelo papa Inocêncio III, no IV<sup>o</sup> Concílio de Latrão, de 1215, alvo de grande devoção a partir do século XII e nos seguintes. Lutero recusa o milagre da transformação real do pão e do vinho no Corpo e Sangue do Senhor, defendendo antes a Consubstanciação, ou seja, Cristo está apenas espiritualmente presente e ligado às substâncias do pão e do vinho consagrados. Calvino rejeita a presença real do Salvador na Hóstia, entendendo o ato de comungar como um meio de contactar com a substância do Senhor, reduzindo a Eucaristia a uma cerimónia meramente invocativa<sup>16</sup>.

As divergências em torno da conceção do *Corpus Domini* alimentaram a tensão e as disputas entre protestantes e católicos no decurso de Quinhentos. Aos ataques e blasfémias perpetrados pelos primeiros, os segundos respondiam com procissões solenes, percorrendo as ruas com o Santíssimo Sacramento em custódias preciosas, rodeados por intervenientes sumptuosamente vestidos, iluminando o percurso com grandes círios e tochas acesas. Segundo Tixier, este

13. Campo Belo (Conde de), “O retábulo da capela-mor de Santa Clara”, *O Tripeiro*, núm. 3 (1963): 79-80.

14. Sousa, “«De ouro e azul»: - o convento a partir de 1680”, 184-185.

15. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 242.

16. Nadal Iniesta, *Arquitectura y manifestaciones artísticas*, 51-53.

foi o meio encontrado pelos católicos para apaziguar a ira de Deus, no sentido de purificar e expiar os ultrajes, mas também legitimar o culto das imagens e estimular nos fiéis a sua defesa<sup>17</sup>.

As posições reformistas explicam a vontade do Concílio de Trento em reafirmar o Dogma da Transubstanciação, convertendo-o numa das causas simbólicas da luta: “depois da consagração do pão e do vinho, fica contido no saudável sacramento da Santa Eucaristia, verdadeira, real e substancialmente nosso Senhor Jesus Cristo, verdadeiro Deus e Homem, sob as espécies daqueles materiais sensíveis (...)”<sup>18</sup>.

Tendo início no dia 11 de outubro de 1551, a XIIIª sessão de Trento foi inteiramente dedicada ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia, que procurou erradicar “a mancha dos execráveis erros e cismas que o demónio” havia colocado nesses “calamitosos tempos sobre a doutrina da fé, uso e culto da Sacrossanta Eucaristia”<sup>19</sup>. Instituído pelo próprio Cristo, esse Sacramento simboliza, para os Padres Conciliares, a união e caridade da Igreja, sendo entendido como o mais excelente em relação aos demais por conter “o Próprio Autor da santidade antes de ser administrado”, afirmando-O como “a forma ou sinal visível da graça invisível”<sup>20</sup>. E o oitavo cânone decreta a excomunhão para os que afirmarem que “Cristo, dado na Eucaristia, somente é recebido espiritualmente e não também sacramental e realmente”.

A mesma consequência recairia sobre os que afirmassem ser idolatria a veneração do Corpo do Cristo, “Filho unigénito de Deus”, reafirmando-se a importância devocional da Festa do Santíssimo Sacramento, através de procissões solenes e da Exposição pública “para que receba adoração”, “segundo o louvável e universal rito e costume da Santa Igreja”<sup>21</sup>. Segundo Mario Cotelo Felípez, a vida religiosa passava a girar em torno deste Sacramento, onde estava real e verdadeiramente Cristo<sup>22</sup>, mas, na verdade, os Católicos davam continuidade a um fervor fortemente enraizado nos séculos anteriores, cujas manifestações conhecemos apenas através de descrições, algumas gravuras e pinturas, e pelos escassos objetos implicados nesse cerimonial que nos chegaram.

---

17. F. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 243.

18. Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Cap. Iº. Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].

19. Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Decreto sobre o Santíssimo Sacramento da Eucaristia. Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].

20. Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Cap. IIIº. Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].

21. Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Cânone VIº. Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].

22. Mario Cotelo Felípez, *La aplicación del Concilio de Trento en el arte gallego* (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2022), 357.

Sabemos que as procissões do *Corpus Christi* assumiram, desde o século XIII, uma expressão triunfal e festiva, envolvendo multidões de gentes de todos os grupos sociais, corporações e confrarias, numa miríade de cores, cheiros, sons e outros estímulos visuais que inebriavam os sentidos de todos os participantes ativos e passivos. O préstito era assinalado pelas bandeiras das corporações, cruzes processionais das várias paróquias representadas, círios, brandões e tochas, percorrendo as ruas das cidades e vilas previamente limpas e preparadas para o efeito, assinaladas pelos tapetes de flores distribuídos pelo chão e as fachadas cobertas por flores e tecidos. A pé ou sentados em carros alegóricos, os atores deste grande palco improvisado avançavam lentamente, a cantar e a bailar ao som da música que saía dos vários instrumentos musicais, numa intensidade festiva que rapidamente ultrapassava a solenidade e contenção exigida pela circunstância<sup>23</sup>. O Sínodo de Braga de 1477 obriga os clérigos a apresentarem-se na procissão do *Corpo e Sangue de nosso Senhor Jhesu Christo* com os seus sobrepelizes, proibindo-os de levar jogo, *scripto nem outra alguma empresa ou cousa desonesta*, devendo assumir uma postura honesta e devota, cantando e louvando o Corpo do *nosso Senhor Deus*, e não se deleitando em jogos e *bailios, que som cousas que os gentios faziam aos seus idollos mortos e çujos, o que nom perteece ao nosso Senhor Deus que hé todo linpo e sancto, vivente e reignante in secula seclorum*, estando ainda proibidos os risos e outro tipo de perturbações. Exige-se que o comportamento do clérigo inspire respeito e devoção na assistência, induzindo-a a louvar e adorar o Corpo do Senhor. O sínodo de 1505 reitera as mesmas preocupações e determina multas para os infratores, o que significa que os excessos continuavam e continuarão pela Época Moderna<sup>24</sup>.

