

Arnaus, um fresquista do Renascimento

Luís U. Afonso

FLUL

Introdução

As pinturas assinadas e atribuíveis ao pintor Arnaus que lograram alcançar os nossos dias, a maior parte delas identificadas e agrupadas por Joaquim Inácio Caetano em data recente,¹ mostram-nos um artista particularmente imaginativo e de capacidades técnicas muito acima dos seus pares. Na nossa opinião, de resto, este mestre é o mais interessante fresquista com obra conhecida do Renascimento português, revelando-nos por diversas vezes um fino sentido de humor aliado a efeitos plásticos de grande virtuosismo técnico e à exploração de interessantes efeitos de ilusão óptica. Com efeito, este fresquista foi muito hábil a retirar vantagem da relação simbiótica entre arquitectura e pintura mural, fazendo-o como nenhum outro artista em Portugal durante a primeira metade do século XVI. Em todo o caso, a única obra que se encontra assinada por Arnaus encontra-se na igreja de S. Paio de **Midões** (Barcelos) e está datada de 1535 (**Fig. 1**). Das restantes obras atribuíveis apenas uma outra possui uma inscrição com referência do ano de realização; trata-se da segunda campanha de pintura mural da capela-mor da igreja de **Vila Marim**, cronografada de 1549. As diferenças entre as pinturas realizadas nestas duas datas são importantes para percebermos a evolução estilística deste mestre, que, apesar de tudo, mantém bem vincados os traços essenciais da sua idiossincrasia artística. Do mesmo modo, estas duas pinturas também nos servem como referência fundamental para a cronologia aproximada das restantes obras atribuíveis a Mestre Arnaus, ou à sua oficina/companhia de pintura mural, realizadas nas igrejas de **Folhadela**, **Fonte Arcada**, **Vila Verde**, **Ermelo**, **Pombeiro** e, eventualmente, **Arnosos** e **Arões**.

O pintor

Ao contrário do que sucede com a maior parte dos fresquistas do período que estudamos, o pintor Arnaus não é um desconhecido da historiografia da arte portuguesa.

¹ - Cf. Joaquim I. Caetano, *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Aparição, 2001. Agradecemos a este investigador, bem como a Vítor Serrão, as frutuosas trocas de impressões sobre a identidade e a obra deste fresquista.

Com efeito, desde os anos trinta do século XX que se sabe da existência da pintura mural da igreja de **Midões**,² e desde essa época que a identidade do mestre autógrafo dessa pintura tem sido estudada com algum detalhe.³ No entanto, mantém-se ainda uma certa dúvida acerca da identificação de Arnaus com Manuel Arnao, autor de um retábulo alusivo à vida de S. João Baptista destinado à matriz de Vila do Conde c.1560-66,⁴ entretanto desaparecido, e mesmo com o pintor maneirista Manuel Arnao Leitão, ainda activo em 1608. Para complicar mais esta questão, os dois pintores referidos são dados como moradores em Braga, estão documentados em obras realizadas no Minho e, por vezes, já nos finais do século XVI, Manuel Arnao Leitão ora é identificado por extenso ora é identificado simplesmente como Manuel Arnao.

Para resolver a incógnita envolvendo a identidade de Arnaus foram apresentadas duas teorias, que se explicam em breves palavras. Por um lado, de acordo com Luís Reis-Santos⁵ e Russell Cortez,⁶ o autor do fresco datado de 1535 seria a mesma personagem que Manuel Arnao, pintor que por volta de 1560 se compromete a realizar o retábulo-mor da igreja de S. João Baptista de Vila do Conde (acabado apenas em Junho de 1566) e que em Dezembro de 1571 assina o contrato para a realização de uma outra pintura (nunca concluída) para a igreja da colegiada de Santo Estêvão de Valença. Nesta lógica, o facto de o retábulo para esta igreja nunca ter sido concluído poderá dever-se à idade avançada, ou mesmo à morte, de Manuel Arnao. Contudo, os argumentos de Russell Cortez não são muito sólidos. Por um lado, o autor baseia-se na suposta igualdade entre a assinatura de Manuel Arnao num documento de 1562 (alusivo ao contrato de Vila do Conde) e no documento de Valença de 1571. Por outro lado, o autor baseia-se na diferença entre as assinaturas de Manuel Arnao e de Manuel Arnao Leitão, diferença que se poderá dever meramente a um afastamento cronológico significativo entre os dois documentos.⁷

