



Reflexões sobre Património, Educação e Cultura

I Encontro em Património, Educação e Cultura

Coordenação
Fernando Raposo
Fátima Regina
Miguel Carvalhinho



Reflexões sobre Património, Educação e Cultura

I Encontro em Património, Educação e Cultura

Coordenação
Fernando Raposo
Fátima Regina
Miguel Carvalhinho

Ficha Técnica

Título

Reflexões sobre Património, Educação e Cultura - I Encontro em Património, Educação e Cultura

Coordenação

Fernando Raposo
Fátima Regina
Miguel Carvalhinho

Propriedade

Instituto Politécnico de Castelo Branco

Av. Pedro Álvares Cabral, n.º 12
6000-084 Castelo Branco, Portugal
www.ipcb.pt

Capa, projecto gráfico e paginação

Rui Tomás Monteiro

Edição

RVJ, Editores, Lda
Av. do Brasil, n.º 4 r/c | 6000-079 Castelo Branco
Telf. 272 324 645 | Telm. 965 315 233
www.rvj.pt | email. rvj@rvj.pt

Arte Final e acabamento

RVJ - Editores

Tiragem

200 exemplares

ISBN

978-989-54750-3-2

Depósito Legal

470619/20

©

As opiniões veiculadas nos capítulos publicados são da exclusiva responsabilidade dos seus autores.

Apoios:



COMISSÃO CIENTÍFICA

Alexandra Cruchinho
Ana Sofia Marcelo
António Pereira Pais
Carlos Correia
Ernesto Candeias Martins
Fátima Regina Jorge
Fernando Manuel Raposo
João Serra Machado
João Luís Belo
José Filomeno Martins Raimundo
José Francisco Bastos Dias de Pinho
Konstantinos Nikolantonakis
Luís Dias da Costa
Luís Manuel do Carmo Farinha
Luísa Ferreira Nunes
Maria Adelaide Salvado
Maria José Infante Pereira
Maria da Fátima Paixão
Maria Madalena Ribeiro
María Pilar Manzano
Miguel Nuno Carvalhinho
Nélson Barata Antunes
Paul Joseph Melia
Paulo Lopes da Silveira
Paulo Martins Afonso
Ricardo Jorge Nunes da Silva
Roser Calaf Masachs

Índice

Nota de abertura	9
Área Temática: Património e Educação	11
Educación Patrimonial y Evaluación - Tradiciones y nuevas aportaciones - Heritage Education and Evaluation. Traditions and new approaches.	13
A educação como património – O Colégio de S. Fiel (1863-1910)	33
Educação, Ciência e Património Local: Conceptualização de um curso de Pós-Graduação para professores.....	43
La Educación de Colegiales mediante las Constituciones y reglamentos. El ejemplo del Seminario Conciliar de San Atón. 1849-1928	51
O papel das associações culturais e recreativas na preservação, educação e divulgação do património cultural.....	59
A dimensão do património na formação da Escola Superior de Educação de Lisboa	65
O Património histórico-cultural e o resgate da memória: Vetores de educação patrimonial	73
Projeto educativo e atividade de enriquecimento curricular: “conhecimento do património local do concelho de Vila do Bispo” garantir no presente um passado com futuro	85
A montanha como contexto para explorar a matemática	95
Os padrões de repetição e o património local através do kahoot: o caso da obra de Cargaleiro	105
Área Temática: Património e Criatividade	115
Patrimonio y creatividad en educación.....	117
Cânone e flexibilidade do Currículo - Sensatez, gosto, ou capricho das comunidades interpretativas.....	133
Escultura participativa no património português	139
O património sonoro da Ordem de Cristo nas visitas do século XVI na região de Castelo Branco.....	147
Ruas com nome de gente e de coisas - Património, Educação e Intervenção Comunitária.....	153
Comunicar Património em Instituições Patrimoniais e Culturais: Uma Proposta para a Formação de Profissionais de Mediação e Educação	161
Área Temática: Património e Desenvolvimento Territorial.....	171
Património Natural e Desenvolvimento	173
Património religioso do Nordeste Transmontano: a escultura da ordem de São Francisco como um recurso para o desenvolvimento territorial.....	189
Os contributos do Projecto ORDO CHISTI para conhecimento e divulgação do património da Beira Interior	207
Identidade do território e Património (Chão ou território?)	219
O bordado de Castelo Branco aplicado em acessórios.....	221
Área Temática: Património pelos Multimédia	233
As tecnologias da informação: uma nova dimensão do património	235
[Re]viver memórias. Ensaio experimental tendo por base o património local	241
Novas dimensões do património natural e cultural - sistema imersivo (iminelearn).....	249
“Da natureza aos media digitais – Narrativas e experiência do lugar: Bases para um Museu da Paisagem (Landscape Museum)”	263
Geomonforte - aplicação multimédia sobre Monforte da Beira na idade do ferro (Castelo Branco, Portugal).....	273

Património Histórico e Botânico com Realidade Aumentada no Parque Infante D. Pedro. Aveiro: aprendizagens potencia- das pela app EduPARK 297	281
Análise e classificação de patologias, em fachadas de edifícios históricos, com recurso aos Sistemas de informação Geográfica.....	291
O Património e os processos educativos multimédia	305
REDPAT – Plataforma Online de Património Museológico	313

Património religioso do Nordeste Transmontano: a escultura da ordem de São Francisco como um recurso para o desenvolvimento territorial

Maria Emilia Pires Nogueiro

Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Bragança, PORTUGAL;
emilianogueiro@ipb.pt

Resumo

O objetivo principal da comunicação que o presente texto regista é fomentar a intervenção cultural, com base no património histórico, como fator de desenvolvimento territorial. O território do nordeste transmontano, periférico face aos centros mais populosos do país, continua a carecer de estudos e programas de divulgação relativos a grande parte do seu património histórico. A conceção do presente projeto de intervenção cultural advém da investigação prévia do conjunto de esculturas das igrejas da ordem de São Francisco da Diocese de Bragança-Miranda. Das diversas categorias de património, a escultura constituía o núcleo menos estudado, pese embora ser quantitativamente o conjunto patrimonial mais significativo. Terminada a investigação deste conjunto patrimonial, (tese de doutoramento: Nogueiro, M.E.P., 2015, *A Escultura da Ordem Franciscana da Diocese de Bragança-Miranda*, Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Salamanca, Espanha, disponível no Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca - <http://hdl.handle.net/10366/127868>), verificou-se a possibilidade de o divulgar num programa diversificado que venha a promover o território, o edificado e a escultura.

O desenvolvimento da comunicação está dividido nos seguintes pontos: Objetivos específicos; Metodologias de investigação; Enquadramento territorial; Enquadramento histórico dos espaços sagrados envolvidos; Resultados da investigação: proposta de um roteiro cultural - as narrativas de São Francisco na escultura da igreja do convento franciscano de Bragança

As metodologias de investigação iniciaram-se com a elaboração de uma bibliografia ampla de consulta e com a seleção da informação arquivística no Arquivo Distrital de Bragança, Arquivo Diocesano de Bragança e Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Foi efetuado o estudo das esculturas no local para a elaboração de um inventário exaustivo. Na definição dos procedimentos relativamente ao inventário tomaram-se por base os textos editados pelas instituições de tutela do património cultural. Após a conclusão do inventário foi possível completar a análise formal e iconográfica que permitiu perceber os ritmos de produção, os encomendadores, as influências estilísticas e os modelos e narrativas mais frequentes. Os resultados desta investigação possibilitam o desenho do projeto que o presente texto regista.

Palavras-chave: Património religioso, Escultura, Ordem de São Francisco, Desenvolvimento territorial, Nordeste transmontano.