As determinações de Trento deram continuidade a este fervor, procurando, no entanto, impor os comportamentos de contenção, reverência e devoção em torno do Dogma e respetivas festas, que os sínodos do século anterior já anunciavam e cujos desvarios eram alvo de toda a crítica e difamação por parte dos reformistas. A valorização continuada ao culto depois de meados do século XVI, refletiu-se na transformação das igrejas de origem medieval ou na construção de novas, na renovação do mobiliário litúrgico, em particular dos altares e das alfaias, que acabaram por apagar os vestígios das práticas anteriores, muitas delas de natureza efémera. Promove-se a realização de diversos acontecimentos públicos relacionados com o *Corpus Domini*, multiplicando-se as confrarias do Santíssimo, as procissões eucarísticas e as

23. Ana Cristina Sousa, *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)* (Porto: FLUP, 2010), 445.

24. Francisco Cantelar Rodríguez, *Synodicon Hispanum* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982), vol. II, 108, 127, 187.

exposições solenes com a respetiva adoração da Hóstia consagrada, salientando-se a do Lausperene com a duração de 40h, o tempo simbólico que Jesus esteve no sepulcro, do sepultamento à Ressurreição, ou seja, entre a Quinta Feira-Santa e o Sábado da Glória. Em 1592, Clemente VIII, através da bula *Graves diuturnae*, institucionalizou esta prática de oração contínua perante o Santíssimo Sacramento, promovendo a expansão destas cerimónias por toda a Cristandade, exortando à sua repetição ao longo do ano<sup>25</sup>.

Como resposta à propaganda desenvolvida pelos protestantes, os católicos recorreram à gravura como meio mais barato, fácil e de rápida difusão para a divulgação de imagens que expusessem as principais tendências de devoção. Para além das narrativas do Ciclo da Paixão e da *Mater Dei*, o tema da Adoração do Santo Sacramento conheceu um sucesso muito particular, adaptando-se aos mais diversos suportes. As iconografias não são novas, destacando-se as que representam dois anjos colocados em posição de espelho, genufletidos e em atitude de veneração, segurando com as mãos um suntuoso ostensório. Recordam assim a determinação do Vº capítulo da XIIIª sessão de Trento: *Adorem a Ele todos os Anjos de Deus*<sup>26</sup>. O assunto era já representado pelo menos desde os primórdios do século XV, diferenciando-se as imagens apenas pela natureza dos objetos sustentados pelos anjos: o cálice sobrepujado pela hóstia, exibindo assim as duas Espécies Sagradas; a custódia ou ostensório mais frequentes nas imagens divulgadas a partir do século XVI. Santos, fiéis ou sacerdotes podiam partilhar a mesma iconografia, divulgada através da gravura e respetiva aplicação em vários suportes plásticos.

O Triunfo da Fé conta-se também entre os temas mais divulgados. Iconografia bastante difundida a partir de Itália desde o *Quattrocento*, caracterizou-se pela representação alegórica da Fé sustentando a custódia, sentada num carro a abrir um cortejo, em Glória. A rápida difusão destas representações atesta a importância atribuída pelos Católicos ao milagre da Transubstanciação, que alimenta um culto Cristocêntrico<sup>27</sup>, procurando focar a atenção dos fiéis nos recetáculos do Santo Corpo e em todo o cerimonial a Ele associado.

As duas iconografias -Adoração do Santíssimo e Triunfo da Fé-, estão presentes no antigo Convento de Santa Clara, heranças materializadas da devoção que as clarissas votaram a este culto e incluídas entre os escassos testemunhos dessa intensa devoção que nos chegaram.

25. Antonio Joaquín Santos Márquez, "La Custodia de Sol en las antiguas parroquias de Utrera". En *Custodias y tronos de Plata de Utrera* (Utrera: Consejo de Hermandades y Cofradías de Utrera, 2022), 125.

26. Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Cap. Vº.

27. F. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 246.

No coro alto, na parede voltada a poente, as religiosas mandaram colocar, em 1680, um registo de azulejos que representa a Adoração do Santíssimo Sacramento. Enquadrado numa moldura de tipo “tapete” a três cores (azul, branco e amarelo), a inscrição na base dá a conhecer a data e uma frase laudatória: LOVVADO SEIA O SANTISSIMO SACARMENTO PADRE NOSSO E AVE MARIA PELAS ALMAS DO PVRGATORIO 1680 (Fig. 5). Este painel de azulejos, enquadrado no conjunto mais vasto do revestimento de todo o coro alto, nesta cronologia, recorda a importância ocupada pela arte azulejar na transformação dos interiores dos espaços, em Portugal, no decurso do século XVII. Colocado estrategicamente acima da porta que ligava o coro alto aos dormitórios e outros aposentos, a imagem da custódia raiada impunha-se no lugar de passagem e recordava às religiosas a relação direta entre o alívio das almas do Purgatório e a aceitação do Sacrifício do altar, tal como proclamava o Santo Concílio Ecuménico.



Figura 5. Adoração do Santíssimo Sacramento, painel de azulejos, 1680. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar®]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

Cinquenta anos mais tarde, o tema voltará a ser repetido na talha dourada da parede sul da capela-mor, terminada por volta de 1732. Por baixo das Armas da Ordem Franciscana, uma cartela quadrangular rodeada por rica moldura exhibe uma alegoria do Triunfo da Fé e da Eucaristia, num desenho de tom avermelhado e linhas puncionadas, a denunciar o risco das gravuras que então circulavam (Fig. 6). Sentada num imponente carro puxado por dois corcéis e guiada pela alegoria da Justiça de espada em riste, a Fé avança triunfante sobre os hereges, exibindo com ambas as mãos a custódia cintilante que guarda no interior o Santíssimo Sacramento. O revestimento em talha dourada de



Figura 6. Pedro da Silva Lisboa e António José Pereira, Triunfo da Fé e da Eucaristia, 1747-1748. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar@]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

toda a capela-mor nessa data, substituindo ou ocultando a cobertura azulejar de tipo “tapete” do século anterior, denuncia, também, o lugar ocupado pela madeira entalhada na transformação visual dos espaços sacros, no barroco português do século XVIII.

### 3. *Louvado seja o Santíssimo Sacramento*<sup>28</sup>

Os livros de despesas das clarissas permitem conhecer, para o século XVII, a importância que a Adoração do Santíssimo assumiu na comunidade. As informações são sucintas e de caráter contabilístico, mas é possível através de um tentador exercício de *dedução*, do âmbito da Cripto-História de Arte<sup>29</sup>, recriar breves frações desses viveres devocionais que se revestem de maior interesse para o estudo de obras desaparecidas.

A generalidade das referências respeita aos meses de março ou abril, ou seja, em contexto da Semana Santa, ou junho, pela Festa do

28. Na página de rosto do livro de despesas de 1728-1731, no tempo da escritã D. Josefa Maria, a frase “Louvado seja o Santíssimo Sacramento e a puríssima Conceição da Virgem Maria Senhora nossa concebida sem pecado original”, acompanhada com desenhos alusivos. ANTT. OFM Prov. Port. S. Clara do Porto Lv. 89.