² - Manuel Monteiro, «Dois artistas inéditos do século de quinhentos: I – um escultor; II – um pintor», in *O Primeiro de Janeiro* de 12, 15 e 19 de Fevereiro de 1936.

³ - Luís Reis-Santos, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, Edição de Autor, 1943. Vejam-se, sobretudo, as páginas 53-58.

⁴ - Vítor Serrão, *André de Padilha e a Pintura Quinhentista. Entre o Minho e a Galiza*, Lisboa, Estampa, 1998. Em particular as páginas 232-233.

⁵ - Cf. Reis-Santos, *op. cit.*

⁶ - Fernando Russel Cortez, «Arnaus. Manuel Arnao. Manuel Arnao Leytão. Pintores quinhentistas do norte de Portugal», in *Boletim Cultural*, Câmara Municipal do Porto, vol. XXII, fascs. 3-4, 1959, pp. 473-495.

⁷ - «Ora o confronto das assinaturas dos Documentos n.ºs 15 e 25, mostram-nos que foram feitas pela mesma mão. São consequentemente do mesmo artista.» (Cortez, *op. cit.*, p. 480). Estranhamente este autor não reproduz imagens dessas assinaturas de Manuel Arnao, embora nos mostre, em contrapartida, os fac-símiles das assinaturas de Manuel Arnao e de Manuel Arnao Leitão, sem datas, onde se vê,

De acordo com a segunda teoria existente, defendida por Eugénio da Cunha e Freitas⁸ e por Vítor Serrão,⁹ o fresquista Arnaus é um indivíduo diferente do pintor Manuel Arnao, sendo este último, por sua vez, o mesmo artista que surge documentado como Manuel Arnao Leitão, natural de Mesão Frio, com actividade conhecida até 1608. Apesar destas divergências, o que hoje em dia parece ser claro é que Manuel Arnao Leitão, que casa em Mesão Frio no ano de 1595, não é filho de Manuel Arnao, como sugeriu R. Cortez,¹⁰ mas sim filho do fidalgo Jerónimo Arnao, como provou posteriormente Vítor Serrão,¹¹ sendo ainda tetraneto de William Arnaut (Guilherme Arnao), indivíduo que integrou o séquito de D. Filipa de Lencastre. Este problema ficou, pois, praticamente resolvido com o estudo já citado de Vítor Serrão, onde foi coligida e analisada a documentação referente ao pintor Manuel Arnao Leitão (tanto aquela que já era conhecida como a documentação inédita entretanto descoberta pelo mesmo historiador da arte), e onde também foi feita a análise das obras de cavalete remanescentes realizadas pelo mesmo pintor.

Embora nos inclinemos, claramente, para a segunda das teorias enunciadas, pensamos que o problema relativo à identidade do autor dos frescos de **Midões** ainda permanece em aberto, uma vez que existem dados que permitem a manutenção das duas teorias. Por um lado, atendendo aos regimentos dos ofícios mecânicos, que colocavam a pintura a fresco numa posição hierárquica inferior à de óleo,¹² parece-nos claro que a qualidade plástica evidenciada por este pintor lhe permitia trabalhar com a mesma valia quer no cavalete quer nos muros e tectos das igrejas. Por isso, seria perfeitamente natural que lhe fossem encomendados retábulos, como o das igrejas de Vila do Conde ou de Valença, ambos relativamente próximos da sua área preferencial de intervenção e do seu período de actuação conhecido. Por outro lado, o estilo renascentista de Arnaus, pintor de fresco, é bem diferente do estilo maneirista, contra-reformado, do pintor Manuel Arnao Leitão, do qual subsiste ampla obra pintada. Deste modo, se nos inclinamos a considerar que o fresquista Arnaus não deverá ser o mesmo pintor que surge identificado como Manuel Arnao (que Vítor Serrão identifica sem sombra para grandes dúvidas como Manuel Arnao Leitão), pensamos que Arnaus também era um

efectivamente, uma grande diferença entre as duas.