Introdução

Na História da Arte Portuguesa permanecem vários capítulos pouco estudados. A escultura constitui, inquestionavelmente, um desses núcleos. As contingências que provocam esta limitação são diversas, de entre elas destaca-se a ausência documental relativa à escultura ou o menor prestígio da produção escultórica relativamente a outras práticas artísticas. No territó-

rio periférico em estudo - a igreja do convento de São Francisco em Bragança; esta carência é ainda mais profundamente sentida. A inexistência documental é acrescida de escassez de estudos relativos à escultura local que contrasta com a abundante presença e continuada preservação das esculturas. Entre as diversas categorias artísticas é a escultura que mais se destaca no espaço em estudo. A limitação do estudo ao espaço franciscano prende-se com facto de se tratar da ordem religiosa com mais presença no território. A Ordem de São Francisco chegou a Portugal pouco tempo após a sua fundação, em Itália, em 1209. Os Frades Menores chegaram a Bragança onde se fundou a primeira casa ainda durante o século XIII, documentalmente registada pela primeira vez em 1271. As esculturas, assim como as restantes representações figurativas, ilustravam os princípios doutrinários e constituíam, numa sociedade maioritariamente iletrada, um poderoso veículo de transmissão de conceitos. A par das emanações eclesiásticas gerais e as particulares da ordem de São Francisco, também a devoção popular foi definindo as devoções e as invocações taumatúrgicas que envolvem as esculturas em estudo. Muitas das identificações das figuras representadas nas esculturas estavam já esquecidas. Os quase duzentos anos que nos separam da extinção das ordens religiosas criaram uma rutura na memória dos coletivos que as esculturas refletem. O reavivar da memória coletiva que se pretende com este estudo sugere um conjunto de abordagens diversas cuja relação permita perceber a importância que a escultura teve. Que cultos e devoções foram mais seguidos? Que tipologias iconográficas se privilegiaram? Que oficinas as realizavam? Em que materiais se produziam? Que características formais e técnicas as distinguem? Que modelos artísticos tiveram mais aceitação? Que relevância tinham as esculturas no espaço sagrado? Que papel desempenhavam nas cerimónias religiosas? A estas e outras questões tentamos responder neste trabalho. Propusemo-nos para isso, partindo do inventário de todos os objetos escultóricos ao culto e em guarda nos espaços dos frades menores franciscanos de Bragança, analisar formalmente as situações de originalidade nas representações de São Francisco. A posterior análise iconográfica das figuras permitiu-nos perceber as narrativas e avaliar as intenções e os testemunhos ideológicos expressos nos objetos artísticos. Neste sentido, acompanhamos um tempo pautado pela espiritualidade que definiu os comportamentos sociais e as narrativas doutrinárias que ainda hoje as obras artísticas ilustram. O estudo da escultura da Ordem Franciscana em Bragança propicia um caminho essencial para entender a arte sacra transmontana nas suas aproximações aos valores difundidos pelo território português e, simultaneamente, nas suas peculiaridades de espaço interior de fronteira (Nogueiro, 2015, p. IX, X).

O desenvolvimento do presente artigo está dividido nos seguintes pontos:

Objetivos:

- Metodologias de investigação;
- Enquadramento histórico da igreja do convento de São Francisco em Bragança;
- Fundação do convento;
- Edificado da igreja;
- Resultados da investigação e a sua interpretação;
- Síntese do inventário da escultura;
- Análise formal e iconográfica da escultura: datações; autorias e oficinas; o sentido narrativo das formas
- Considerações finais

Objetivos:

- Identificar as devoções representadas na escultura ao culto e em guarda na igreja do convento franciscano de Bragança;
- Descrever as principais técnicas escultóricas, materiais de suporte e acabamentos;
- Caracterizar os ritmos de produção e as oficinas artísticas;
- Descrever os modelos iconográficos que representam São Francisco.

Metodologias de investigação

A investigação que serve de base ao presente artigo foi desenvolvida no âmbito da tese de doutoramento em História de Arte intitulada “A Escultura da Ordem Franciscana da Diocese de Bragança-Miranda” defendido em 2015 na Faculdade de Geografia e História da Universidad de Salamanca. A profunda escassez de informação supôs a estruturação de um plano de trabalho capaz de produzir conteúdos que permitissem uma abordagem analítica do processo artístico em questão. Neste processo, a par da elaboração de uma bibliografia ampla de consulta para o tema a tratar e da seleção da informação arquivística no Arquivo Distrital de Bragança, Arquivo Diocesano de Bragança e Arquivo Nacional da Torre do Tombo, foi efetuado o estudo das esculturas no local para a elaboração de um inventário exaustivo. Na definição dos procedimentos relativamente ao inventário tomaram-se por base os textos legais e normativos editados pelas instituições de tutela do património cultural (Nogueiro, 2015, pp. XXIII-XXX). Após a conclusão do inventário foi possível completar a análise formal e iconográfica que permitiu perceber os ritmos de produção, os possíveis encomendadores, as influências estilísticas e os modelos e devoções mais frequentes.

Enquadramento histórico da igreja do convento de São Francisco em Bragança:

Fundação do convento

A lenda e os cronistas contam que foi São Francisco de Assis, em peregrinação a Santiago de Compostela, que fundou o convento de Bragança (Esperança, 1656, pp. 49,50; Borges, 1721-1724, p.142). No entanto a falta de documentos não nos permite aceitar as tradições cronísticas (Marques, 1982, pp. 149-189; Montes Moreira, 2000, pp. 273-280; Teixeira, 1997, pp. 671-683). O espaço de implementação no território português dos conventos franciscanos opera-se de Sul para Norte. De 1271 data o primeiro documento que refere o convento de São Francisco de Bragança - o testamento de D. Afonso III (1248-1279) - em que o monarca doou 50 libras ao Convento. Borges (1721-1724, pp. 142-147) afirma que a família Morais foi a principal benemérita da casa. Além das esmolas dos particulares e de rendas públicas da cidade foram vários os monarcas que protegeram o convento. Depois de D. Afonso III foi a Rainha Santa Isabel que fez uma doação para obras no edifício da igreja. Também D. Dinis o contemplou no seu testamento (Esperança, 1656, p. 50). Em 1412, D. João I tomou o convento à sua proteção e, ainda no mesmo século, passou para a Casa de Bragança, que

também o favoreceu (Alves (b), 2000, p. 243; Borges, 1721-1724, pp. 142-147; Castro, 1947, pp. 305-307; Esperança, 1656, p. 50; Rodrigues, 1997, p. 416; Teixeira, 1997, pp. 671-683; Vasconcelos e Sousa, 2005, p. 279).

O Convento de Bragança pertenceu à Custódia de Portugal até 1272, integrada na Província de Santiago; à Custódia da Galiza até 1330; à Custódia da Zamora até 1385, finalmente foi integrado na Custódia de Coimbra que depois integrou a Província de Portugal. Ao longo do século XV, o Convento aproximou-se ao ramo Conventual (Província Portuguesa dos Frades Conventuais 1517-1568), a partir de 1568 integrou a Província Observante de Portugal (Castro, 1947, p. 307; Teixeira, 1997, pp. 671-683; Montes Moreira, 2000, pp. 273-280; Vasconcelos e Sousa, 2005, p. 279).

No período Moderno, o convento da Ordem de São Francisco havia já ampliado a sua influência no território, ainda mais após a supressão do Mosteiro Beneditino do Castro de Avelãs (Rodrigues, 1997, p.416; Alves (b), 2000, p.14). No século XVII, a Ordem Terceira instalou-se numa capela do convento. Nos finais do século XVIII, os Terceiros saíram do espaço da igreja de São Francisco e instalaram-se na igreja do contíguo espaço conventual de Santa Escolástica onde se mantiveram até 1835 (Ribeiro, 1952, pp.278-281; Rema, 1995, pp. 299-332). A presença de irmandades e confrarias e o apoio de privados e públicos enriqueceram a história da comunidade dos franciscanos em Bragança (Borges, 1721-1724, pp. 142-147; Castro, 1947, pp. 311-336). Não obstante, durante o século XVIII, são comuns as referências ao estado depauperado do convento (Borges, 1721-1724, pp. 142-147; Castro, 1947, pp. 304, 305; Prada de Oliveira, 2006, pp.95-97).