29. Vítor Serrão, *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte inexistentes* (Lisboa: Livros Horizonte, 2002), 12.

*Corpus Christi*. Mas o Santíssimo podia ser adorado noutros meses do ano, tal como ocorreu na quarta-feira da segunda semana de novembro, de 1630, em que o *Corpus Domini* esteve descoberto todo o dia, tendo havido pregação “tal como pelo Bispo foi mandado”. Os padres de S. Francisco foram chamados e a cerimónia ficou assinalada pelo sermão, música e iluminação conferida pelas tochas alugadas para o efeito. As condessas foram convidadas a entrar no convento, tendo recebido um “mimo” das religiosas, o que confirma o envolvimento e impacto social que as festividades em Santa Clara tinham na comunidade. Os padres foram agraciados com um jantar, as senhoras músicas com uma merenda e o convento gastou em “confeitinhos” que levaram uma arroba de açúcar, 2240 réis, atingindo tudo um gasto total de 4360 réis<sup>30</sup>.

Morais Silva refere que estes confeitos (preparados em grandes quantidades pelas clarissas) eram confeccionados com erva-doce coberta de açúcar. Os grãos eram levados num recipiente ao fogo, aos quais se acrescentava uma calda grossa de açúcar, mexendo sempre e criando “varias figuras”<sup>31</sup>. Bluteau refere também os “confeitos do Porto”, “feitos como as nossas amêndoas cubertas [Lisboa], mas redondos, e do tamanho de medronhos. Outros não tem amêndoas algumas, mas são todos feitos de açúcar, e muito duros e ambardos”, ou seja, da cor do âmbar. E alarga a definição do termo a “tudo o que se põe na mesa por sobremesa”<sup>32</sup>.

Estes dias ficavam sempre lembrados pelas generosas refeições oferecidas aos padres e a todos os intervenientes no cerimonial, que recebiam também pelas pregações, sermões e celebração das missas. No segundo domingo de junho de 1655, festejou-se o Santíssimo Sacramento, tendo o jantar dos padres incluído um leitão, um peru, galinhas e frangos, para além de “alguns” confeitos preparados com o açúcar que estava em casa e mais algum que foi necessário comprar<sup>33</sup>. Em abril desse mesmo ano, pela festa do Santíssimo, haviam já sido gastos 800 réis numa arroba e oito arráteis de confeitos e respetivos “viamentos”, ou seja, preparos. As tradicionais ofertas e consumo de amêndoas ou outros doces cobertos com calda de açúcar

30. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, f. 35.

31. A. de M. Silva, *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. 1. ed. (Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, MDCCCLXXXIX [1789]), vol. 2, 441.

32. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. Joaõ V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus* (Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728), 254.

33. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 67, fl. 46r.

durante a Páscoa, muito viva na atualidade, encontra assim uma longa raiz histórica.

A preparação do altar para a adoração do *Corpo do Senhor*, quando “fora” do Sacrário, era parte integrante do cerimonial. As fontes das clarissas não descrevem, em detalhe, as armações ou “consertos” do altar para estar “o Senhor exposto”, mas estas implicavam o trabalho de alguns homens que recebiam o seu salário e alimentação. A descrição de 1714 é um pouco mais precisa. Entre o Domingo a terça-feira da primeira semana de março desse ano, festejou-se na igreja o “Jubileu do Laus Plena”, corruptela do latim “laus perennis” ou Lausperene Quaresmal, que significa “louvor perene”. Estas práticas devocionais são conhecidas desde a Alta Idade Média, mas foram intensificadas a partir do século XVII, tendo como principal objetivo a adoração permanente e pública do Corpo do Senhor. Estas cumpriam, em princípio, 40 horas sucessivas, recordação simbólica do tempo em que o Corpo de Jesus esteve no sepulcro, entre a Deposição e a Ressurreição<sup>34</sup>. Em Santa Clara, nesse ano de 1714, o Santíssimo esteve Exposto durante três dias consecutivos, “com asistencia do Senhor Bispo”, “musica de fora” e vários clérigos que vieram salmear, ou seja, entoar salmos em tom melancólico e rezar as missas: o “padre confesor de cantar as missas no domingo e terssa-feira”; o “padre capelão”; o “padre da Epistula”; o “padre pregador”; “mais padres” que confessaram durante o “Laus plena”<sup>35</sup>. Os gastos incluíram ainda um presente “a huma pessoa de respeito”, eventualmente o patrono do convento. Foi feita a armação do altar, sem mais dados a registar, a cera correu em abundância nas procissões e entradas e a porta da igreja foi engalanada com um pano feito para o efeito, “com pinturas”, que custou a considerável quantia de 5 mil réis. No total, as religiosas gastaram 36.600 réis nestes três dias de adoração<sup>36</sup>.

A excelência da ocasião determinava também o cuidado ao nível dos paramentos. Em 1656, o convento gastou 23.210 réis (o tecido custou a notável quantia de 20.250 réis) na compra de uma capa de asperges branca e um véu de cálice para as festas do Santíssimo, mais uma vestimenta para o feitor<sup>37</sup>. O custo do pluvial permite inferir a magnificência da peça e a importância atribuída pelas clarissas a este culto.

34. R. Ferreira, “A Quaresma e a Semana Santa em Braga”, *Theologica*, 1.ª Série, 53, 1 / 2 (2018), 92-94.

35. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 84, fl. 29, 29r.

36. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 84, fl. 29, 29r.

37. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 67, fl. 166r.

### 3.1. Os monumentos eucarísticos

Em Portugal, são praticamente inexistentes os estudos dedicados aos monumentos eucarísticos, ao contrário de Espanha onde o tema tem sido tratado com alguma atenção em várias regiões do país. Estas imponentes peças, cujo aparato dependia dos rendimentos da igreja que procedia à encomenda, destinavam-se a acolher o Santíssimo Sacramento durante o Tríduo Pascal. Depois da missa de Quinta-Feira Santa, *In Coena Domini* [Sobre a Mesa do Senhor], que celebra a instituição da Eucaristia, a reserva eucarística é retirada do sacrário e colocada no monumento preparado para o efeito. Aquele fica vazio e com a porta aberta, recordando aos fiéis a morte de Jesus na Cruz e respetivo sepultamento. A trasladação é feita com toda a solenidade, seguindo o Corpo do Senhor em procissão, ao som de cânticos adequados, entre eles os redigidos por São Tomás de Aquino (1225-1274) para a Festa do *Corpus Christi*, nomeadamente o *Panis Angelicus fit panis hominum* [o pão dos anjos converte-se no pão dos homens].