⁸ - Eugénio da Cunha Freitas, «O pintor Manuel Arnao», in *Braccara Augusta*, vol. XXXIX, ns. 87-88, 1985, pp. 409-413.

⁹ - Cf. Serrão, *op. cit.*, 1998.

¹⁰ - Cf. Cortez, *op. cit.*, 1959, p. 487.

¹¹ - Cf. Serrão, *op. cit.*, 1998, pp. 208-209.

¹² - Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1983, passim.

pintor com obra de cavalete, realizada na mesma região e num período parcialmente coincidente (com efeito, não custa muito a aceitar que o trabalho de Arnaus se tivesse estendido pelas décadas de cinquenta ou mesmo sessenta).

Ao contrário do que desejaríamos, os dados que pudemos coligir relativos à pintura mural realizada pelo pintor Arnaus não ajudam muito a esclarecer o problema. Com efeito, nos últimos anos, desde a realização do citado estudo de Vítor Serrão, foi possível identificar outras pinturas murais atribuíveis a Arnaus, sobretudo devido ao cotejo de determinados aspectos estilísticos e decorativos de algumas pinturas murais minhotas e transmontanas com a obra existente na capela-mor da igreja de S. Paio de **Midões**. Efectivamente, tais dados não só permitiram alargar o período de actividade deste pintor pelo menos até ao ano de 1549 (o que o aproxima, ao contrário do que se sabia antes, da época em que Manuel Arnao surge documentado), como entre os seus encomendantes se encontram algumas figuras de peso da sociedade da época, nomeadamente o abade de Pombeiro, D. António de Mello, o que testemunha bem o prestígio de Arnaus enquanto pintor. Aliás, este artista terá contratado com esta casa monástica uma «empreitada em rede»,¹³ uma vez que as igrejas de **Vila Verde, Santa Eulália de Arnoso e Vila Marim (Fig. 2)** estavam integradas no património do mosteiro de **Pombeiro**, havendo marcas da sua presença em todas elas. A propósito, este sistema de adjudicação «em rede» foi mais comum do que se pensa. De facto, julgamos que a empreitada adjudicada a Arnaus pelo abade D. António de Mello deve ter-se processado de forma semelhante ao que ocorreu em 1554 com o pintor Jorge Mendes, um pintor beirão morador em Fonte Arcada (Sernancelhe). A documentação preservada refere que este pintor provincial foi contratado no ano referido pelo reitor da Universidade de Coimbra para realizar, de uma só assentada, nada mais que quatro retábulos destinados às capelas-mores das igrejas de Carregal (concelho de Sernancelhe), Valongo (concelho de Coimbra?), Fonte Arcada e Freixo de Numão (concelho de Vila Nova de Foz Côa).¹⁴ Três anos depois o pintor estava prestes a

¹³ - Luís U. Afonso, «São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média», in *Monumentos*, nº 19, 2003, pp. 115-123. Idem, «Propaganda institucional beneditina e meta-narrativa cristã nos frescos de Pombeiro», in *Estudos/Património*, nº 8, 2005 (no prelo).