A comunidade dos frades menores de Bragança, tal como no resto do país, foi extinta em 1834. Em 1835, D. Maria II cedeu por decreto a igreja conventual dos extintos Franciscanos da Primeira Ordem à Ordem Terceira Secular que de novo voltaram a exercer nesse espaço as suas práticas (Castro, 1947, pp.310-313; Ribeiro, 1952, pp. 278-280).

O edificado da igreja

A fundação do convento remonta ao século XIII, conforme testemunha a documentação régia, mas, o edificado conventual é plural na sua composição que transcorre ao longo do tempo. O edificado, sendo de uma ordem mendicante, é sóbrio e austero. Da primitiva edificação românica apenas a abside da igreja mantém ainda as janelas mudéjares.

Cardoso Borges (1721-1724, p. 146), cronista e síndico do convento, refere que o convento foi fundado sobre a capela de Santa Catarina que corresponde ao espaço da sala do capítulo. Tal como ocorreu em Guimarães, (Teixeira, 1997, pp. 671-683; Teixeira, 1999, p. 17).

O espaço conventual foi acrescentado ao longo do século XVI, XVII e XVIII (Imagem 1). A escassez documental não permite traçar o quadro construtivo do convento, apenas permite apontar alguns sucessos que o marcaram, como os três incêndios que ao longo do século XVIII destruíram diversas dependências do todo o edificado (Borges, 1721-1724, pp. 142-145; Rodrigues, 1997, p. 418).

Adossada à igreja do lado da epístola, foi em meados do século XVIII construída a Casa do Despacho da Ordem Terceira. Em 1755, a obra estava já principiada (Rodrigues, 1997, p. 431). Atualmente a Casa do Despacho é também usada como depósito de esculturas e de fragmentos de esculturas e de retábulos resultantes das diversas alterações ocorridas no interior da igreja.



Imagem 1. Convento de São Francisco, Bragança. Vista geral da fachada, ao centro o frontispício da igreja e adossada do lado da epístola a Casa do despacho da Ordem Terceira.

As alterações a que o edifício foi sujeito após a extinção das ordens modificaram significativamente o conjunto original, a que nos podemos aproximar a partir da descrição do inventário de 1834. No qual foi alvo de registo sumário o espaço edificado (A.N.T.T./A.H.M.F./S.F.B., 1834, fl. 21v-22). No entanto, nada refere sobre os aspetos arquitetónicos, pictóricos, retabulares ou escultóricos no seu interior.

Em 1834, o convento passa para o erário público. Segundo Alves Batista (2002, pp. 83-87), depois de várias alternativas propostas pelas autoridades locais para reutilizar o convento, este acabou por albergar o Hospital militar em 1857, que se manteve, supõe-se, até 1939. Na segunda metade do século XX, o Convento de S. Francisco foi ocupado pelo Asilo-Escola de S. Francisco, destinado a crianças órfãs do sexo feminino. Na última década do século XX foi feita uma intervenção no edifício para o adaptar às funções de Arquivo, função que ainda se mantém em toda a área conventual.

A igreja, bem como a sala do despacho, estão ambas sob guarda da Ordem Franciscana Secular de Bragança desde 1835 (Castro, 1947, pp.310-313; Ribeiro, 1952, pp. 278-280) até aos nossos dias.

Resultados da investigação e a sua interpretação:

Síntese do inventário da escultura;

Num território periférico, pouco povoado e com uma economia frágil, os frades menores franciscanos criaram um relevante centro irradiador de cultura e doutrina cristã que modelou os comportamentos sociais. As esculturas desempenhavam um importante papel, dentro do conjunto edificado que as expunha, e mesmo no espaço público durante as cerimónias religiosas. Enquanto representações da expressão doutrinária, as esculturas ilustravam tridimensionalmente os valores e o ideário a difundir. Entre as diversas categorias artísticas, a escultura constitui claramente a mais valorizada quantitativamente, face à pintura e até à talha retabular que cobre a maioria dos altares no interior da igreja.

No interior da igreja, sacristia e sala do Despacho da Ordem Terceira foram inventariadas 44 esculturas de vulto pleno, em talha policromada, além de vários fragmentos escultóricos, (Nogueiro, 2015, pp. 73-198).

Análise formal e iconográfica da escultura: datações; autorias; o sentido narrativo das formas.

As esculturas em guarda e ao culto na igreja de São Francisco de Bragança, na sua esmagadora maioria, foram produzidas ao longo do século XVIII. Dos tempos da fundação do convento nenhuma escultura chegou aos nossos dias, nem mesmo do século XIV e XV. No entanto, encontramos alguns exemplares que podemos datar do século XVI, e uma crescente produção passível de ser enquadrada com o século XVII. A produção oficial relaciona-se com as oficinas do Porto e Braga (Ferreira-Alves, 1983-84, pp. 159-186; 2003, pp. 735-756; 2009, pp. 195-211; Gonçalves, 1986, pp. 213-238) que localmente eram os principais centros divulgadores das tendências estilísticas, filtradas a partir de Alcobaça, Mafra ou Lisboa. A produção local e regional reforça a ideia de autossuficiência das casas religiosas (Nogueiro, 2015, pp. 648- 664).

A escassez documental relativa à autoria das obras no interior dos espaços monásticos e conventuais é comumente conotada com a presença dentro das próprias ordens, de monges ou frades escultores, entalhadores ou carpinteiros que estavam por isso desvinculados a contratos ou outro tipo de registo escrito (Pereira, 1995, pp. 11-49; Pereira, 2009, pp. 7-136; Carvalho, 2009, pp. 11-65; Folgar De La Calle, 2003, pag. 475-490). Esta prática é percebida no presente âmbito de estudo como um fator relevante para a ausência documental sobre as esculturas. Assim, a individualidade artística é na escultura, mais até que noutras categorias das artes plásticas, muito difícil de definir também porque, da conceção à execução, a obra escultórica era entendida como uma obra coletiva (Sousa, 1973, pp. 31,32).

A imagem corporaliza-se para consolar e informar, para fixar as memórias, os temores e os desejos. De modo a fazer da experiência de contemplar um exercício de crença, perante a afirmação da linguagem sobre o olhar (Didi-Huberman, 2011, pp. 22-26). Assumindo a linguagem simbólica como uma figuração do real, viva e expressiva, as representações ganham credibilidade epistemológica (Pinho, 2000, p. 20).

A imagem, além de uma figuração do real, produz uma realidade sensível, um imaginário, operante na criação de outras realidades. No contexto do período moderno, em que foram produzidas as esculturas em estudo, as imagens assumem-se como fenómenos pedagógicos e também de conversão.

Relativamente às imagens em estudo tentamos consubstanciar esta hermenêutica da interpretação dos objetos como representações de uma expressão de um coletivo. A expressão catequética traduz a Palavra, das Sagradas Escrituras, dos apócrifos, da Lenda Dourada ou *Flos Sanctorum* e das vidas e virtudes dos santos que as esculturas representam. A par das emanações eclesíásticas gerais e as particulares da ordem de São Francisco, também a devoção popular foi definindo os atributos, os gestos e invocações taumatúrgicas que envolvem as esculturas em estudo (Nogueiro, 2015, pp. 709, 710).

São Francisco de Assis é o pai espiritual da casa em estudo e constitui por isso a figura aglutinadora de todo o conjunto de esculturas, mas também é a figura mais vezes representada, depois de Cristo e Nossa Senhora, revelando, também plasticamente, a importância do santo pregador medieval e fundador da Ordem. Relacionado com a devoção a São Francisco

destacam-se os dois conjuntos escultóricos, uma representação do Abraço Místico e uma representação da Estigmatização com Cristo Serafim (Nogueiro, 2015, p. 711).