Nas palavras de Bluteau, *Sepulcro -Na Semana Santa, he o tumulo, & funebre aparato, que se faz nas Igrejas de Portugal Quinta, & Sesta feyra de Endoenças, donde posta hua arca, ou cofre em forma de Sepulcro, se encerra o Santíssimo Sacramento em memoria do Sepulcro, em que esteve aquelles tres dias o Corpo do nosso Divino Redemptor*<sup>38</sup>. Pensados para guardar o Senhor Sacramentado, recordar a Paixão do Cristo e comemorar a Eucaristia por Ele instituída, estes aparatosos monumentos tinham uma vida efémera, mas assumiam um papel determinante na cenografia dos espaços sacros durante a Semana Santa. A solenidade da Exposição, com todo o seu aparato artístico e sensorial, convidava os fiéis à adoração e reparação da culpa perante a Eucaristia, dando graças e pedindo perdão ao Senhor pela Sua Paixão para remissão do pecado. A tradição pressupunha a visita ao sepulcro na Quinta-feira depois da Missa vespertina e na manhã de Sexta-feira. Pensados para glorificar a presença real de Jesus na Eucaristia, estes eram decorados com todo o amor, riqueza e esplendor, convertendo-se num símbolo de identidade da comunidade que os construía. Por esta razão, dioceses, paróquias e igrejas empenhavam-se na edificação material e artística destes monumentos representativos da arte efémera, que eram armados e desarmados para a ocasião. Como recorda Pérez de Castro, as informações documentais sobre estas obras são vastas (pelo menos em Espanha), mas poucas chegaram até nós<sup>39</sup>. Pela importância histórica, política, ideológica, iconológica e sempre *estéticos*, nas palavras de

38. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 7, 594.

39. Ramón Pérez de Castro, “*Et Posuit eum in monumenti exciso*. Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)”. En *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010), 387.

Serrão, estas obras integram a vertente “complementar e insubstituível” da Cripto-História de Arte, a ciência capaz de “reconstituir franjas de criação já desaparecidas”<sup>40</sup>.

Os livros de despesas do convento de Santa Clara permitem perceber, para o século XVII, a azáfama das clarissas em torno destes monumentos. O número de dias necessários à sua construção variava, dependendo muito provavelmente do facto de se tratar de uma obra de raiz ou de uma reutilização. Em abril de 1631, os trabalhos com o sepulcro duraram apenas dois dias, mas em março de 1632, os artesãos estiveram nove dias e meio envolvidos nessa tarefa, tendo custado a *Laude* 48880 réis. No ano seguinte, pelo contrário, as despesas com o sepulcro são apenas referidas, sugerindo o gasto de 16 mil reais o rearmar de um monumento já existente, para além dos gastos com a cera e o aluguer das tochas que importaram no mesmo valor<sup>41</sup>. No entanto, a construção destas obras seria rápida, quase industrial<sup>42</sup>, pensada apenas para satisfazer este período festivo.

O teor dos bens adquiridos pelas clarissas para a preparação destes sepulcros, comparados com os estudados ou conhecidos em Espanha através das fontes documentais, iconográficas ou partes de obras remanescentes, permitem dar alguma forma a estas obras perdidas. Entre os materiais elencados contava-se sempre madeira, pregos, tachas, “lata” (folha de latão), alfinetes e barbante, ou seja, cordel. Estas matérias reclamavam a presença de trabalhadores pagos ao dia, nomeadamente carpinteiros e oficiais, pintores e armadores, implicando estes últimos o recurso a tecidos diferenciados para ornar o sepulcro e a igreja. De natureza efémera, estas contínuas intervenções dos armadores no templo deixaram as suas cicatrizes, visíveis nas marcas de alfinetes e pregos sobretudo nas zonas mais altas, nomeadamente no coroamento do retábulo-mor, na parte central das colunas do retábulo, nos baldaquinos das esculturas, em diversos pontos do arco do cruzeiro, no tardo dos lambrequins das sanefas das janelas, em pontos idênticos dos altares da nave<sup>43</sup>. Os nomes destes artesãos raramente são referidos, mas alguns deles eram colaboradores permanentes do Convento, como foi o caso de Belchior Ribeiro, carpinteiro “oficial da casa” durante quase trinta anos (colaboração documentada entre 1644 e 1671) que, em 1644, trabalhou no sepulcro, tendo sido responsável pelo “aluguer” da madeira<sup>44</sup>. Em 1660, o carpinteiro

40. Vítor Serrão, *A Cripto-História da Arte*, 13.

41. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, fl. 67, 122, 169.

42. Pérez de Castro, “*Et Posuit eum in monumenti exciso*”, 393.

43. Barreira, *et al*, *Convento de Santa Clara do Porto*, 123.

44. Ana Cristina Sousa, “Notas biográficas de artistas e artífices (séculos XV-XVIII)”. En *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património* (Porto: Direção Regional de Cultura do

João de Sousa recebeu 24000 réis pelo feito do sepulcro, tratando-se também de um colaborador regular<sup>45</sup>.

Os materiais utilizados e respetivos ofícios implicados pressupõem, à semelhança do que ocorria em Espanha, a construção de baldaquinos de madeira suportados por colunas, com remates ou guarda-pós, contendo ao centro um plinto ou tribuna destinados à arca. As ilhargas ou coberturas poderiam ser preenchidas, em parte, com folhas de latão e por molduras com telas pintadas, muitas vezes *en grisaille*, num traço rápido e exploratório. Os temas relacionavam-se certamente com a Paixão, que procuravam envolver emocionalmente e orientar o olhar dos fiéis para o Corpo do Cristo exposto no centro do monumento. O sepulcro de 1632 incluiu o aluguer de anjos e “caras”<sup>46</sup>, o que determina a inclusão de esculturas, tal como é visível em desenhos destas peças estudadas. Elementos naturais incorporavam também o cenário montado, incluindo, o de 1631, o aluguer de figueiras de São João, a árvore de cujas folhas Adão e Eva se socorreram para esconder a nudez depois de terem cometido o pecado (Gn 7, 7), escolha necessariamente intencional<sup>47</sup>. No mesmo sentido, o de 1643 incluía “ramos” e “feno”<sup>48</sup>, e todos muito provavelmente flores como é comum nestas festividades ainda hoje.