¹⁴ - «(...) *E dise por sua petição que elle tinha feito quatro Retauollos que a universidade lhe mandara fazer para as Ygrejas do Carregal Val longo fonte arcada e freixo de neemão (...)*». Cf. Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, p. 81.

concluir o trabalho, requerendo o adiantamento de uma verba para poder realizar o assentamento final dos retábulos das três primeiras igrejas.¹⁵

A pintura mural de Midões (1535)

Em Fevereiro de 1936, Manuel Monteiro¹⁶ dá notícia de uma notável pintura mural descoberta por detrás do retábulo-mor da igreja de S. Paio de **Midões**, peça escultórica provavelmente talhada e dourada já nos inícios de Oitocentos. Apesar dessa pintura mural ter permanecido tapada pelo retábulo-mor e de ter acumulado cada vez maior sujidade, ofuscando-lhe boa parte da sua valia cromática, ainda hoje se podem contemplar as qualidades da mesma. Trata-se de um tríptico fingido, pintado quase a toda a largura da parede fundeira, representando a *Coroação da Virgem*, ao centro, rodeada pela imagem do orago da igreja (**Fig. 3**), à sua direita, e pela imagem de *Santa Margarida* à sua esquerda. Junto da Virgem encontra-se o que resta de um anjo, de bom desenho, prestes a depositar uma coroa sobre a sua cabeça. Infelizmente, no entanto, o forro do retábulo-mor impede-nos de ver em boas condições quase toda a zona central do fresco, o que limita substancialmente a nossa percepção a respeito desta pintura-chave.

Apesar dos problemas relativos à observação e estudo deste exemplar fresquista, é perfeitamente óbvio que esta pintura segue uma apurada linguagem renascentista, como se percebe pelo tratamento gráfico e volumétrico de panejamentos e carnações, bem acompanhados por uma correcta noção de profundidade espacial e por uma certa fluidez atmosférica que unifica este «tríptico fingido», delimitado por boas imitações de colunas marmóreas rematadas por capitéis dourados. O recurso a elementos cenográficos áulicos e a uma indumentária luxuosa acentuam a monumentalidade e a modernidade da pintura, denotando o seu afastamento face aos modelos regionais mais conservadores e frequentes na época ao nível da pintura mural. O traço fino, seja nas figuras seja nos motivos decorativos, e a ligeireza com que as formas são desenhadas, ou criadas através de subtis transições cromáticas, atestam o elevado nível técnico deste pintor e o seu esmero enquanto artista do renascimento. Do mesmo modo, a inscrição que apresenta o nome do pintor e o ano de realização da pintura, existente na zona inferior da mesma, mais ao menos a meio, apresenta-nos o

¹⁵ - Vítor Serão, «O núcleo de pintura religiosa do Arciprestado de Vila Nova de Foz Côa (séculos XVI-XVII)», in João Soalheiro (coord.), *Foz Côa. Inventário e Memória*, Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 2000, pp. 68-82. Veja-se, fundamentalmente, a página. 74.

¹⁶ - Cf. Monteiro, *op. cit.*

nome do artista latinizado, tal como o verbo «fazer» parece surgir abreviado numa forma latina («*fecit*»), situação que acentua o carácter renascentista e erudito da obra. Desta forma, calculamos que esta pintura criasse, originalmente, um bom efeito cenográfico no âmbito da espacialidade deste pequeno templo, com as figuras representadas quase à escala natural e em ambiente de franco realismo, causando alguma sensação entre o público da época, mais habituado a representações de feição ainda tardo-gótica com figuras santas de pendor mais icónico do que «realista» e onde o contraste figura/fundo era mais abrupto e cru. Registe-se, por fim, que esta pintura parece ter sido realizada através do empastamento dos pigmentos numa aguada de leite de cal, pelo que este trabalho parece radicar em procedimentos técnicos idênticos aos empregues na pintura de cavalete da época, diferindo apenas ao nível dos aglutinantes empregues.

Existem alguns aspectos formais e compositivos nesta pintura que constituem a «marca de água» deste pintor e que gostaríamos de destacar nesta obra. Em primeiro lugar, veja-se a atenção dada ao desenho de alguns elementos do rosto (como os olhos, nariz e boca) e das mãos (como os dedos finos e as unhas bem desenhadas). Por outro lado, note-se a atenção dada ao desenho e à riqueza da indumentária, nomeadamente no caso das blusas, sempre com mangas amplas, que iremos voltar a encontrar noutros locais. Ainda ao nível da indumentária vejam-se os dois tipos de modelação mais frequentes que Mestre Arnaus empregou: num dos casos a modelação é constituída por manchas cromáticas de diferentes tonalidades que assumem um formato irregular (como sucede no panejamento esvoaçante do anjo junto da Virgem); no outro caso a modelação é constituída por manchas cromáticas verticais, de tipo tubular (como sucede com a parte inferior do manto de S. Paio).