Recentes biógrafos reforçam a ideia que São Francisco propunha um modelo único – Cristo; e um único programa “seguir nu o Cristo nu” (Le Goff, 2000, p. 27). Francisco destacava-se sobretudo pela sua conduta, pois não propôs nenhum programa religioso nem reforma social, como pregador da penitência o seu maior sermão foi a sua própria vida. Francisco sempre pregou mais pelo exemplo do que pelas palavras (Thompson, 2012, p. 83). Foi canonizado dois anos após a sua morte e rapidamente a Ordem Franciscana se estendeu em toda a Europa através dos conventos de frades menores, clarissas e pela intervenção leiga da Ordem Terceira.

As esculturas que representam São Francisco de Assis

Das esculturas que representam São Francisco isolado, a produção mais antiga está vinculada ao século XVII (Imagem 2). Identificam-se elementos de demarcada ingenuidade e gosto arcaizante. O século XVII é marcado pelas imposições tridentinas e pelo decorrente afastamento dos princípios clássicos. A função das imagens era essencialmente de natureza pedagógica. De todas as artes, a escultura, por força da representação do corpo na sua tridimensionalidade oferecia maiores riscos para as regras tridentinas (Pereira, 1995, pp. 11-49; Pereira, 2009, pp. 7-136).

Atualmente esta imagem de São Francisco está guardada na sacristia da igreja. A escultura apresenta fortes sinais de drásticas intervenções de restauro o que muito empobrece a leitura que dela se pode obter, apresenta recente reposição do braço esquerdo e de ambos pés. As várias irregularidades anatómicas e o sumário tratamento dos panejamentos que a cobrem sugerem tratar-se de uma produção ingénua, afastada dos princípios de proporção e equilíbrio que circulavam nos meios onde a produção artística era mais erudita.



Imagem 2. São Francisco de Assis; Oficina regional; Século XVII; Madeira talhada e policromada; 125 x 70 x 42 cm; Sacristia da Igreja de São Francisco, Bragança.



Imagem 3. São Francisco de Assis; Oficina regional; Meados do século XVIII; Madeira talhada, policromada e estofada; 130 x 51 x 45 cm; Capela-mor no lado da Epístola Igreja de São Francisco, Bragança

O rosto imberbe de linhas pueris, as orelhas amplas, a tonsura muito marcada, o cercilho com madeixas regulares e simetricamente colocadas assim como o sumário drapeado do hábito, sugerem aspetos formais da escultura do século XVII. Apesar das evidentes irregularidades formais da escultura, os inúmeros repintes e intervenções de restauro a que esteve sujeita evidenciam a intensa devoção que lhe estava votada, fundamentando a possibilidade de se tratar da milagrosa imagem de São Francisco registada por Borges (1721-24, p. 144) e que diziam ser cópia do original (Nogueiro, 2015, pp. 588, 589).

De produção regional é também a outra escultura que representa São Francisco isolado (Imagem 3) e que se expõe na capela-mor da igreja. Está atualmente colocado ao lado da escultura que representa São Vicente Ferrer.

Os panejamentos simplificados com um esquema de cinco vincos que alternam simetricamente os planos com o pregueado anguloso, evidenciam a pose de contraposto, num esquema vulgarizado a partir de meados do século XVIII (López Vázquez, 2014, pp. 609-632). O hábito está coberto, apenas na parte da frente, por dourados estufados com motivos vegetalistas. O gesto, apesar da assimetria dos braços, é contido. Os contornos fisionómicos do rosto são muito simplificados, os olhos amplos e a boca entreaberta. Os cabelos e barbas são bem definidos nos seus contornos, preenchidos por linhas pouco fundas no interior, dissipando as madeixas mais vincadas da centúria anterior. De forte gosto simbólico nos atributos e no rigor da representação dos detalhes devocionais a escultura reflete, nas irregularidades anatómicas, uma produção regional vinculada a uma linguagem comum nas obras de meados do século XVIII.

Relativamente à iconografia, o modelo que seguem ambas as esculturas é o que mais amplamente foi reproduzido desde a época medieval e que se manteve com poucas alterações até à segunda metade do século XVIII. São Francisco está representado de pé e enverga o hábito franciscano, apresenta-se com os braços elevados e a palma das mãos voltadas para a frente de modo a mostrar os estigmas, bem como a chaga sobre o peito.

No entanto, apesar das semelhanças entre as esculturas, são perceptíveis ligeiras alterações no modelo. Se na representação mais arcaica o santo surge imberbe, já na escultura do século XVIII se apresenta com barba. O aspeto físico de São Francisco nunca foi totalmente definido. O seu primeiro biógrafo, Tomás de Celano, descreve-o com barbas ralas, baixo e com olhos macilentos. A primeira representação, do século XIII, assim o apresenta com escasso cabelo e barbas curtas, que mais tarde desaparecem. (Kaftal, 1986, pp. 471, 472). Giotto foi quem idealizou a figura do santo imberbe. As barbas surgem mais tarde na escola veneziana a partir do século XVI (Réau, 1997, p. 548) A representação que mais comumente se impõe é do santo jovem com pequena barba pontiaguda (Muela, 2010, p. 90). A gestualidade é idêntica nas duas esculturas, apenas se percebem alterações na assimetria na elevação dos braços. A narrativa imposta no gesto remete para o momento da estigmatização do santo, com as mãos abertas e as palmas voltadas para a frente. O rasgo no hábito sobre a chaga é mais valorizado na representação do século XVIII se bem que também consta na representação do santo do século XVII, mas claramente menos evidenciada. Esta alteração na valorização dos sinais de martírio pode relacionar-se com o episódio da visita do Papa Nicolau V à cripta de Assis, em 1449. Quando o Papa entrou na cripta teve uma visão de São Francisco. Dos estigmas do corpo incorrupto do santo ainda fluía sangue. São Francisco apareceu ao Papa olhando para o céu e de mãos postas, depois levantou o hábito para mostrar os estigmas nos pés (Réau, 1997, p. 563). Esta visão influenciou a escultura do século XVIII, onde o sangue é mais intensamente representado.

Nas esculturas em que São Francisco está isolado observa-se uma clara preferência pelo modelo iconográfico que privilegia a exposição das chagas, estando totalmente ausente a re-

apresentação de São Francisco como místico, asceta segurando a caveira e\ou o crucifixo que se difundiu a partir do século XVII.

O demarcado arcaísmo das representações de São Francisco isolado contrasta com o original arrojo das representações do santo em narrativas de conjunto.

Narrativas de conjunto:

São Francisco de Assis e Cristo Serafim da visão do Monte Alverne

A imagem que representa São Francisco de Assis ajoelhado (Imagem 4) encontra-se atualmente desafeta ao culto e guardada na sacristia da igreja de São Francisco de Bragança, já sem base que permita a sua sustentação na posição original. Teria um suporte (uma plataforma ou um andor) conforme se percebe pela posição e pelas duas estacas sobre os joelhos que serviriam para fixar a figura, pois de outro modo não se sustém.



Imagem 4. São Francisco de Assis ajoelhado; Oficina nacional; Segunda metade do Século XVII; Madeira talhada e policromada; 154 x 57 x 63 cm; Sacristia da igreja de São Francisco em Bragança



Imagem 5. Cristo Serafim; Oficina: Porto\Braga; Segunda metade do século XVIII; Madeira talhada e policromada e dourada; 130 x 100 x 25 cm; Sacristia da Igreja de São Francisco, Bragança

Os vincados drapados verticais dos panejamentos e o talhe minucioso dos enrolamentos que decoram a barba e o cabelo aproximam a imagem dos modelos escultóricos do final do século XVII (Ferreira-Alves, 2003, pp.735-756; Pereira, 1995, pp. 11-49; Pereira, 2009, pp. 7-136). É evidente pelo gesto de genuflexão e pelos braços abertos que se trata de uma representação de São Francisco de Assis no momento de receber os estigmas. Esta narrativa relaciona-se com a escultura de Cristo Serafim também existente na mesma igreja (Imagem 5).