Por proporcionarem uma experiência sensorial, os gastos associados aos sepulcros incluíam também várias fragâncias, que impregnavam o ambiente de múltiplos odores. As listagens incluem “cheiros das casoullas”, ou seja, as casulas dos sacerdotes, usadas durante o Tríduo Pascal, eram previamente perfumadas. Bluteau define “cheiros” como todo o género “das cousas naturaes, ou compostas, que cheiram bem, como âmbar, almíscar, algalia, pastilhas de cheiro, pivetes, etc.”, e acrescenta que se “queimam muitos cheiros no altar”<sup>49</sup>. Entre as despesas das clarissas para os “sepulcros” contam-se, de facto, praticamente todas estas substâncias: o âmbar, cuja origem era desconhecida ao tempo de Bluteau, e que este define como uma “espécie de betume brando, pardo e leve, ou viscosidade marinha, forma das naturezas para as delícias do olfacto”<sup>50</sup>; a algalia, detalhadamente descrita por Pedro Chernoviz como uma matéria de cheiro penetrante, semifluida e amarelada quando extraída do gato de algalia ou de África, e depois espessa, arroxeadada e de odor desagradável. Refere este

Norte / Ministério da Cultura, 2021), 262. ANTT, OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 68, fl. 167.

45. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 68, fl 121.

46. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, 122.

47. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, f. 67.

48. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 64, f. 48.

49. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 2, 285.

50. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 1, 324.

autor ser muito usada na perfumaria, em pequenas quantidades e associadas a outras substâncias<sup>51</sup>, o que indicia a preparação destes perfumes no convento; “almiera” [amieira ou amieiro para Bluteau], provavelmente bagas ou flores de amieiro, de longo emprego medicinal; “águas de misturas”, próximas certamente das que Bluteau deu fine como “agoa da Rainha da Hungria” ou *spiritus Anthos*, composta por uma mistura de flores de alecrim com aguardente, “da melhor”, destilada em fogo brando durante 24h e depois ao sol, durante três dias, ou a “agoa imperial” ou *aqua imperialis*, com noz moscada, casca de cidra, cravo, folhas de loureiro, tomilho, manjerona, salva, alecrim, alfazema e flor de laranja<sup>52</sup>; beijoim, uma substancia amarelada e aromática extraída do *Laserpicio*<sup>53</sup> e incenso, ambos vindos “de Lisboa”, usados na *Laude* de 1658<sup>54</sup>.

Os gastos com a preparação do sepulcro são mais intensos entre as décadas de trinta e sessenta do século XVII, sendo apenas pontualmente referidos nas seguintes. Em abril de 1685 refere-se ainda a utilização de duas tábuas e pregos para o sepulcro<sup>55</sup> e em 1735 lista-se a despesa no valor de 1600 réis gasta no conserto das “duas tocheiras de prata da igreja que quebraram no sepulcro”<sup>56</sup>. A justificação deve-se certamente às transformações artísticas que a igreja conheceu a partir de meados do século XVII, já elencadas, e que culminaram na imagem da “gruta dourada” como foi e é conhecida.

Na mais recente intervenção de conservação e restauro (2020), foi encontrada uma Urna de Quinta-Feira Santa num compartimento da ilharga esquerda da tribuna do retábulo-mor, à altura do degrau superior do trono, acessível pelo teto da tribuna<sup>57</sup> (Fig. 7). Este armário resulta de um acrescento posterior, que implicou o corte da talha para a colocação de portas nas ilhargas laterais, o que possibilitou o acesso direto à tribuna do altar pelo interior do retábulo. A cronologia desta intervenção é desconhecida, mas esta foi claramente pensada para guardar e proteger a magnífica urna. Aquando da descoberta, os raios que fazem parte da peça estavam embrulhados em jornais de 1935, período que corresponde aos restauros da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). A partir de então, a urna parece

51. Pedro Luiz Napoleão Chernoviz, *Diccionario de medicina popular e das sciencias accessorios para uso das familias, contendo a descripção das Causas, symptomas e tratamento das moléstias; as receitas para cada molestia; As plantas medicinaes e as alimenticias; As aguas mineraes do Brazil, de Portugal e de outros paizes; e muitos conhecimentos uteis*. 6. ed. (Paris: A Roger & F Chernoviz, 1890), vol. 2, 40.

52. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 1, 19.

53. A. de M. Silva, *Diccionario da lingua portugueza*, vol. 1, 274.

54. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 68, f. 26.

55. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 74, s/f.

56. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 91, s/f.

57. Barreira, et al, *Convento de Santa Clara do Porto*, 47, 321-323.



Figura 7. Urna de Quinta-Feira Santa, madeira entalhada, pintada e vidros. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar®]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

ter sido esquecida, facto que se pode dever à proximidade da catedral e ao facto das cerimónias da Semana Santa ocorrerem sobretudo na Casa-Mãe, uma vez que a igreja de Santa Clara é convertida em paróquia depois de 1900.

Apesar de não datada, a urna apresenta características formais e decorativas barrocas, com elementos concheados próprios do *rocaille*, podendo ter sido executada no contexto das grandes transformações artísticas do segundo quartel do século XVIII, conduzidas em parte por Miguel Francisco da Silva (Fig. 8). Este artista foi o autor da Urna de Quinta-Feira Santa destinada à igreja da Misericórdia do Porto, datada de 1728. A peça, de madeira entalhada e dourada, apresenta forma trapezoidal, apoiada em quatro pés, com as ilhargas e cobertura espelhadas e o tradicional resplendor composto por raios estriados. A de Santa Clara será um pouco mais tardia, mantendo a organização trapezoidal no corpo e na cobertura, forma promovida pelas autoridades eclesiásticas, segundo Pérez de Castro, e que permaneceu no tempo sem grandes variações<sup>58</sup>. Esteticamente, o objeto dialogava bem com o conjunto da talha e a sua execução, independentemente da cronologia, foi pensada nesse sentido. A fusão simbólica entre a forma destas arcas e a da Aliança é notória, anunciando a Nova Aliança patente na exaltação da Eucaristia, que revive a morte e a ressurreição do Cristo. Tal como afirma Kessler, desde sobretudo o século XII que os teólogos recorriam à imagem da Arca da Aliança para dar forma aos relicários ou cofres eucarísticos. A riqueza material destes objetos proporcionava a dicotomia visibilidade /ocultação, ou seja, a transposição simbólica, por parte dos fiéis, entre os invólucros visíveis e o conteúdo precioso que se encontra oculto<sup>59</sup>, o que estimulava a devoção e a Fé.