Outros aspectos importantes a ter em conta dizem respeito ao repertório ornamental deste mestre, nomeadamente os frisos decorativos feitos a partir de estampilhas que rematam o registo do soco, onde encontramos um padrão composto por laçarias de tipo mudéjar e um padrão constituído por pirâmides em positivo e negativo, e os motivos dourados que ornaram os capitéis desta pintura ou que rematam a própria coroa da Virgem.

A obra e o estilo de Arnaus

Como referimos antes, o pintor Arnaus não só era dotado de elevadas capacidades técnicas como soube retirar o melhor aproveitamento da relação simbiótica

entre a pintura mural e a arquitectura. Efectivamente, este pintor serviu-se habilmente de janelas, reentrâncias e arcos cegos – como sucede na capela-mor românica da igreja de **Fonte Arcada**, cujos dois registos de arcos cegos foram integralmente preenchidos com figuras sacras pintadas à escala natural – de modo a criar ou aumentar alguns efeitos cenográficos de ilusão óptica e, assim, dar um maior realismo, e profundidade, às suas pinturas. Tais características foram ainda criteriosamente conjugadas com efeitos plásticos de belo efeito, como sucede com a penha dos santos da mesma igreja, cuja tridimensionalidade é desconcertante e deverá resultar da aplicação de moldes cuidadosamente preparados em estúdio. Noutros casos, este pintor também estabeleceu autênticos jogos de espelhos através da pintura mural, como sucede no par de portas afrontadas que foram reproduzidas nas paredes norte e sul da capela-mor da igreja de **Vila Marim (Fig. 4)**, onde uma delas está entreaberta (por onde entra o sacristão segurando as galhetas) enquanto que a outra, frontal à primeira, está cuidadosamente encerrada. A forma de integrar a pintura mural no espaço arquitectónico que encontramos na igreja de **Arões** (cujas pinturas foram parcialmente destruídas pela DGEMN) recorda, precisamente, os trabalhos que este pintor realizou em **Fonte Arcada** e em **Vila Marim**. Com efeito, a estratégia de duplicação das colunas do arco triunfal de **Arões** e o aproveitamento da arquivolta interior do mesmo arco triunfal, composta por aduelas lisas, para lançar um motivo decorativo de flores-de-lis que repete os motivos ornamentais esculpidos nas duas outras arquivoltas, constituem um dos sinais da simbiose arquitectura/pintura mural praticada por este pintor.

Este pintor também se divertiu com o jogo ambíguo da percepção visual e com a dicotomia pintura/moldura, extensíveis ao problema da separação epistemológica entre pintura e realidade. Um dos casos mais paradigmáticos encontra-se no pequeno diabo existente no arco triunfal da igreja de **Folhadela**, pintado junto à figura de S. Bartolomeu (**Fig. 5**). Este diabito, que constitui um dos mais conhecidos atributos do santo, parece estar prestes a transpor o espaço criteriosamente delimitado pela moldura, abandonando, assim, a sua bidimensionalidade plástica, para saltar na direcção do espaço físico onde se encontram os fiéis. O domínio destes jogos cenográficos constitui o primeiro aspecto a destacar neste artista, juntamente com aquilo que nos parece ser a presença de um forte sentido de humor dada a forma ambígua e inteligente com que a dicotomia pintura/realidade é abordada. Com efeito, este diabito travesso parece estar apenas à espera da ocasião indicada para saltar da pintura e atormentar a comunidade de fregueses desta pequena comunidade transmontana.