O que não se relaciona é a disparidade formal entre ambas as imagens - a escultura de Cristo Serafim é posterior, com produção já bem dentro do século XVIII. É um dos raros exemplares deste modelo iconográfico presentes na escultura de vulto em Portugal. A imagem de Cristo Serafim apresenta-se finamente talhada, na composição do corpo, no detalhe anatómico, na volumetria dos músculos e no naturalismo dos pormenores das seis asas que envolvem a figura. É no delicado trabalho de composição das plumas e das asas que melhor se percebe o compromisso formal entre o autor e a obra. O conhecimento anatómico e a desenvoltura na composição definem a boa formação do executante, assim como a sua integração formal na segunda metade do século XVIII. Não podemos deixar de referir alguma assimetria que se observa no tratamento dado à escultura. As asas são irrepreensíveis na técnica formal da sua representação, no entanto percebem-se algumas irregularidades nas proporções do corpo o que levanta mais dúvidas sobre a possível produção da imagem. Se o naturalismo correto das asas nos sugere uma oficina bem apetrechada conceptual e tecnicamente, do Porto, ou Braga, (Ferreira-Alves, 1983-84, pp. 159-186; 2003, pp. 735-756; 2009, pp. 195-211; Gonçalves, 1986, pp. 213-238). As irregularidades das proporções anatómicas refletem uma prática mais desvinculada das normas e preceitos do desenho e das proporções então já divulgados. A escultura tinha originalmente uma cruz que a sustinha, hoje desaparecida, conforme se percebe pelas argolas de suspensão que ainda mantém sobre as costas (Nogueiro, 2015, pp. 644, 645). A correspondência de São Francisco com Cristo, assumida na vida penitente do santo, é na estigmatização que atinge o seu maior valor plástico e ilustrativo. Depois da visão de Cristo Serafim, São Francisco recebe os estigmas e, segundo os seus cronistas, a partir de então ficou marcado com os sinais da crucificação de Jesus. A aparição teve lugar em 1224, próximo da ermida do monte Alverne. São Francisco viu um homem com seis asas, como um serafim, com os braços estendidos, os pés juntos e fixo à cruz, com duas asas elevadas sobre a cabeça, outras duas abertas para voar e as outras duas velavam todo o corpo. Depois da visão nas suas mãos e pés começaram a aparecer as marcas do martírio da cruz. A lenda reproduz a visão de Serafins de Isaías (Is, 6:1-14) que permite reforçar a correspondência entre Cristo e São Francisco (Fraga Sampedro, 1995, pp. 207-226; Frugoni, 1993; Kaftal, 1986, pp. 481, 482; Réau, 1997, p. 556). Influenciou este modelo iconográfico sobretudo a biografia de Tomás de Celano e de São Boaventura. Giotto representou-o desenvolvendo a figura de Cristo em detrimento da representação do Serafim, reforçando assim a imagem oficial de São Francisco como "alter Christus" (Fraga Sampedro, 2005, pp. 617-634). Também no Anno Christão é este o milagre representado na gravura que ilustra a devoção a São Francisco, designado São Francisco das Chagas. O santo de joelhos recebe de Cristo Serafim as marcas de martírio; sobre um rochedo estão pousadas uma caveira e uma cruz (Croiset, 1888, pp. 18-24). Antes do Concílio de Trento é este o aspeto mais valorizado nas representações do santo (Réau, 1997, pp. 556-560). Na análise das esculturas em estudo percebemos que a representação da estigmatização perdura muito além do Concílio de Trento, constituindo a narrativa preferencial sobre São Francisco.

O singular conjunto do episódio da Estigmatização de São Francisco ajoelhado perante o Cristo Serafim, apesar das evidentes diferenças cronológicas, constitui na representação tridimensional um raro exemplo. Nenhuma das duas esculturas se encontra atualmente ao culto.

O corpo de Cristo sobressai da composição de serafim com três pares de asas, como desde a representação de Giotto se havia divulgado. Apresenta intensas marcas de martírio e a singularidade da pose com os pés juntos conforme a descrição da visão de São Francisco, e não sobrepostos como comumente se representa na crucificação. O delicado naturalismo

das asas segue também a composição descrita pelos cronistas na visão do Monte Alverne que aproxima a imagem dos Serafins da visão de Isaías.

São Francisco ajoelhado constitui a única representação do santo nesta postura no espaço em estudo. A atitude de São Francisco é semelhante no gesto de elevar ambas as mãos com as restantes representações de São Francisco estigmatizado, apenas difere na genuflexão. A posição de joelhos e com os braços elevados e, sobretudo, o olhar muito aberto e elevado em expressão de espanto define o episódio narrado. São Francisco com barbas reflete o gosto que se instaura a partir de Itália no século XVI.

Formalmente as esculturas estão afastadas, mas associa-as a mesma narrativa, sugerindo por isso o seu conjunto. Pese embora a ausência de documentação empobreça de sobremaneira a leitura do conjunto, iconograficamente percebemo-lo enquanto narrativa integrada. Não podemos deixar de referir que os posiços das mãos e pés de São Francisco foram recentemente substituídos. No decurso do inventário que antecedeu este estudo, encontramos uma caixa com diversos posiços de mãos e pés. Um dos conjuntos de mãos apresenta ainda restos têxteis de cor vermelha a representar os estigmas. Este dado sugere a possibilidade de que a relação entre ambas as esculturas pudesse ter sido feita a partir de elementos têxteis (o inventário de 1834 do Ministério das Finanças refere vários têxteis de uso processional A.N.T.T./A.H.M.F./S.F.B., 1834, fl.47-50).



Imagem 6. São Francisco ajoelhado (pormenor do rosto). Oficina nacional; Segunda metade do Século XVII. Madeira talhada e policromada; 154 x 57 x 63 cm; Sacristia da igreja de São Francisco, Bragança



Imagem 7. Cristo Serafim (pormenor do rosto) Oficina: Porto\Braga; Segunda metade do século XVIII. Madeira talhada e policromada e dourada; 130 x 100 x 25 cm; Sacristia da Igreja de São Francisco, Bragança

Cardoso Borges (1721-1724, p. 147) referiu a Irmandade das Chagas que festejavam no próprio dia, 17 de Setembro, mas sem altar particular. O facto de Borges registar a inexistência de altar da Irmandade das Chagas mas referir o seu culto pode indiciar que a devoção se tenha desenvolvido posteriormente com a encomenda da escultura de Cristo Serafim da visão do Monte Alverne.

Abraço Místico

Apesar do prestígio das oficinas de Valhadolid, as encomendas decorrentes da segunda metade do século XVIII, no espaço em estudo, relacionam-se mais com os centros de produção nacional, concretamente, com as oficinas do Porto e Braga (Ferreira-Alves, 1983-84, pp. 159-186; 2003, pp. 735-756; 2009, pp. 195-211; Gonçalves, 1986, pp. 213-238). Do núcleo de esculturas estudadas apenas percebemos escassas proximidades com a escultura espanhola em obras que relacionamos com o século XVII. As obras do século XVIII, na sua maioria estão relacionadas com os modelos nacionais que, partindo do grande estaleiro de Mafra, irradiaram a influência internacional para as restantes oficinas regionais. Na igreja do convento de São Francisco em Bragança, durante este período, houve um aumento significativo das devoções e conseqüentemente das imagens que as ilustravam. Das várias representações que existem de São Francisco de Assis a que acompanha a figura de Cristo Crucificado com o braço pendente da cruz (Imagem 8) constitui pela sua narrativa um exemplo singular dentro dos modelos iconográficos em estudo. Formalmente é um conjunto intenso: A dramática linha diagonal que une as figuras e as ensanguentadas marcas de martírio da figura de Cristo, acrescido do cuidado académico na representação dos detalhes anatómicos do corpo nu apenas coberto pelo esvoaçante cendal, constituem importantes elementos comunicacionais. Apesar do conjunto ser autónomo nas partes que o compõem, julgamos que se trata de uma narrativa compósita formada pelas duas imagens, tal como ainda hoje estão expostas. As imagens assemelham-se formalmente sobretudo nos rostos, no tratamento dos cabelos e barbas, nos contornos do nariz e boca e nos olhos de vidro cuja orientação é coincidente em ambas as esculturas reforçando emocionalmente a relação formal que as une. A intensidade emocional contida no corpo martirizado da figura de Cristo é acrescida pelo gesto assimétrico do braço pendente na eminência de envolver São Francisco no abraço místico.