58. Pérez de Castro, “*Et Posuit eum in monumenti exciso*”, 388.

59. Herbert Leon Kessler, “*Arca Arcarum: nested boxes and the Dynamics of sacred experience*”, *Codex Aquilarensis*, núm. 30 (2014), 85.



Figura 8. Urna de Quinta-Feira Santa, madeira entalhada, pintada e vidro. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar@]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

A estrutura de talha dourada, dispõe de faces revestidas de espelhos e vidros pintados a tinta vermelha, com elementos *rocailles* em folha de ouro, que atuavam como refletores de luz. Este efeito, tão ao gosto da arte barroca, perdeu-se com o tempo, apresentando-se atualmente esses materiais baços, opacos e sem brilho. Várias cabeças de querubins distribuem-se pelos elementos estruturais, ocupando cinco a superfície da cobertura, o que lhe confere toda a graça. É rodeada por um conjunto de trinta e um raios setiformes, de diferentes dimensões, com o interior ocupado por espelhos. Esses estão numerados na parte de trás e encaixam no lugar do número correspondente marcado no tardo, formando o característico resplendor alusivo à natureza gloriosa do Cristo. A urna seria originalmente coroada por um elemento escultórico, muito recorrente nestes objetos, mas que desapareceu. A da Misericórdia exhibe o pelicano a alimentar as próprias crias, sendo frequentes também as figuras do *Agnus Dei* (como se observa na da igreja dos Clérigos do Porto, da mesma cronologia, atribuída a Nicolau Nasoni<sup>60</sup>), da Águia ou da Fénix renascida, símbolos cristológicos por excelência, de significado sacrificial e salvífico. O acesso à urna é feito através de uma porta no tardo, que abre no sentido vertical e que fecha com chave tal como prescrito à época, quando nela se encerra o Senhor.

### 3.2. A pureza da cera: tochas, brandões e círio pascal

O cerimonial do Tríduo Pascal era assinalado pela procissão do Santíssimo, que envolvia a presença dos muitos padres convidados e bem pagos para orientar o ritual. A iluminação constava entre as despesas para os monumentos eucarísticos, sendo a cera a matéria usada

60. Sílvia Ramalhosa Pinto, “Urna da Quinta-Feira Santa”. En *Cristo fonte de esperança* (Porto: Diocese do Porto, 2000), 366-367.

por excelência e às arrobas (o equivalente a 15 kg a arroba) nas principais Festas do ano. Durante a Semana Santa, as clarissas recorriam a um número alargado de tochas e círios para pôr “em o sepulcro” e nele arder. As primeiras, definidas por Bluteau como uma vela grande de cera, de quatro cantos e com 4 pavios<sup>61</sup>, eram normalmente alugadas e os segundos comprados, sendo descritos como velas maiores de cera, “como as que se acedem no sepulcro da Somana Santa”<sup>62</sup>. Na *Laude* de 1632, a título de exemplo, o convento pagou 8800 réis por duas arrobas de cera para os círios<sup>63</sup> e, em 1644, os colocados no sepulcro custaram 13840 réis<sup>64</sup>. As tochas eram normalmente alugadas (certamente as tocheiras para as suportar) e o número era variável, sendo de 24 em 1631 e 20 no ano seguinte<sup>65</sup>. Em 1647, as duas arrobas e meia de cera (o equivalente a 37,5 kg) gastas no sepulcro foram compradas em Braga, tendo as religiosas pago 400 réis pelo “carreto que a trouxe”. O custo foi de 12800r, a 8 vinténs o arrátel, mais 35885 réis pelo aluguer e gastos com as dezoito tochas<sup>66</sup>.

Para as laudes usava-se sobretudo cera branca, porque os cadernos discriminam a cera amarela usada no quotidiano. Esta distinção vai de encontro à simbologia atribuída à cera branca extraída das abelhas, tidas como animais virgens, de vida pura e casta, indispensável aos rituais litúrgicos. Estas características estenderam-se à matéria por elas produzidas, que libertava uma luz limpa, sem odor e sem fumo, símbolo da pureza e bondade de Jesus. Nas palavras de Santo Anselmo, “a cera produzida pela abelha virgem é símbolo da carne de Cristo, nascido da Virgem Maria; o pavio símbolo da Sua alma; a chama, a Sua virgindade”<sup>67</sup>. Por esta razão, as abelhas eram tidas como as principais testemunhas do milagre da Transubstanciação, reconhecendo a presença real de Jesus no *Corpus Domini*, estando envolvidas em inúmeros milagres de adoração e proteção de hóstias profanadas<sup>68</sup>.

Raphael Bluteau particulariza os “círios bentos” usados na procissão da Festa das Candeias, dizendo que a Igreja “quer representar nesta cerimonia a Christo Senhor nosso, que assí como o cirio aceso consta de três naturezas, o fogo, cera & pavio, assi em Christo he trina a substancia composta da Divindade afigurada no lume, de carne na cera e de Alma no Pavio”<sup>69</sup>. E na sequência, define “cirio Pascoal” como

61. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 8, 184.

62. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 2, 328.

63. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, 122.

64. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 64, 167.

65. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, 67, 122.

66. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 65, 99.

67. Xuaco López Álvarez, *Las abejas, la miel y la cera en la sociedad tradicional asturiana* (Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1994), 112-113.

68. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 43-44.

69. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 2, 328.

um “brandão de cera, muito grosso, de hum so pavio, que o Diacono benze, cantando o Preconio, no principio do offício do Sabbado Santo, & juntamente o acende inclinando-o para huma das três velas do triangulo, no qual se denota o consenso da Santissima Trindade na Ressurreição de Christo, e reunião da alma com seu corpo”<sup>70</sup>. As referências a este elemento são raras na documentação de Santa Clara, mas significativas. O círio pascal de 1647 pesava cerca de 9 Kg, calculados a partir do custo de “oito vintéis o arrátel em que se monta 3200 réis»<sup>71</sup> e em 1681 foi adquirida uma coluna para colocar este fundamental elemento litúrgico<sup>72</sup>.