Em termos plásticos, por seu turno, este pintor é talvez o melhor executante da linguagem renascentista de que temos conhecimento entre os fresquistas do nosso país. As suas figuras são individualizadas e equilibradas, sendo tratadas com grande preocupação ao nível das formas e das proporções anatómicas. O desenho, genericamente, é bastante cuidado e fino, seja no caso dos rostos e carnações das figuras seja no caso dos atributos a que estas recorrem. Por vezes, o cuidado posto no desenho destes elementos revela, claramente, o emprego de moldes, cujos contornos são ligeiramente melhorados em obras subsequentes. O melhor exemplo desta prática é dado pelos livros e pelas mãos de S. Paio (**Midões**) (**Fig. 6**) e de S. Bartolomeu (**Folhadela**) (**Fig. 7**), mas estende-se também à utilização de estampilhas com motivos decorativos de múltiplos efeitos e padrões, como salientou Joaquim I. Caetano.¹⁷ Entre estes contam-se bandas constituídas por pirâmides de quatro degraus, em negativo e positivo, delimitadas por duas linhas vermelhas (**Folhadela, Midões, Pombeiro, Vila Marim**), uma sequência decorativa semelhante a uma cadeia de corações invertidos desenhada a preto contra fundo vivo (**Arnos, Pombeiro, Ermelo, Vila Verde**) e a presença de padrões de tipo floral bastante simples, monocromáticos, quase sempre pintados contra um fundo de cor bem contrastante (**Pombeiro, Ermelo, Vila Verde, Vila Marim**). Todos estes exemplos de estampilhas são a prova clara do cuidado posto por este artista na preparação do seu trabalho e no apuramento das formas plásticas, em estúdio, antes de serem passadas ao seu suporte murário definitivo.

A modelação tonal é feita de forma ligeira, sobretudo no caso das carnações (**Arões, Folhadela, Midões, Pombeiro, Vila Marim**), onde as transições são quase imperceptíveis e quase não recorrem ao auxílio de linhas de desenho. Ao nível das quebras da indumentária a sua linguagem divide-se entre um modo mais tubular, no caso de figuras estáticas apresentadas de pé, e outro mais dinâmico, no caso de figuras em movimento ou em suspensão no ar. É bem evidente a identidade entre as figuras deste pintor em diferentes locais e também em alguns detalhes, como sucede, por exemplo, no desenho das penas das asas dos anjos existentes em **Vila Marim** e em **Pombeiro**, ou ainda entre o desenho e a tipologia dos lábios dos anjos existentes no primeiro destes locais e em **Midões**. Do mesmo modo, assinala-se a forma semelhante de criar volume em superfícies curvas, seja numa coluna (**Arões** e **Pombeiro**) seja num escudo oval (**Vila Marim**) ou ainda as semelhanças no desenho e preenchimento dos

¹⁷ - Cf. Caetano, *op. cit.*

nimbos, quase sempre um disco amarelo opaco delimitado por um contorno mais espesso (**Arões**, **Folhadela**, **Fonte Arcada** e **Midões**). Vejam-se também as semelhanças entre as folhagens douradas imitando uma flor-de-lis que subsistem em **Arões**, em **Folhadela** e em **Pombeiro**, de desenho e escala semelhantes, e veja-se como as mesmas recuperam o tipo floral, embora pintado numa escala bem mais pequena, patente na coroa da Virgem de **Midões**. O virtuosismo deste pintor também é evidente ao nível das suas capacidades enquanto *desenhador*. Por exemplo, no pé do S. Miguel de **Vila Marim** (**Fig. 8**), que nos é apresentado, de forma corajosa, em profundidade e frontalmente, o pintor consegue oferecer-nos um belo exemplo da representação de volumes em perspectiva. As mesmas qualidades plásticas também se encontram nos belíssimos rostos dos santos beneditinos da capela-mor da mesma igreja (entretanto destruídos) e no rosto de S. Paio do templo de **Midões**.