O dinamismo gerado com a linha oblíqua do braço intensifica a torsão do corpo e da tensão muscular que o movimento sugere. O gesto de São Francisco é mais contido, mas os pregueados dos panejamentos finos que se vincam entre as pernas sugerem o movimento do Santo em direção à figura de Cristo.

Os braços e a cabeça elevados reforçam a relação formal entre ambas as esculturas. O sentido catequético do conjunto comove na sua pedagógica intenção narrativa.

Mas é no cuidado plástico e na mestria no domínio do dinamismo dos panejamentos e na emotividade das expressões que encontramos os elementos que formalmente nos permitem identificar o conjunto com a produção escultórica da segunda metade do século XVIII. O conjunto apresenta formalmente as influências que a partir do estaleiro de Mafra se ampliaram a mais territórios, também às bem apetrechadas oficinas do Porto e Braga (Ferreira-Alves, 1983-84, pp. 159-186; 2003, pp. 735-756; 2009, pp. 195-211; Gonçalves, 1986, pp. 213-238) onde possivelmente foi produzido. A qualidade técnica do conjunto é evidente. A simultânea encomenda de tão significativas obras, quer pelo cuidado plástico, quer pela quantidade, sugerem um investimento importante numa comunidade que já estava então muito consolidada no território. Desconhece-se quem foram os encomendadores, mas as devoções franciscanas escolhidas sugerem que foram elementos vinculados com a Ordem ou os próprios frades menores ou os irmãos da Ordem Terceira. Dado o estado depauperado do convento, expresso em diversas pastorais ao longo da centúria, parece mais provável que a encomenda fosse assumida pelos terceiros. As analogias formais permitem afirmar que se

trata de um conjunto, encomendado na mesma oficina, feito pelas mesmas mãos e para serem expostas as duas esculturas juntas (Nogueiro, 2015, pp. 640-643).

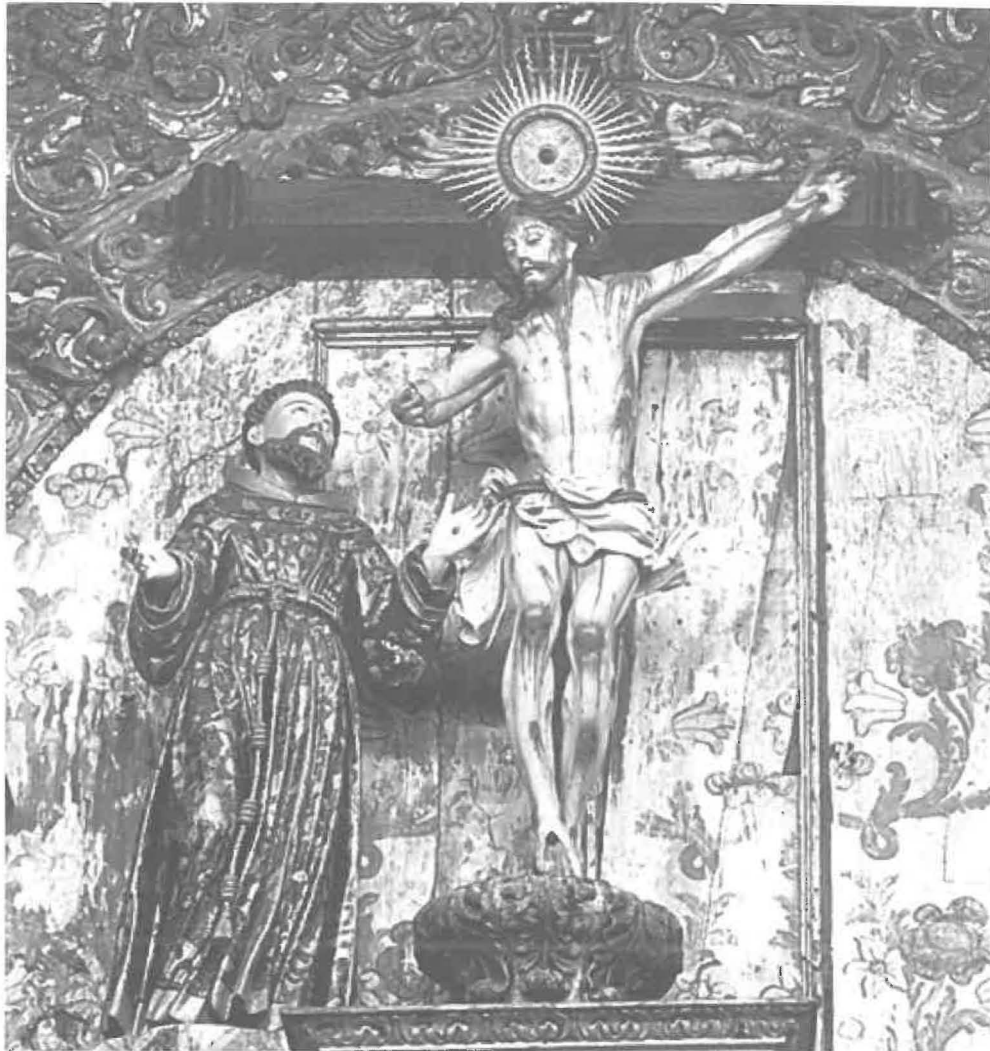


Imagem 8. Abraço Místico.

São Francisco de Assis; Oficina: Porto\Braga; Segunda metade do século XVIII; Madeira talhada e policromada, com estufados dourados; 110 x 50 x 35 cm; Retábulo do lado da Epístola; Igreja de São Francisco – Bragança

Cristo Crucificado com o braço despregado; Oficina: Porto\Braga; Segunda metade do século XVIII; Madeira talhada e policromada; 170 x 110 x 40 cm; Retábulo do lado da Epístola; Igreja de São Francisco – Bragança

O episódio de Cristo na cruz a abraçar São Francisco surge de um sonho em que o santo vê a figura de Cristo crucificado no monte do gólgota, e ao aproximar-se para abraçar o corpo de Cristo, Jesus desprega a mão direita da cruz para assim o tocar no ombro, enquanto o observa. A narrativa representada é uma transferência da visão anteriormente protagonizada por São Bernardo (Kaftal, 1986, pp. 487-492; Réau, 1997, p. 561; Roque, 2012, pp. 8-10). Análoga imitação se observa também na visão de Santa Lutgarda, obra de Frei Cipriano da Cruz no mosteiro de Tibães, sublinhando a contaminação narrativa que se opera entre a devoção popular e a função catequética das imagens que sistematicamente reforçam as mesmas mensagens.

Maria Isabel Roque refere a escassez deste tema na escultura em Portugal. No entanto destaca a sua proliferação no Brasil onde é designado como Divino Amor (Roque, 2012, pp. 8-10).

A figura de Cristo tem a mão direita despregada para tocar no santo, esse dinâmico movimento contrasta com o olhar suave que Cristo dirige a São Francisco (Imagem 9). A atitude de São Francisco é semelhante no gesto de elevar ambas as mãos com as restantes representações de São Francisco estigmatizado. Mas, a intensa inclinação da cabeça sugere a comunicação que se estabelece com a figura de Cristo que o sobrepõe, afastando-se da postura mais hierática de exposição dos estigmas (Imagem 10). De rosto descarnado, com os pómulos salientes e com barbas a figura do santo aproxima-se do modelo mais divulgado após o Concílio de Trento e que se aproxima da representação do ardor místico do santo em meditação.