À abundância de cera queimada durante a Semana Santa, podemos acrescentar as arrobas de cera consumida nas Festas “de nossa senhora das candeias”, já referida, no Natal, de “Nossa Madre Santa Clara”, no início de agosto, de Nossa Senhora da Conceição, do Rosário, dos Réis, de São João Baptista, de São Francisco e São Pantaleão, dos Santos Mártires de Marrocos, entre muitas outras, para além dos funerais das religiosas. Em 1630, o enterro da Madre Filipa Brandoa, “que Deos foi sirvido levar” no dia 2 de abril, importou no custo de 1500 réis, em aluguer de tochas, dezoito círios “que não havia sera em casa”, mais um “mimo” que se deu aos padres que vieram de São Francisco para o enterro<sup>73</sup>. A quantidade de cera consumida justificava a colaboração permanente de um cerieiro, incluído entre os beneficiários das ofertas regulares de doces e víveres que as religiosas enviavam às suas casas. No ano de 1686 esse cargo era ocupado por Manuel Vilela, que recebeu pela cera gasta no sepulcro, em tochas, nos lusais do Natal e outros dispêndios 51335 réis<sup>74</sup>, uma soma bastante considerável.

### 3.3. As custódias

Enquanto objetos destinados à exposição e bênção do *Corpus Christi*, as custódias –ou “Porta-Deus”–, assumiram um papel central na afirmação da doutrina eucarística, o que se refletiu na sua valorização enquanto objeto precioso e, conseqüentemente, na mais sagrada peça de mobiliário litúrgico do Cristianismo<sup>75</sup>. A estrutura do objeto conheceu, certamente por isso, significativas transformações em termos formais, mas em Portugal, as custódias de mão ou portáteis foram as mais divulgadas, não tendo as de assento conhecido a preponderância

70. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 6, 295.

71. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 65, 99.

72. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 73, 35.

73. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, 3.

74. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 74, s/f.

75. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 242.

e esplendor que atingiram em Espanha. Mais pequenas, funcionais e facilmente manejadas pelos sacerdotes, estas peças, tal como afirma Santos Márquez, adaptavam-se melhor à prática da adoração, proporcionando a transposição imediata entre a magnificência do objeto com a grandeza e onipotência da forma sagrada que tornava visível<sup>76</sup>.

A partir dos primórdios do século XVI, começa a desenvolver-se a forma da custódia com remate em forma de sol, com os raios ondulados, lisos ou intercalados, com destaque para a lúnula eucarística no interior do viril destinada a sustentar a Hóstia consagrada<sup>77</sup>. A peça, ou pelo menos a lúnula, a ser benzida por um sacerdote autorizado, devia ser de ouro ou prata dourada<sup>78</sup>. Esta tipologia substitui a das custódias de bases polilobadas, com haste lisa ou relevada, de perfil redondo ou quadrangular, com nós salientes, remates em forma de templete e paredes envidraçadas (cilíndrico, quadrangular ou em forma de *lanterna*) que predominaram no território lusitano até meados do século XVI<sup>79</sup>. O novo modelo de custódias, ao evocar o maior luzeiro do ato Criador, estabelece a relação direta entre forma, função e simbologia: o objeto recebe o verdadeiro corpo do Cristo, um “Deus luminoso”, o sol da Justiça ou “a luz do Mundo”, nas palavras do próprio, estabelecendo a intermedialidade da matéria do objeto (e da relíquia sagrada) com o inefável e divino. A esta imagem do sol radioso acresce a estrutura circular do viril que evoca ainda a infinitude da divindade<sup>80</sup>.

Em 1685, no triénio da Madre Isabel dos Reis, as clarissas mandaram fazer uma nova custódia para a sua igreja<sup>81</sup>. Como era habitual nestas iniciativas, para ajudar a custear a peça nova entregaram a “velha” de prata e o pé de um cálice, avaliados ambos em 100 mil réis. O ostensório foi também financiado pelos 150 mil réis deixados pela falecida Madre Barbosa de Jesus, 100 mil dados pela Madre Maria de São José e mais esmolas de outras religiosas. No final, o convento teve de despender apenas 100.550 réis para a execução de uma sumptuosa peça de ouro, matéria rara no tesouro da instituição, que custou no final, em metal, feitio e outras “pesas que levou de confessam”, a avultada quantia de 579, 300 réis. Para uma melhor exposição, as clarissas mandaram executar também uma peanha com resplendor e cinquenta “bicheiros”, ou seja, suportes para a luz. Afirma-se assim a prioridade dada à iluminação do Santíssimo, constituindo esta um elemento simbólico fundamental ao serviço da liturgia. Na madeira,

76. Santos Márquez, “La Custodia de Sol, 125.

77. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 246, 247.

78. Antonio Coelho, *Curso de Liturgia Romana* (Braga: Mosteiro de Singeverga, 1943), Tomo II, 225.

79. Sousa, *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...)*, 456-469.

80. Santos Márquez, “La Custodia de Sol, 125.

81. ANTT. OFM Prov S. Clara do Porto, Lv. 74, s/f.

oficiais e dourador o convento gastou mais 50,740 réis. No ano seguinte (1686) o cálice lesado recebeu novamente a parte em falta, um acrescento que custou em prata e feitio 14, 550 réis. A mutabilidade dos elementos constituintes destas alfaias, com a fundição de partes e novos acrescentos, é desta forma demonstrada, dado fundamental para a compreensão do hibridismo formal de muitas das que chegaram até nós. Desconhece-se o autor da custódia bem como o seu destino, mas certo é que não logrou chegar aos nossos dias. Tratava-se certamente da peça que é referida na patente, datada de 1754, atualmente integrada nas portadas da grade do coro alto, que proíbe o empréstimo de ornamentos de prata e outras alfaias para fora da igreja: *Esta Patente esta Confirmada Com Breve de Roma e vinda a Sentença do ordinário a qual está guardada no Armario em que se guarda a Custódia*<sup>82</sup>. A sumptuosa peça existia, ainda, nesta data, e encontrava-se cuidadosamente guardada num armário próprio.