Por último, gostaríamos de referir a importância que este pintor também dá aos grotescos dourados, quase sempre pintados contra um fundo vermelho, aparentando veicular aqui alguns sinais de aproximação ao Maneirismo, sobretudo no modo como segue os modelos do *serpentinato* anatómico (**Vila Marim**) ou, em contrapartida, no modo como reproduz alguns figurinos «rochosos», próprios de uma contaminação pela *terribilità* musculada miguelangelesca (**Folhadela**). Os melhores exemplos deste tipo de ornamento, de resto, encontram-se precisamente nestas duas igrejas e, possivelmente, também em **Midões**, embora neste último caso o retábulo cubra uma parte significativa da zona pintada.

Do conjunto de características e motivos artísticos empregues nos casos mencionados, parece-nos possível proceder a uma distribuição cronológica aproximada das várias pinturas remanescentes, tendo por base a aproximação a um dos dois pólos identificáveis e datados com clareza, ou seja, 1535 (**Midões**) e 1549 (**Vila Marim**). Assim, julgamos que as pinturas murais da capela-mor de **Fonte Arcada** e da parede testeira de **Arões** se aproximam mais à primeira das duas datas, na medida em que o desenho e o próprio tipo de indumentária possuem fortes afinidades entre si, do mesmo modo que a pose e a gestualidade das figuras parece derivar dos mesmos modelos e padecer dos mesmos efeitos. A pintura de **Folhadela**, por sua vez, parece estar a meio caminho entre os dois pólos, na medida em que recorre ao mesmo molde empregue no desenho da mão e do livro de S. Paio, embora a flexão dos dedos seja maior do que sucede nessa pintura (denotando, assim, um maior realismo ergonómico), podendo, também, encontrar-se nesta pintura alguns apontamentos que remetem para **Vila**

Marim, como sucede com os grotescos e com o jogo de ilusão óptica criado com o diabo de S. Bartolomeu.

A pintura mural realizada no antigo portal de acesso ao claustro de **Pombeiro** parece estar muito próxima da data em que foi realizada a pintura de 1549 da pequena igreja situada nos arredores de Vila Real, na medida em que o desenho das asas dos anjos e a modelação das formas curvas é igual nos dois exemplos. Os casos de **Arnosos**, **Vila Verde** e **Ermelo** são bastante mais difíceis de analisar, na medida em que apenas apresentam motivos decorativos passíveis de estudo e cotejo. Em todo o caso, parecem-nos que estão mais próximos do último período de actividade conhecida de Arnaus do que da sua primeira fase, uma vez que os motivos mais usados são comuns aos motivos de **Pombeiro** e **Vila Marim**. Ainda assim, apesar do *corpus* que foi possível reunir a respeito desta figura e da cronologia relativa das suas pinturas, falta estabelecer uma ligação objectiva com a pintura de cavalete da região, bem como aprofundar o estudo de algumas pinturas murais importantes como **Midões** ou **Ermelo**, onde as condições de observação são pouco adequadas.

LEGENDAS das ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Assinatura de Arnaus e data da pintura mural da igreja de S. Paio de Midões.

Fig. 2 – Galgo representado no soco da parede fundeira da capela-mor da igreja de Santa Marinha de Vila Marim, pertencente à campanha de Arnaus e cronografada de 1549.

Fig. 3 – *São Paio* (detalhe). Igreja de S. Paio de Midões.

Fig. 4 – Pormenor da parede norte da capela-mor da igreja de Santa Marinha de Vila Marim correspondente à campanha de 1549 do pintor Arnaus.

Fig. 5 – Diabo acorrentado. Pormenor do *S. Bartolomeu* pintado na parede testeira da nave da igreja de S. Tiago de Folhadela.

Fig. 6 – Mão de S. Paio. Pormenor da pintura da igreja de S. Paio de Midões.

Fig. 7 – Mão de S. Bartolomeu. Pormenor da pintura da igreja de S. Tiago de Folhadela.

Fig. 8 – Pé de S. Miguel Arcanjo. Pormenor da pintura da capela-mor da igreja de Santa Marinha de Vila Marim.

1



2





4





6