Imagem 9. Abraço Místico. São Francisco de Assis (pormenor). Oficina: Porto\Braga; Segunda metade do século XVIII; Madeira talhada e policromada, com estufados dourados; 110 x 50 x 35 cm; Retábulo do lado da Epístola; Igreja de São Francisco – Bragança



Imagem 10. Abraço Místico. Cristo Crucificado com o braço despregado (pormenor). Oficina: Porto\Braga; Segunda metade do século XVIII; Madeira talhada e policromada; 170 x 110 x 40 cm; Retábulo do lado da Epístola; Igreja de São Francisco – Bragança

O intenso dramatismo nos gestos, nos olhares e no sangue que abundantemente cobre a figura de Cristo vinculam a narrativa a uma exacerbada linguagem emocional, querida aos princípios catequéticos do barroco a que este conjunto plasticamente responde.

Esta singular representação permite ampliar o culto da Paixão de Cristo como de São Francisco, enquanto imitador de Cristo.

A possibilidade dos encomendadores do conjunto é plural, poderão ter sido os frades ou a Ordem Terceira ou alguma Irmandade. Com base nas proximidades formais com outras esculturas, julgamos ser mais credível a encomenda por parte da Ordem Terceira. Neste sentido, destacamos as proximidades deste conjunto (ao qual acresce a imagem de Santa Clara de Bragança) com obras atualmente apresentadas na sala de exposição da Ordem Terceira no convento de São Francisco no Porto.

A encomenda de dois modelos de devoção, simultaneamente franciscana e cristológica, tão in-comuns (Cristo Serafim e Cristo abraçando São Francisco) poderá estar relacionada com a importância da participação do convento franciscano de Bragança nas celebrações religiosas públicas.

Cardoso Borges em 1721-1724 (p. 147) referia que no dia de Páscoa, “por estilo antiquíssimo” chegava a procissão até à igreja de São Francisco. Referia também a Irmandade das Chagas que festejava o dia 17 de Setembro. A comunidade de frades menores, os terceiros e as irmandades constituíam uma presença continuada perante a comunidade.

Não se conhece documentalmente o cerimonial que no período barroco a comunidade franciscana de Bragança organizaria nas festividades religiosas, nem podemos afirmar a presença dos conjuntos de Cristo Serafim com São Francisco ajoelhado, ou de Cristo abraçando São Francisco nas mesmas. Mas, é destacável, pela singularidade e pela abrangência de narrativas franciscanas, a presença destes dois conjuntos em talha e de vulto pleno encomendados no decurso do século XVIII, momento em que tradicionalmente a ordem já estaria em declínio. (p. 772 – 779).

Considerações finais

Conforme ficou exposto, a Ordem Franciscana constituiu, no território da raia transmontana, um importante centro irradiador de doutrina cristã. O forte sentido evangélico da Ordem responsável pela praxis doutrinária junto dos leigos, definiu os comportamentos sociais de um território de fronteira, rural e periférico com forte presença de comunidades de judeus conversos. A nobreza local, a família real, as irmandades locais e até o clero secular participaram no contínuo engrandecimento da igreja franciscana.

Perante estas dinâmicas sociais, as esculturas desempenhavam um importante papel, dentro do conjunto edificado que as expunha e mesmo no espaço público, durante as cerimónias religiosas. Enquanto representações da expressão doutrinária franciscana, as esculturas ilustravam tridimensionalmente os valores e o ideário a difundir.

A esmagadora maioria das esculturas do século XVII foi influenciada pelas oficinas nacionais de Alcobaça cujos autores desconhecidos impunham os valores tridentinos de subjugação da forma à mensagem; posteriormente esta linguagem foi ampliada pelas oficinas do Porto e Braga. A magna importância dada à iconografia de base teológica e ética subalternizou a qualidade artística considerada supérflua na sua materialidade. Esta tendência ocupou parte significativa da produção escultórica do século XVII e prolongou-se, no espaço em estudo, ainda no século XVIII. O século XVII foi, no convento de São Francisco de Bragança, um importante período para a produção artística e, apesar da guerra da Restauração e das várias contingências económicas, assistiu-se a um incremento das encomendas e das devoções que as corporalizam, processo que se desenvolveu ao longo do século XVIII. (Nogueiro, 2018, p. 600, 601).

O século XVIII constitui, no território nacional, o momento de maior valorização da escultura. O estaleiro de Mafra, com as iniciais encomendas escultóricas a Itália e posterior criação da oficina de escultura em Mafra, estabeleceu em Portugal os valores italianos pós-berninianos. No espaço em estudo, esta linguagem chegou a partir das oficinas do Porto e Braga. A assimetria nos pormenores formais das encomendas do século XVIII reforçam a pluralidade dos locais de produção, sugerindo que simultaneamente se cobria o gosto mais erudito e ávido pelas novidades e o gosto mais ingénuo de raiz mais simbólica. Esta diversidade está também relacionada com a diversidade dos encomendadores - além dos frades menores do convento, as irmandades e confrarias e até privados individuais.

A presença da representação de São Francisco de Assis nas esculturas é definida sobretudo pelo modelo do santo a expor os estigmas em detrimento da representação do santo como asceta e penitente. Apesar das escassas variações dos gestos da figura de São Francisco verifica-se a ampliação das narrativas de conjunto. Nesta perspetiva de conjunto, identificamos a figura de Cristo Alado, ou de Cristo Serafim, presente apenas nas narrativas franciscanas, e que, em conjunto com a escultura de São Francisco ajoelhado, formaram uma rara representação tri-

dimensional do momento da estigmatização do Santo e a cena do Abraço Místico, que ainda hoje está ao culto, e representa a visão que teve São Francisco em que Cristo desprendia o braço da Cruz para o abraçar. Ambas as narrativas se encontram no templo, outrora dos Frades Menores de Bragança, e testemunham a vitalidade e originalidade dos modelos iconográficos encomendados durante o período barroco.

Das distintas categorias artísticas que se encontram no interior, a escultura constituiu claramente a categoria mais valorizada quantitativamente. As esculturas da Ordem Franciscana da raia transmontana consubstanciam um caminho para entender as aproximações à linguagem artística nacional e as particularidades do património histórico do território de fronteira.

A aproximação às imagens esculpidas da igreja de São Francisco permite o confronto com a linguagem simbólica enquanto figuração do real, viva e expressiva. Na continuada preservação das esculturas percebemos também o esforço e a comunhão coletiva que ecoa até nós.

Consideramos, tal como Calaf, que o património histórico e artístico pode ser entendido como espaço comum de carácter simbólico, quer a nível cognitivo quer emocional, assumindo-se como lugar idóneo para a comunicação e o desenvolvimento das relações humanas. Neste sentido, cumpre uma função social, na medida em que fomenta a comunicação entre diferentes elementos sociais estimulando a identidade cultural conjunta, gerando experiências comuns, favorecendo a cooperação e comportando-se como agente de socialização, beneficiando a construção de uma identidade coletiva de todos os cidadãos em torno ao conhecimento, à valorização e à implicação ativa com o seu espaço (Calaf, 2003, p. 103-136).

Propomos esta intervenção cultural no território do Nordeste Transmontano numa abordagem transversal partindo da imaginária esculpida como projeção simbólica do ideal moral, individual e social, preconizado pela igreja católica, o roteiro amplia-se enquanto percurso histórico e artístico, refletindo o diálogo entre as idiosincrasias do território e a história europeia em que este se insere. A identidade coletiva que se pretende fortalecer é necessariamente reflexiva e crítica, o confronto com a arte, a história e o ambiente que o roteiro envolve, gera um espaço idóneo para a comunicação e o desenvolvimento das relações humanas. O método de atuação, centrado na comunicação, privilegia a partilha de informação como instrumento de educação e constitui um instrumento eficaz para o fortalecimento da identidade cultural dos povos, e para o seu conhecimento mútuo, fundamento da integração.