Os tempos conturbados que o convento conheceu ao longo do século XIX podem ajudar a explicar a datação pós-setecentos do tesouro de Santa Clara do Porto: primeiro a invasão francesa do general Soult, cujos soldados chegaram a avançar pelos labirínticos corredores do cenóbio; depois a extinção das Ordens Religiosas, em 1834, secundada pela lenta agonia das Casas femininas, tendo as religiosas assistido à degradação dos seus bens até à morte da última abadessa, em 1900. A igreja guarda, em reserva, uma curiosa custódia em tempos utilizada nas celebrações da Adoração do Santíssimo (Fig. 9). Identificada como uma peça de “bronze com banho de latão”<sup>83</sup>, esta peça obedece a um modelo neorrococó, muito próximo das existentes na Santa Casa da Misericórdia do Porto e Venerável Ordem de Nossa Senhora do Carmo, da mesma cidade, datadas de 1761 e 1781, respetivamente<sup>84</sup>. Apresenta base triangular, assente em três pés com volutas e concheados, haste anelada com nó central da mesma feição, ostensório em forma de sol com raios setiformes de diferentes dimensões. A ornamentação é dominada, em ambas as faces, por cabeças aladas de querubins distribuídos por todos os elementos estruturais (presentes inclusive na lúnula), folhas de acanto e motivos concheados, malmequeres, folhas de videira, cachos de uvas e espigas de trigo, numa evidente conexão eucarística nos casos dos três últimos. O viril, no anverso, está envolvido por um círculo de cabuchões com engastes de vidros biselados transparentes e rosa (imitações de diamantes e topázios), estes últimos nas cinco rosetas distribuídas pelo aro. A pedraria

82. Barreira, et al, *Convento de Santa Clara do Porto*, 327.

83. Diana Ribeiro Santos, *A reserva do Núcleo Museológico da Igreja de Santa Clara do Porto: contributo para o seu planeamento e gestão integrada de risco* (Porto: FLUP, 2022), 99-101.

84. Gonçalo de Vasconcelos e e Sousa, *A luz que mais brilha: custódias de prata da cidade do Porto* (Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2019), 75-76, 87-88.



Figura 9. Custódia da igreja de Santa Clara do Porto. Bronze dourado a latão (Fotografia de Sara Coelho).

ocupa também o remate com o monograma de Jesus (IHS) suplantado por cruz, tal como determina a Liturgia Romana<sup>85</sup>. Lateralmente, e na continuação de cornucópias, uma coroa imperial e um cetro, sobresaindo na base do hostiário o monograma de Maria. A cor metálica parece denunciar o recurso à prata para estes elementos, embora o objeto careça de uma análise detalhada quanto aos componentes. A peça perpetua, deste modo, a presença real e reinante do Cristo na Hóstia Consagrada, tão cara à piedade barroca, continuada num modelo revivalista que procura recordar essa linguagem artística.

As descrições fragmentadas dos livros de despesas do Convento de Santa Clara do Porto permitem recriar espaços, ambientes festivos e dar a conhecer a existência de objetos perdidos. Elas atestam as dinâmicas culturais vividas pelas clarissas, entre meados dos séculos XVII e XVIII, em torno do Santíssimo Sacramento, devoção que se repercutiu na adaptação do edificado e na encomenda de sumptuoso mobiliário e alfaias litúrgicas. O tempo preservou a opulenta talha dourada do barroco joanino, mas as armações aparatosas e a maior parte dos objetos encomendados na centúria de Seiscentos foram reduzidos a breves apontamentos guardados e esquecidos.

85. Coelho, *Curso de Liturgia Romana*, 225.

## Bibliografia

- Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), *Memórias paroquiais*, vol. 30, núm 231, f. 1638.
- Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), OFM Prov. Port. S. Clara do Porto Lvs. 62, 64, 65, 67, 68, 74, 84, 89, 91.
- Barreira, Hugo, *et al. Convento de Santa Clara do Porto: conservação e restauro*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021, núm. 11.
- Brandão, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto*. Porto: Diocese do Porto, 1984, vol. 1.
- Bluteau, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. João V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus*. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728, 8 vol.
- Campo Belo (Conde de). "O retábulo da capela-mor de Santa Clara", *O Tripeiro*, núm. 3 (1963): 79-80.
- Cantelar Rodríguez, Francisco. *Synodicon Hispanum*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, vol. II.
- Chernoviz, Pedro Luiz Napoleão. *Diccionario de medicina popular e das sciencias accessorios para uso das familias, contendo a descripção das Causas, symptomas e tratamento das moléstias; as receitas para cada molestia; As plantas medicinaes e as alimenticias; As aguas mineraes do Brazil, de Portugal e de outros paizes; e muitos conhecimentos uteis*. 6. ed. Paris: A Roger & F Chernoviz, 1890, vol. 2.
- Coelho, Antonio. *Curso de Liturgia Romana*. Braga: Mosteiro de Singeverga, 1943, Tomo II.
- Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIII, Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].
- Cotelo Felípez, Mario. *La aplicación del Concilio de Trento en el arte gallego*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2022.
- Ferguson, Georges. *Signs and symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1954.
- Ferreira, Rui. "A Quaresma e a Semana Santa em Braga". *Theologica*, 1.<sup>a</sup> Série, 53, 1 / 2 (2018), 92-94.

- Heredia Moreno, Carmen. “El culto a la Eucarística y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas”. En *El barroco en las catedrales españolas*, coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay, 279-310. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2010.
- Kessler, Herbert Leon. “Arca Arcarum: nested boxes and the Dynamics of sacred experience”. *Codex Aquilarensis*, núm. 30 (2014), 83-108.
- López Álvarez, Xuaco. *Las abejas, la miel y la cera en la sociedad tradicional asturiana*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1994.
- Nadal Iniesta, Javier. *Arquitectura y manifestaciones artísticas en la Murcia del Seiscientos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2018.
- Pérez de Castro, Ramón. “Et Posuit eum in monumenti exciso. Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)”. En *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010, 387-402.
- Pinto, Sílvia Ramalhosa. “Urna da Quinta-Feira Santa”. En *Cristo fonte de esperança*. Porto: Diocese do Porto, 2000, 366-367.
- Ribeiro Santos, Diana. *A reserva do Núcleo Museológico da Igreja de Santa Clara do Porto: contributo para o seu planeamento e gestão integrada de risco*. Porto: FLUP, 2022.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín. “La Custodia de Sol en las antiguas parroquias de Utrera. En *Custodias y tronos de Plata de Utrera*, coordinado por Juan Apresa Begines, Encarnación Lucenilla Ávalos y Antonio Cabrera Rodríguez, 122-145. Utrera: Consejo de Hermandades y Cofradías de Utrera, 2022.
- Serrão, Vítor. *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- Silva, Antonio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. 1. ed.. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, MDCCLXXXIX [1789]), vol. 2.
- Sousa, Ana Cristina. “Fragmentos de um convento desaparecido - As transformações artísticas no século XVII”. En *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, (2021), 61-67.
- . “«De ouro e azul»: - o convento a partir de 1680”. En *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021.

- . “Notas biográficas de artistas e artífices (séculos XV-XVIII). En *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021.
- . *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*. Porto: FLUP, 2010.
- Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e. *A luz que mais brilha: custódias de prata da cidade do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2019.
- Tixier, Frédéric. *La Monstrance Eucharistique. Gènese, typologie et fonctions d'un object d'orfèvrerie (XIIIe-XVIe siècle)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.