O roteiro tem como base uma investigação circunscrita a um tema. Porém, julgamos que o formato é suficientemente amplo e universal para poder ser aplicado a outras áreas de investigação desenvolvidas, promovendo a ampliação do território-rede definido a partir do património histórico e artístico.

Referências

- A.N.T.T./A.H.M.F./S.F.B. (1834). Extinção das Ordens Religiosas - Convento de São Francisco em Bragança, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças Processos de Extinção das casas religiosas, M.F. 7580 (cota antiga Cx. 2202).
- Alves Batista, M.I. (2002). O Convento de S. Francisco: Contributos para a sua história. In Arquivo Distrital de Bragança *A construção de uma identidade – Trás-os-Montes e Alto-Douro*. Bragança: Arquivo Distrital de Bragança.
- Alves, F.M. (1910-1947a). *Bragança Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança Tomo I*. (2ª edição, 2000). Bragança: Câmara Municipal de Bragança / Instituto Português de Museus - Museu Abade de Baçal.

- Alves, F.M. (1910-1947b). *Bragança Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança Tomo II*. (2ª edição, 2000). Bragança: Câmara Municipal de Bragança / Instituto Português de Museus - Museu Abade de Baçal.
- Alves, F.M. (1910-1947c). *Bragança Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança Tomo III*. (2ª edição, 2000). Bragança: Câmara Municipal de Bragança / Instituto Português de Museus - Museu Abade de Baçal.
- Borges, J.C. (1721-1724). *Memórias de Bragança*. Edição de 2012, Sousa, F. (Coord.). Bragança: Câmara Municipal de Bragança, CEPSE
- Calaf, R. (2003). Aprender arte en la ciudad, sensibilizar hacia el respeto y la valoración del patrimonio urbano. In Calaf, R. (Coord.), *Arte para todos: Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*, (p. 103-136). Gijón: Trea.
- Carvalho, M. J. (2009). A Escultura portuguesa entre a pedra, a madeira e o barro (1450-1580). Dalila Rodrigues (Coord.). *Arte Portuguesa - Da Pré-História ao Século XX. Volume 7*. Lisboa: Fubu Editores.
- Carvalho, M. (2004). *Normas de Inventário - Artes Plásticas e Artes Decorativas - Escultura*. Lisboa: I.P.M. (Instituto Português de Museus).
- Castro, J. (1946) *Bragança e Miranda, (Bispado). Tomo I*. Porto: Tipografia Porto Médico, Lda.
- Castro, J. (1947) *Bragança e Miranda, (Bispado). Tomo II*. Porto: Tipografia Porto Médico, Lda.
- Croiset, J. (1888). *Anno Christão ou exercicios devotos para todos os dias do anno*. Tomo III. Porto: Editor - Antonio Dourado.
- Didi-Huberman, G., (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Espanha: Editora Manantial.
- Esperança, M. (1656). *Historia Seráfica Da ordem Dos Frades Menores de S. Francisco Na Provincia de Portugal, Tomo I*. 49, 50. Lisboa: Officina Craesbeeckiana; Acedido a 20-05-2015, disponível em: <http://purl.pt/20706/4/>
- Ferreira-Alves, N. & Ferreira-Alves, J. (1983-1984). Subsídios para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam em Trás-os-Montes nos séculos XVII-XVIII (I). *Revista de História, vol. 5*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Ferreira-Alves, N. (2003). Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. Vol. 2*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património.
- Ferreira-Alves, N. (2009). Entalhadores e imaginários do Núcleo Franciscano Portuens. Natália Marinho Ferreira-Alves (Coord.). *Os Franciscanos no Mundo Português. Artistas e Obras (I)*. Porto: CEPSE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.
- Ferreira, S. (2008). *A talha. Esplendores de um passado ainda presente (sécs. XVI-XIX)*. Lisboa: Nova Terra.
- Folgar De La Calle, M. (2003). *La influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia*. Actas do II Congresso Internacional. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património.
- Fraga Sampedro, M. (1995). "San Francisco de Betanzos: nuevas aportaciones a su programa iconográfico". *Separata do anuário Brigantino nº 18*, Betanzos.
- Fraga Sampedro, M. (2005). "San Francisco y sus frailes: arte y devoción en el gótico galaico-portugués". Separata da obra *II Congresso Internacional de História de Arte*. Actas. Coimbra: Almedina.
- Frugoni, C. (1993). *Francesco e l'invenzione delle stimate: Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Turim: Einaudi edições.
- Gonçalves, F. (1986). A «Árvore de Jessé» na arte portuguesa. *Revista da Faculdade de Letras História*, 03. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Jacob, J.M.N. (1997). *Bragança*. Lisboa: Presença.
- López Vázquez, J. (2014). *La imagen de san Francisco del retablo mayor del convento compostelano de Val de Dios y otras nuevas atribuciones a José Ferreiro (1738-1830): señas de identidad y estilo*. SÉMATA, Ciencias Sociais e Humanidades, vol. 26. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela / Facultad de Geografía e Historia / Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Le Goff, J. (2000). *S. Francisco de Assis*. Lisboa: Teorema.
- Montes Moreira, A. (2000). Franciscanos. In Azevedo C.M. (Dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. 273-280. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Muela, C. (2010). *Iconografía cristiana*. Madrid: Akal.
- Nogueiro, M.E.P. (2015). *A Escultura da Ordem Franciscana da Diocese de Bragança-Miranda*. Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Salamanca, Espanha. Disponível no Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca: <http://hdl.handle.net/10366/127868>

- Pereira, J. (1995). O barroco do século XVII: transição e mudança. Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa. Volume III*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pereira, J. (2009). Estética barroca I: arquitectura e escultura. Dalila Rodrigues (Coord.), *Arte Portuguesa - Da Pré-História ao Século XX*. Volume 12. Lisboa: Fubu Editores,
- Pinho, A. (2000) Encarnação e transcendência: o caminho das artes” in Carlos Moreira de Azevedo (Coord.) Cristo fonte de esperança Catálogo da exposição do grande jubiliu do ano 2000. Porto: Diocese do Porto.
- Kaftal, G. (1986). *Iconography of the saints in central and south Italian schools of painting*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Réau, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano - Iconografía de los santos, de la A a la F. Tomo 2 / Volumen 3* (edição original 1955-1959). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rema, H. (1995). A Ordem Franciscana em Tras-os-Montes. Boletim do Arquivo Distrital de Vila Real - *Revista de Cultura, Estudos Transmontanos e Durienses* nº7. 299-332. Vila Real: Arquivo Distrital de Vila Real.
- Ribeiro, P. B. (1952). *Os terceiros franciscanos portugueses; sete séculos da sua história*. 278-284. Braga: Tip. Missões Franciscanas.
- Rodrigues, L. A. (1997). *Bragança no século XVIII. Urbanismo. Arquitectura, Volume I*. Bragança: Junta de Freguesia da Sé.
- Roque, M. (2012). Imagens esculpidas de cristo na dor. *Lumen Veritatis*. Boletim da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- Santos, Rui Afonso e Soromenho, Miguel, “Escultura” in Anabela Carvalho, Isabel Cordeiro, Instituto Português de Museus, catálogo do Museu Abade de Baçal, Bragança, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1994, pp. 82-92.
- Sousa, E. (1973). *Para o estudo da escultura portuguesa*. (2ª edição). Lisboa: Livros Horizonte.
- Teixeira, V.R.G. (1997). A presença franciscana na região de Bragança-Miranda até ao séc. XV. In Comissão de Arte Sacra de Bragança Miranda (Ed.) *Páginas da História da Diocese de Bragança-Miranda, Actas do Congresso histórico 450 anos da fundação*. 671-683. Bragança: Comissão Executiva das Comemorações.
- Teixeira, V.R.G., (1999) *O maravilhoso no mundo franciscano português da baixa idade média*, Porto, Granito editores e livreiros.
- Thompson, A. (2012). *São Francisco de Assis, uma nova biografia*. Alfragide: Casa das letras.